

University of Nebraska - Lincoln

DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln

Theses, Dissertations, Student Research:
Modern Languages and Literatures

Modern Languages and Literatures, Department
of

April 2007

EN BUSCA DE UNA TIPOLOGÍA MATERNAL: (RE)CONSIDERANDO LA MUJER-MADRE EN LA ESPAÑA DE LOS SIGLOS XIX Y XX

Guiomar C. Fages

University of Nebraska - Lincoln, guiomarfages@yahoo.com

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.unl.edu/modlangdiss>



Part of the [Modern Languages Commons](#)

Fages, Guiomar C., "EN BUSCA DE UNA TIPOLOGÍA MATERNAL: (RE)CONSIDERANDO LA MUJER-MADRE EN LA ESPAÑA DE LOS SIGLOS XIX Y XX" (2007). *Theses, Dissertations, Student Research: Modern Languages and Literatures*. 3.

<https://digitalcommons.unl.edu/modlangdiss/3>

This Article is brought to you for free and open access by the Modern Languages and Literatures, Department of at DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln. It has been accepted for inclusion in Theses, Dissertations, Student Research: Modern Languages and Literatures by an authorized administrator of DigitalCommons@University of Nebraska - Lincoln.

EN BUSCA DE UNA TIPOLOGÍA MATERNAL:
(RE)CONSIDERANDO LA MUJER-MADRE EN
LA ESPAÑA DE LOS SIGLOS XIX Y XX

by

Guiomar C. Fages

A DISSERTATION

Presented to the Faculty of

The Graduate College at the University of Nebraska

In Partial Fulfillment of Requirements

For the Degree of Doctor of Philosophy

Major: Modern Languages and Literatures (Spanish)

Under the Supervision of Professors Harriet Turner and
Catherine Nickel

Lincoln, Nebraska

May, 2007

EN BUSCA DE UNA TIPOLOGÍA MATERNAL: (RE)CONSIDERANDO
LA MUJER-MADRE EN LA ESPAÑA DE LOS SIGLOS XIX Y XX

Guiomar C. Fages, Ph.D
University of Nebraska, 2007

Advisers: Harriet Turner and Catherine Nickel

This dissertation examines different models of motherhood as represented in major modern novels, taking the late Nineteenth century as a point of departure and concluding with the period known as the “Transición” that followed the dictatorial regime of Francisco Franco (1939-75). This study emphasizes the novels published during and after the Francoist regime.

The current study examines how the role of the mother evolved as various historical, political, and societal changes occurred in Spain. Although, as a general rule, novels often reflect the dominant ideologies of the patriarchal society in which they are written, each of these novels subverts the idealized image of the traditional Spanish mother.

This subversion is less obvious in Los pazos de Ulloa (1886) by Emilia Pardo Bazán and in La tía Tula (1921) by Miguel de Unamuno. Each of these novels depicts variations of the stereotypical maternal image. Consequently, both novels constitute a transition between the two centuries. Delibes’s Cinco horas con Mario (1966) subtly undermines the concepts of the proper role of women as promulgated by the *Sección Femenina*, thus communicating a subversive vision of the mother. Women in La plaza del Diamante (1962) by Mercé Rodoreda also display great variety in the way they behave as mothers. This novel, as well as Si te dicen que caí (1977) by Juan Marsé and La hora violeta (1980) by Montserrat Roig, focus on a negative depiction of motherhood and introduce the mother-daughter conflict.

This study demonstrates how the genre of the novel depicted an evolving role assigned to women who became mothers. In each case, this role represented a subversion of traditional stereotypes and expectations. These subversions reflected the particular vision of each author as well as those changes in society and cultural climate that took place at the time each novel was written.

INDICE

Introducción	3
Cap. I- Maternidad natural vs. maternidad forzada en <u>Los Pazos de Ulloa</u> de Pardo Bazán	29
Cap. II- Maternidad virginal en <u>La tía Tula</u> de Miguel de Unamuno	59
Cap. III- Jerarquía maternal: <u>Cinco horas con Mario</u> de Miguel Delibes	89
Cap. IV- Maternidad negativa y negada en <u>La plaza del Diamante</u> de Mercè Rodoreda	118
Cap V- Maternidad cautiva, vencida y desarmada en <u>Si te dicen que caí</u> de Juan Marsé	147
Cap VI- Amor y odio maternal en <u>La hora violeta</u> de Montserrat Roig	174
Conclusión	217
Obras citadas	224

INTRODUCCIÓN

El propósito de este estudio es trazar la evolución de las imágenes maternas que correspondían con las propuestas ideológicas del estado español durante el franquismo. Dichas imágenes se contrastarán y compararán con otras de períodos anteriores y posteriores. Para ello, se examina la figura de la madre representada en seis obras literarias que fueron escritas entre 1886 y 1980. El análisis de estas obras determinará si las imágenes maternas se adaptan a la construcción de la nación franquista o, si disputan la figura maternal falangista. El corpus de novelas escogidas para realizar el estudio son las siguientes: Los pazos de Ulloa de Emilia Pardo Bazán (1886), La tía Tula de Miguel de Unamuno (1921), Cinco Horas con Mario de Miguel Delibes (1966), La plaza del Diamante de Mercè Rodoreda (1962), Si te dicen que caí de Juan Marsé (1977) y La hora violeta de Montserrat Roig (1980).

Marco referencial de las obras

En este estudio se verá cómo, a través de un período de aproximadamente un siglo (1886-1980), el tema de la maternidad se relaciona con las propuestas ideológicas del estado y, sobre todo, con la construcción de la nación durante el franquismo. En las novelas estudiadas se ve cómo la influencia de la sociedad se refleja en la figura de la madre y en la construcción de la nación.

Se parte de la idea de que la dictadura franquista creó una imagen totalmente abstracta de la madre y se apoyó en dos instituciones para diseminar esta imagen: la Iglesia y la Sección Femenina de Falange. Según los postulados franquistas, la narrativa de la mujer como esposa y madre ayuda a construir y a defender los principios patrióticos. De este modo, la imagen maternal pasa a representar al colectivo nacional.

Se propone en el estudio que los textos examinados del siglo XX no corresponden con la imagen de la madre franquista y se demuestra en el análisis de éstos.

Preludio y predicción

A diferencia de otras obras escritas en el siglo XIX que también se centran en el tema de la maternidad como por ejemplo Doña Perfecta (1876) , La Regenta (1884-85) y Fortunata y Jacinta (1886-87), la peculiaridad de Los pazos de Ulloa (1882) reside en el hecho peculiar de ser la única escrita por una mujer. Esta peculiaridad se deja entrever en la obra al haber cierta mezcla de perspectivas relacionadas con el tema de la representación de la figura de la madre. De hecho, en el transcurso de la lectura de la obra notamos cómo la autora, de vez en cuando, asume una voz narrativa masculina. Es interesante notar que la voz narrativa masculina aparece cuando la autora cree necesario confirmar ciertos estereotipos tradicionales referentes al papel de la mujer dentro de la sociedad decimonónica. Sin embargo, a pesar de las preocupaciones feministas de Pardo Bazán, poco comunes en la época, en toda su obra se deja siempre ver un cierto clasismo. Este clasismo en Los pazos de Ulloa es notorio en personaje de Sabel, como se verá en el análisis de la obra.

No obstante, el hecho de que la autora sea una mujer hace que las mujeres-madre de la novela sientan y tengan reacciones propias de su sexo. A pesar de todo, las imágenes maternas que aparecen en Los pazos de Ulloa tienen dos vertientes, la positiva y la negativa. En la obra estas dos vertientes corresponden a dos tipos de madres y que representan las dos Españas enfrentadas a finales del siglo XIX. Estas dos madres, Nucha y Sabel, son el ejemplo de la oposición entre la España conservadora y la liberal. A la vez, también representan la oposición campo-ciudad. En la obra se

destacan las condiciones de la vida de la gente, especialmente la de las mujeres en la Galicia rural.

Dejando las postrimerías del siglo XIX y entrando ya a principios del siglo XX, se procederá a analizar La tía Tula de Miguel de Unamuno. La maternidad de Tula se aparta del modelo maternidad tradicional, al ser la tía y no la madre la que cría a los niños. En esta novela se nos introduce un nuevo concepto de maternidad, completamente anormal en la época, en el que la maternidad se aparta del acto sexual. Este hecho provoca que la maternidad que idealiza Tula esté apartada de la procreación, del acto sexual, tal y como ha indicado también Laura Hynes: “Tula’s desire to be a virgin mother requires a maternity that bypasses men because it is accomplished without sex and without actually giving birth” (Hynes 50-1).

En cuanto a la familia de Tula, ésta se construye en un orden social basado en la jerarquía matriarcal, tomando como ejemplo la colmena de abejas. Desde los primeros capítulos se nos describe a Tula como una mujer que razona, analiza y saca conclusiones por ella misma, sin tener en cuenta si iban o no en contra de las normas establecidas. Estas características no solamente no eran comunes en la mujer de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, sino que tampoco se promovían, ya que se veían como una oposición en contra del sistema social establecido. Recordemos que la Condesa de Pardo Bazán tampoco fue una mujer típica de su época al pensar, publicar y defender la causa de la mujer. Tula es una mujer independiente, característica poco común en la época; sin embargo acepta las normas sociales. Esta aceptación social de las normas es especialmente notoria respecto a la situación de la mujer. El mejor ejemplo se encuentra cuando le dice a su hermana Rosa que: “Parézcenos bien o mal,

nuestra carrera es el matrimonio o el convento” (76). Estas características maternas, tomadas de la figura de la Virgen María, serán las que pasen posteriormente a formar la ideología franquista respecto a la mujer y sus funciones. Consecuentemente, puede considerarse que ambas novelas Los pazos de Ulloa (1886) y La tía Tula (1921) consituyen una transición entre los dos siglos.

Análisis central

Las dos obras anteriores, Los pazos de Ulloa y La tía Tula, pueden considerarse el preludeo al estudio. De las cuatro obras restantes solamente la última, La hora violeta (1980), no se publicó dentro del franquismo sino de la Transición. Sin embargo, la novela de Montserrat Roig abarca un período de unos cincuenta años y, dentro de este período se incluye el franquismo.

El tema de las características maternas, tomadas de la figura de la Virgen María, empezó a explorarse en La tía Tula; el tema aparece de nuevo y en detalle en la siguiente novela, Cinco horas con Mario (1966) de Miguel Delibes. Esta obra refleja la sociedad española durante la dictadura franquista y cubre todos los aspectos de la sociedad española de la postguerra: familia, política y religión. El tema de la familia cómo ejemplo jerárquico de orden social, patente ya en La tía Tula, aparece de nuevo en los temas que preocupan a Carmen: la educación de los hijos, orden y justicia social, relaciones sexuales y sus relaciones de pareja con Mario. A pesar de la opinión de algunos críticos quienes tachan a Carmen por ser mujer necia y simplista (Sobejano 155), Carmen es una mujer contradictoria que se debate entre dos corrientes. A pesar de su aparente simplicidad y falta de escolaridad, la realidad es que Carmen es una mujer frustrada sexualmente al lado de Mario. No está tan claro que Carmen encaje en el

modelo de madre perfecta que el franquismo propugnaba, puesto que nunca quiso tener tantos hijos, lo cual iba en contra de la política natalicia franquista.

En La plaza del Diamante (1962), de Mercè Rodoreda, la maternidad es negativa por el hecho de que Natàlia llegó al matrimonio como consecuencia de ser mujer, no por descuidar a su hijo como en el caso de Sabel en Los pazos de Ulloa. En este sentido estricto, la protagonista encaja dentro de la retórica franquista en cuanto a la familia; sin embargo, veremos que Natàlia no encaja en su papel tradicional de madre propuesto por la Sección Femenina. Al igual que Carmen en Cinco horas con Mario, Natàlia no quería tener muchos hijos. Al mismo tiempo, la gran diferencia entre las dos mujeres es que mientras Carmen acepta su papel de madre y de educar a los hijos en la doctrina oficial, Natàlia hace exactamente todo lo contrario. Otra gran diferencia entre ambas mujeres es que Carmen tiene su propio referente materno, su madre, mientras que la madre Natàlia está muerta y no la puede aconsejar, como nos recuerda constantemente. En La plaza del Diamante existen otros tipos de maternidad. Es el caso de las mujeres que no tienen hijos por cuenta propia pero que hacen de madre como la Señora Enriqueta. Este fenómeno lo vemos también en las dos últimas obras analizadas en este estudio, Si te dicen que caí de Juan Marsé y La hora violeta de Montserrat Roig.

En Si te dicen que caí (1977), de Juan Marsé, la maternidad es igualmente negativa como en La plaza del Diamante. Sin embargo, la gran característica inédita de esta obra es la importancia de la figura del padre. En la novela, a pesar de estar presentes las madres, están ausentes de las vidas de sus hijos. Por el contrario, los padres, que están ausentes al estar muertos o encarcelados, están presentes en las vidas de sus hijos. En Si te dicen que caí, los hijos son una carga económica para las madres,

ya que la sociedad las castiga al ostracismo por ser las mujeres de los vencidos. Una característica que la novela de Marsé comparte con La plaza del Diamante es que a pesar de que los hijos son una carga, se preocupan como pueden de que tengan buena salud y coman.

Finalmente, en La hora violeta (1980) de Montserrat Roig, se propone que la maternidad crea los efectos contrarios a los que el régimen franquista proclamaba. Los modelos maternos que se les da a las protagonistas de la novela son negativos o conllevan características negativas. La maternidad en La hora violeta es negativa, al igual que en La plaza del Diamante, y crea conflictos materno-filiales que nunca se resuelven. Esta característica no la hemos visto en ninguna de las novelas analizadas anteriormente y, marca una gran diferencia no solamente temática sino narrativa. La maternidad es negativa debido al hecho mencionado e inexplorado en el resto de las obras del conflicto filio-maternal no resuelto. Este conflicto no resuelto crea una tensión narrativa entre los diferentes personajes.

La característica más importante de La hora violeta es que pertenece ya a la Transición. Esta obra refleja perfectamente el ambiente socio-político de la época, sobre todo en el referente a la situación de la mujer. Si bien es cierto que las mujeres de La hora violeta también estaban sujetas a la propaganda natalicia del régimen franquista y de la Sección Femenina, las mujeres de la novelas rechazan estos papeles abiertamente. El factor más importante es el hecho de que la población catalana era prisionera en su propia tierra por el régimen franquista. Debido a este factor, la cultura que pretendía imponer el franquismo se consideraba una cultura de ocupación. Otro hecho importante y exclusivo de esta novela es el nivel cultural de las mujeres. En La

hora violeta, las mujeres tienen una educación, en el caso de Natàlia universitaria, y rechazan dichos valores como símbolo de opresión.

Este estudio intenta alumbrar el camino sobre la importancia de los modelos sociales para la mujer antes, durante y después de la dictadura franquista para ver que efecto tuvo para la población femenina. Para ello, se ha dividido el estudio cronológicamente en seis obras de las cuales: Los pazos de Ulloa (1882) y La tía Tula (1921) se publicaron antes de la dictadura; las dos siguientes Cinco horas con Mario (1966) y La plaza del Diamante (1962) durante la dictadura y en el caso de La plaza del Diamante en el exilio, y las dos últimas Si te dicen que caí (1977) y La hora violeta (1980) después de la dictadura.

Trasfondo crítico

La figura de la madre en la literatura española es un tema poco explorado hasta el momento. Concha Alborg señala la importancia del libro de Laura Freixas, Madres e hijas (1996), como punto de partida para el estudio de las relaciones materno-filiales en España (13). Sin embargo, el libro de Freixas no es un estudio en sí sobre el tema de la maternidad sino que recoge catorce cuentos de escritoras que versan sobre el tema desde diferentes perspectivas.

A diferencia de los estudios anglosajones y franceses sobre el tema de la maternidad y la importancia de la figura de la madre en la literatura, en España falta un estudio del tema que abarque el desarrollo histórico de esta figura en un siglo. La mayoría de los estudios publicados hasta la fecha en torno a la figura de la madre en España no se centran en la literatura sino en la sociología, política e historia; y su enfoque cae siempre dentro del contexto de la historia de las mujeres¹. La gran mayoría de estos estudios se centran en el siglo xx, más concretamente en un período que se extiende desde la segunda República en 1931 hasta la Transición en 1982. Sin embargo, existen también estudios de épocas anteriores, sobre todo de los siglos XVIII y XIX, enmarcados siempre dentro del contexto socio-histórico.

Estos estudios nos sirven de marco referencial a la hora de analizar la figura de la madre en la literatura y nos ayudan a entender los períodos estudiados. A nivel general se han publicado investigaciones que se centran en el tema de la mujer, siempre desde la perspectiva histórica, en varias épocas y situaciones.

¹ Las pioneras en los estudios de la historia de las mujeres en España serían Rosa Ma Capel Martínez; Ma Angeles Durán y Ma Teresa Gallego de la Universidad Complutense de Madrid y Mary Nash de la Universidad de Barcelona.

El estudio que arroja luz sobre siglos de silencio en torno a la mujer es la antología de Rosa María Capel, publicada en 1982, que se titula Mujer y sociedad en España (1700-1975). La originalidad del estudio estriba en que cubre un período histórico muy extenso, casi tres siglos, y todas las investigaciones se centran en la mujer. En 1983, Mary Nash publicó Mujer, familia y trabajo en España, 1875-1936, una exhaustiva investigación sobre el trabajo femenino por clases sociales y áreas geográficas. Para citar un ejemplo, hay una parte dedicada al trabajo femenino en Cataluña. Cuenta con una amplia sección sobre el papel laboral de las mujeres en la Segunda República y sobre la organización anarquista de mujeres y su revista, El mono azul. El estudio de Mary Nash ilustra varios factores, siempre desde la perspectiva histórica, como la organización colectiva del trabajo y de situaciones específicas del contexto femenino como el cuidado de los hijos y creación de guarderías. En 1988 se publicó el estudio Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental, editado por Virginia Maquiera D' Angelo. Allí se exploran los papeles de hombres y mujeres en varios contextos sociales, históricos y literarios, centrándose en la perspectiva de la mujer silenciada hasta entonces.

En la últimas dos décadas del siglo xx empiezan a aparecer estudios sobre la mujer dentro del contexto franquista y de la Sección Femenina. Así tenemos a historiadoras como María Angeles Durán, Rosa María Capel Martínez y María Teresa Gallego, quienes centran sus estudios primordialmente dentro del contexto nacional en general, sobretodo en los períodos de 1931-1982. Dentro del período del franquismo y más concretamente de la Sección Femenina de Falange es donde destaca el estudio de María Teresa Gallego, Mujer, Falange y franquismo, publicado en 1983. Este estudio

es uno de los primeros sobre la influencia de la Sección Femenina en la educación de la población femenina española e inició el camino para futuras investigaciones sobre el tema. En 1990 Rosario Sánchez López publicó Mujer española, una sombra de destino en lo universal. Trayectoria histórica de Sección Femenina de Falange (1934-1977) en donde la autora explica:

En las páginas que siguen se realiza un intento, ensayístico si se quiere tanto de clarificación de las sucesivas transformaciones que experimentó Sección Femenina a lo largo de casi cuarenta y tres años de existencia, que vendrían definidas por sus realizaciones concretas y su praxis política, como de interpretación y valoración de los elementos de su discurso teórico que nos dan las claves de su ideología tradicional, conservadora y falangista. (16)

Este estudio traza los orígenes de la Sección Femenina en 1933 como prótesis de Falange y nos da un recorrido histórico y social de las causas que promovieron su fundación y posterior desarrollo. La autora también traza paralelos históricos y estructurales con el movimiento fascista italiano de Mussolini. Incluye reproducciones de documentos de la época como reproducciones de carteles fascistas españoles e italianos.

El interés por recuperar la historia de las mujeres, sobretodo durante el período franquista, continúa y en los años siguientes aparecen estudios sobre la Sección Femenina en áreas geográficas específicas. Por ejemplo, en 1991 se publica el estudio de la Sección Femenina en Lérida de Antonieta Jarne titulado La Secció Femenina a Lleida. Els anys triomfals, y en 1997 el libro de Esperança Bosch Fiol y Victòria A.

Ferrer Pérez sobre la Sección Femenina en las Baleares, El model de dona a la Secció Femenina. Implantació a les IllesBalears (1939075). Es interesante notar que, dada la importancia del contexto histórico de Barcelona, no hay ningún libro hasta la fecha sobre la Sección Femenina en Barcelona ni en catalán ni en castellano. Mi estudio, en cierta forma, completa o rellena este vacío en la bibliografía.

Estos estudios nos dan una perspectiva diferente del fenómeno de la implantación del modelo de mujer ideal de la Sección Femenina al tratarse de áreas lingüísticas diferenciadas del resto del país, en donde se habla catalán. Precisamente por este motivo, la represión franquista en estas zonas fue más violenta al intentar suprimirse no solamente la lengua sino la cultura. En este caso, dichos estudios nos ayudarán a la hora de analizar textos escritos originalmente en catalán y de establecer diferencias y semejanzas con los escritos en castellano para analizar la representación de diferentes modelos de maternidad.

Posteriormente han ido apareciendo estudios publicados en revistas especializadas tanto en España como en Estados Unidos y el resto de Europa. Uno de los estudios esenciales sobre el tema en inglés es el de Aurora Morcillo Gómez, True Catholic Womanhood: Gender Ideology in Franco's Spain, publicado en el 2000. La autora realiza un exhaustivo estudio que empieza con las reminiscencias ideológicas del siglo XIX y su influencia en el pensamiento y la sociedad española de la pre-guerra, llega hasta el final de la dictadura en 1975 con la muerte de Franco, pasando por todo el período de la guerra civil y la dictadura. Este estudio examina cómo se articuló el discurso de género durante el franquismo y cómo se hizo llegar el mensaje falangista a la población. Para ello, se examinan diferentes contextos socio-políticos y legales y en

una sección se estudia cómo la Sección Femenina fue el vehículo usado por el franquismo para la difusión de la ideología de género. El libro de Morcillo Gómez también incluye entrevistas que la autora realizó y que nos da una porción de la historia de las mujeres que estuvo silenciada durante mucho tiempo.

En el contexto anglosajón, Victoria Enders publicó en 1992 un artículo sobre la Sección Femenina en donde se intenta arrojar luz sobre el supuesto feminismo de dicha organización. En 1999 co-editó con Pamela Radcliff el estudio sobre la cuestión de género en España titulado Constructing Spanish Womanhood: Female Identity in Modern Spain. En cierto modo se complementa a posteriori con el estudio de Aurora Morcillo. En este libro se incluyen los siglos XIX y XX y áreas geográficas poco estudiadas dentro del contexto de la historia de las mujeres, como es el caso de Andalucía. También se incluye un estudio de Victoria Enders sobre la Sección Femenina y su papel dentro del franquismo.

Dentro todavía del contexto anglosajón y más concretamente del británico, Sheelagh Ellwood es la especialista no solamente en la Sección Femenina sino del fascismo español en general y, en particular, de la Falange. Su libro sobre la Falange, así como artículos publicados en revistas inglesas, parte del concepto puramente histórico². A diferencia de los otros estudios que hemos visto hasta ahora, estos estudios no se centran en la historia de las mujeres sino que ayudan a clarificar el papel de las mujeres en el franquismo; y enfatiza sobretudo la influencia de los modelos promovidos por la Sección Femenina para formar un nuevo tipo de mujer en consonancia con el nuevo estado. En mi estudio estos trabajos serán parte de las herramientas críticas que

² Ellwood, Sheelagh. Prietas las filas: Historia de la Falange española. 1933-1983. Barcelona: Crítica, 1984.

necesitaremos para ver cómo las obras literarias se adaptan a los modelos propugnados por el estado.

Queremos ver cómo evoluciona la figura de la madre dentro de la literatura y que factores han contribuido a dichos cambios. De esta manera se tendrán en cuenta fuentes adicionales a la literatura para entender los cambios; utilizaremos, por ejemplo, estudios críticos sobre las diferentes obras literarias, estudios sobre la maternidad y su evolución histórica en varios contextos.

Al analizar la representación de la figura de la madre, sobre todo en relación al período de la dictadura (1939-75), se va a tener muy en cuenta los modelos de socialización política que actúan como modelos de conducta sociales y políticos que se espera que la población siga ³. En su estudio pionero sobre la mujer y la falange M^a Teresa Gallego señala que la socialización de la mujer es importante, "dado su papel de transmisora, ya que socialmente le ha sido adjudicada la crianza y primera educación de los hijos- es decir, actúan como agentes socializadores privilegiados" (45)⁴. Gallego hace referencia también a la importancia que se le da a la socialización política del papel de la mujer en sistemas políticos donde "se refuerzan ideológicamente toda fisura que pueda permitir una dejación por parte de las mujeres de su papel básico en la estructura de dominación vigente" (45) que en nuestro caso específico de España sería el caso del franquismo.

³ Por modelos de socialización política se entienden aquellos modelos de conducta aceptados socialmente y perpetuados por el sistema político de un país. Estos modelos se alteran y perpetúan en sistemas políticos autoritarios como dictaduras y, es el caso de la España franquista aunque el caso más notorio es la Alemania nazi y la Italia de Mussolini durante la Segunda Guerra Mundial (1939-45).

⁴ Gallego Méndez, María Teresa. "Notas sobre el poder, la socialización política y la mujer (la Sección Femenina de Falange)" en Primeras Jornadas Interdisciplinarias sobre Estudios de la Mujer. Universidad Autónoma: Madrid, 1981. (42-49).

La novela de postguerra

Después de la Guerra Civil el ambiente de desorientación cultural se acusa sobretodo en la novela. Una de las causas de este ambiente estéril es la censura impuesta no solamente a las obras de antes de la guerra sino a la producción literaria después de la guerra. Los temas sociales tienen un lugar destacado en la producción literaria a partir de 1939 y tienen antecedentes en la llamada literatura "comprometida", ideada como respuesta a la crisis de la conciencia burguesa ⁵. Entre las consecuencias más graves de la Guerra Civil podemos señalar la ruptura con las corrientes culturales anteriores, la muerte de algunos escritores y el exilio de otros; los que quedan vivos han de someterse a la censura. Dos fechas son importantes en la producción literaria inmediata de postguerra: 1942 La familia de Pascual Duarte de Camilo José Cela y 1944, Nada de Carmen Laforet, ganadora del Premio Nadal. Pascual Duarte inició la tendencia del tremendismo, mientras que Nada refleja la amargura de la vida cotidiana desde un enfoque existencialista. Al estar la censura acechando siempre sobre los autores, se hace imposible denunciar de forma explícita, quedando limitados los testimonios. En la España de los 40 el malestar social se traslada a lo personal y a lo existencial. En la esfera existencial se enfatiza la soledad del individuo, la inadaptación, la frustración, la impotencia, la muerte. Abundan, precisamente, los personajes y ambientes marginales y desarraigados que no es más que un fiel reflejo de la realidad social de la postguerra. A pesar de todo no se puede clasificar las obras de la década de los 40 como novelas sociales, a pesar de que la sociedad es uno de los temas, y habrá que esperar a los años 50 para hacerlo, ya que es entonces cuando la sociedad se

⁵ Piénsese en la novela social de antes de la Guerra Civil. Otro ejemplo, aunque esta vez en la poesía, es el caso de García Lorca con Poeta en Nueva York, Rafael Alberti y, sobretodo, Miguel Hernández.

convierte en tema y sirve de arma de denuncia de la injusticia social desde un punto de vista social⁶.

En los años 50 cambia el panorama producido por el intento del régimen de abrirse al exterior; estos años corresponden al período conocido como la apertura, con lo que se intenta suavizar de cara al exterior la situación nacional. En 1953 se firma el Tratado de Cooperación con los Estados Unidos y en 1955 España ingresa en la ONU. En literatura este período se conoce como el realismo social y salen obras como El Jarama (1954), de Sánchez Ferlosio, Juego de manos (1954), de Juan Goytisolo, Diario de un cazador (1955), de Miguel Delibes y Duelo en el paraíso (1955), de Juan Goytisolo. En cine aparece Bienvenido Mr. Marshall (1952) de Berlanga y Bardem que es una sátira sobre la llegada de los norteamericanos a España.

La renovación de la novela empieza a surgir a finales de los 50 y principios de los 60, sobretodo debido a la influencia de los filósofos nihilistas franceses como Sartre y las teorías de Roland Barthes sobre la muerte de la novela y la muerte del autor. A la vez hay que citar la importancia del *Nouveau Roman* francés que produce obras en donde el realismo social se convierte en un arma de denuncia más punzante que antes de la dictadura, desplazando de esta manera la centralidad temática de la Guerra Civil. Se pasa así a un enfoque de las consecuencias de la guerra, sobretodo en la población civil y en la vencida, intentando esquivar la censura. Una de las obras cumbres de este período es Cinco horas con Mario (1966) de Miguel Delibes, obra que analizamos en este estudio, en donde la influencia de Sartre es notoria. En esta obra tenemos una visión panorámica de la sociedad española de la postguerra, aunque se citan ejemplos

⁶ Para mayor información sobre el tema ver el ensayo de Gonzalo Sobejano en [The Cambridge Companion to the Spanish Novel](#)

concretos de la República y la Guerra Civil mediante el monodílogo de Carmen con su difunto marido Mario.

Manuel Vázquez Montalbán no establece diferencias entre la producción literaria de los 50 y los 60, viéndolo como una amalgama de varias influencias en donde se enfatiza la muerte de la novela (16). Según el escritor, la década de los 60 puede verse como un producto de “[El] realismo social como tendencia todavía valorable de literatura de denuncia o de literatura alienada lógicamente para combatir la dictadura; y por fin, la aparición de pronto de un realismo mágico con el impacto de la literatura latino-americana sobre la sociedad literaria española” (16). A partir de este momento, como consecuencia de los cambios en la sociedad, el panorama literario español cambia. A partir de mediados de los 70 empieza un proceso de ruptura narrativa y temática que podría considerarse como el momento de esplendor del postmodernismo en España. Como características principales tenemos la focalización narrativa múltiple en donde existe una polifonía narrativa que va construyendo el texto con el consecuente efecto de una descentralización del autor. La consecuencia inmediata de esta construcción narrativa múltiple es que se pasa a un proceso de auto-escritura del texto. Sin embargo, los elementos a destacar de este movimiento son la incorporación de voces sociales marginadas (prostitutas, drogadictos, entre otros) y, elementos tomados de la cultura popular como los cómics, canciones, películas, posters, periódicos. Todos estos elementos forman el conjunto narrativo creando la polifonía narrativa y descentralización del texto del que hemos hablado.

En este período que coincide con los últimos años del franquismo y la transición, surge un renacimiento de la literatura escrita por mujeres, que en última

instancia es una consecuencia de la lenta apertura del país hacia el exterior y el fin de la dictadura con las manifestaciones de estudiantes y otros cambios sociales que se avecinan. Como nos recuerda Vázquez Montalbán no se establece una línea divisoria entre el antes y el después del 75, sino que más bien hay que considerar el conjunto narrativo de estas décadas como un reflejo de la sociedad:

En el terreno de la cultura, no está tan claro que haya un antes y un después de Franco por cuanto las condiciones sociales que hacen posible el hecho cultural ya habían cambiado progresivamente antes de la muerte de Franco. Se había producido una cierta sociedad esquizofrénica que, por una parte, participaba de reglas del juego muy similares a las de cualquier otra sociedad democrática europea y que, en cambio, tenía que soportar esa superestructura, ese poder franquista que obligaba a vivir dentro de una sensación de esquizofrenia (14).

Esta sensación de esquizofrenia social colectiva se refleja perfectamente en las obras escritas desde mediados de los 70 a mediados de los 80 en donde la batuta la tienen escritoras como Rosa Montero con Crónica del desamor (1978) y Montserrat Roig con La hora violeta (1980), esta última objeto de análisis de este estudio.

Situación de la mujer durante el franquismo (1939-75)

Para analizar la importancia de la figura de la madre es necesario entender antes los cambios que ocurrieron durante el franquismo, como resultado del triunfo de las tropas de Franco en la guerra civil, y ver como dichos cambios afectaron a las mujeres.

Al finalizar la Guerra Civil, e incluso meses antes, se derogan todos los decretos que la II República había proclamado respecto a la igualdad jurídica y legal de la mujer. De esta forma se vuelve al Código Civil de 1899 y se decretan ilegales el aborto, el divorcio, el matrimonio civil, el derecho al voto de la mujer y se prohíbe a la mujer que trabaje fuera de casa después de casarse. La mujer pasa a ser considerada menor de edad y a depender directamente del padre, en el caso de las solteras, y del marido en las casadas. También se le prohíbe heredar y tener cuentas bancarias a su nombre y depende directamente de la autoridad del padre o del marido para poder abrir un negocio. De igual forma se supeditó a la mujer al ámbito doméstico, enfatizándose la maternidad. Debido por un lado al diezmo considerable de la población civil durante la Guerra Civil y al afán natalicio propuesto por Franco, incrementado con bonos familiares para las familias numerosas, la propaganda del gobierno iba encaminada a conseguir los 40 millones de españoles; para tal fin necesitaba promover campañas natalicias. A la vez se propone un nuevo modelo de mujer de acuerdo a los modelos fascistas del momento, basado en la sumisión y obediencia de la mujer. Para esta tarea de "educación" y formación de la nueva mujer se cuenta con dos organismos principales: la Sección Femenina de Falange (S.F.) y la Iglesia católica.

La Sección Femenina de Falange

La Sección Femenina se creó en 1934 y desde su creación fue un apéndice de Falange. Pilar Primo de Rivera, hermana de José Antonio Primo de Rivera, el fundador, fue la presidenta durante toda su trayectoria de 1934 a 1977. La tarea principal de la Sección Femenina era diseminar el nuevo modelo de mujer franquista y para ello se desplazaban a todos los pueblos de España con diversos servicios para esta labor. Las publicaciones de la Sección Femenina y de la Falange enfatizaban la propaganda natalicia y así lo daban a entender en sus revistas como Y, Medina y Teresa dedicadas exclusivamente al público femenino. Todas estas revistas tienen el mismo formato; se abre con unas palabras o discursos pronunciados por Franco, Pilar Primo de Rivera u otra personalidad falangista; seguidamente se pasa a un resumen de actividades de la Sección Femenina durante un período específico (trimestral, semestral, anual), y finalmente se da cuenta de alguna actividad en el Castillo de la Mota o en alguna otra escuela perteneciente a la organización. Esta propaganda natalicia fue especialmente dura entre 1939 y 1945, período que coincide con la Segunda Guerra Mundial, durante el cual España mantuvo sus fronteras cerradas al exterior y las bajas por la Guerra Civil eran cuantiosas, de ahí el afán del gobierno para alcanzar de nuevo una población de 40 millones. En un artículo publicado en Medina en 1942 y titulado "No hay nada más bello que servir" se pone de manifiesto la función engendradora que se le daba a la mujer:

La verdadera misión de la mujer es dar hijos a la Patria. Y ésta es, por lo tanto su suprema aspiración. Y dentro del nacionalsindicalismo, sigue siendo más que nunca su misión ser la continuadora de la raza, de los caminos que abrieron aquellas mujeres que se llamaron Isabel de Castilla y Teresa de Jesús

[Y] ahora, en el diario quehacer, se nos brinda
la oportunidad para ganar el mejor nombre:
"mujer"; y más cálida se afirma en nosotros esta
seguridad de servir calladamente, en el taller,
en la casa, en la oficina: hija, madre, mujer es nuestra
tarea dar sin tasa ni medida: tiempo, amor, ejemplo.
Constantes como aquellas que cayeron por Dios y por España
(Otero 31).⁷

La repetición de la palabra “misión” sugiere que la suprema aspiración de la mujer es procrear y, se da por supuesto que el fin último del acto de procrear es continuar la raza, se responsabiliza directamente a la mujer de la educación patriótica de los hijos. Consecuentemente, a la madre se la equipara con la patria y se le encarga la formación de los hijos dentro de la doctrina nacional-sindicalista. Las dos figuras femeninas ensalzadas por el régimen franquista como modelos son Santa Teresa, que por su condición de monja nunca fue madre, y la reina Isabel la Católica. A ambas mujeres se las considera como “continuadoras de la raza”. De hecho, para la Sección Femenina estas dos figuras históricas son los modelos que las mujeres deben seguir en “el diario quehacer” (31).

Otra de las funciones encargadas a la Sección Femenina era la alfabetización de la población femenina, especialmente la rural, que se llevaba a cabo con las cátedras ambulantes que eran furgonetas o camiones equipados como una caravana y que se estacionaban durante un mes en un pueblo determinado. La alfabetización de la población se daba con la doctrina falangista y a las mujeres les daban clases de

⁷ Todos los subrayados son míos.

puericultura, labores, economía doméstica y hogar. Durante los primeros años de la postguerra se hizo mucho hincapié en el cuidado pre y post natal, encaminado a reducir la mortandad infantil, ya que al acabar la Guerra Civil España era el país con el nivel de mortandad infantil más alto de Europa.

Primer franquismo (1939-52)

En el primer franquismo (1939-52), especialmente hasta 1945, se enfatiza el sentido de colectividad, de ahí la importancia que se le da a la familia. A ésta se la considera como una comunidad dependiente del estado que es el que actúa como "padre" protector y cuida de sus hijos. Se trata de una estructura jerárquica piramidal; de igual modo, al depender directamente de Falange, estaba estructurada la Sección Femenina. Durante este período, el modelo de mujer que propugnaba la Sección Femenina se basaba en la obediencia, la sumisión, el sacrificio total y la abnegación absoluta como esposa y madre. El modelo de conducta ejemplar para la mujer se enfatizó sobre todo en el período de entre guerras de 1939 a 1945.

Puesto que la mayoría de las dirigentes de la Sección Femenina habían estudiado en la Alemania nazi con becas de estudio de la Falange o del gobierno nazi, éstas adaptaron modelos nazis a la Sección Femenina. Los modelos de organización social de los programas de la Sección Femenina fueron llevados a España precisamente por Mercedes Sanz Bachiller, viuda de Onésimo Redondo, conocido líder falangista. El ejemplo más notorio es la organización interna, especialmente los programas sociales como *Auxilio Social* dentro del cuál se encontraba el *Auxilio de Invierno* adaptación del

Winterhilfe nazi, y el *Servicio Social*. A partir de 1940 el Auxilio Social pasó a depender directamente de Falange, perdiendo la Sección Femenina su control ⁸.

La subdivisión más importante de Auxilio Social era la Obra Nacional-sindicalista la cual englobaba todo lo referente a maternidad e infancia (comedores y hogares infantiles, casas de maternidad y guarderías infantiles). De nuevo esta subdivisión tiene también su origen en el modelo nazi. Sin embargo, la influencia nazi más clara la encontramos en la organización de los diferentes servicios del Servicio Social como por ejemplo las Granja-escuela y las Escuela-Hogar.

Segundo franquismo (1953-75)

En el segundo franquismo (1953-75) las características del modelo de mujer propuesto por el estado y la Iglesia pertenecen al modelo nacional-católico. Este modelo sigue al anterior en cuanto a las características externas que tiene que reunir la esposa y madre (obediencia, sumisión, sacrificio y abnegación), pero la gran diferencia es que se introduce el componente de la religiosidad. A partir de este momento la sociedad española se estructurará en torno al binomio patria-iglesia al figurar prominentemente la Iglesia católica en el gobierno. El resultado inmediato de la prominencia de la iglesia en la sociedad hace que a la madre se la ensalce con cualidades divino-terrenales equiparándola a la virgen María. Otra imagen que la Iglesia y el gobierno se encargaron de diseminar como modelo de mujer a seguir fue la de Santa Teresa de Jesús como respuesta del régimen de Franco de transmitir una imagen triunfalista e imperialista de España ligada a la imaginería de la Reconquista y del Siglo de Oro. Estos dos períodos históricos eran considerados los de mayor gloria

⁸ Ver La Sección Femenina a Lleida de Antonia Jarne Mòdol. Lleida; Pagés Editors, 1991. Pp.36-40.

para España por el gobierno franquista puesto que se había luchado en nombre de Dios. Consecuentemente se recurrió a una retórica grandilocuente donde se exaltaban el sacrificio y el sufrimiento y, se intentaba convencer a la gente de que la Guerra Civil había sido una cruzada.

A la vez, el gobierno franquista empezó a crear tópicos culturales centrándose en Andalucía (como ambientes taurinos, catedrales y fiestas flamencas) para crear una falsa identidad nacional exportable al extranjero. De esta manera nace la llamada “españolada” que tiene su apogeo en el cine y en la cultura popular. Según Romà Gubern existe una diferencia entre entre españolada y españolidad. En el primer caso la españolada (del francés espagnolade) es la recreación folclórica de las fiestas taurinas y ambientes andaluces, mientras que la españolidad tiene una carga ideológica al defender los valores del franquismo (apología de la raza, de la patria, del Caudillo y de la familia)⁹. Como indica Romà Gubern "En el cine español de los cuarenta- y también después -no van a faltar las apologías de la raza, de la patria, del caudillaje, de la familia o de la tradición religiosa y moral, elemento este último diferencial respecto a los regímenes nazi-fascistas. Es decir, de la exaltación de aquellos valores que se constituían en los pilares del franquismo"(Gubern 215).

Importancia de la cultura popular

La cultura popular, especialmente el cine, ofreció las únicas vías alternativas a la cruda realidad cotidiana para la población vencida. De esta manera el cine se convirtió en una evasión temporal de la realidad, al igual que la copla, para la población diezmada y sin futuro. El cine de los sábados se convertía en la salida más esperada de

⁹ Como ejemplo de españolada tenemos la película con tema folclórico como La Lola se va a lo puertos (1947). El caso más claro de españolidad es la película Raza (1941) con guión escrito por Franco bajo el pseudónimo de Jaime de Andrade.

toda la semana. De los actores y actrices de la pantalla se tomaba nota de los trajes, zapatos y peinados. Existía una gran contradicción en los años cuarenta respecto a las películas americanas que se proyectaban, especialmente los melodramas, y la moral que imponía el franquismo y la Iglesia. Todos los modelos femeninos americanos estaban proscritos por el gobierno como libidinosos y anti-femeninos. A las mujeres no se les exigía independencia sino sumisión y obediencia; no se les permitía la ostentación en el vestir ni en los peinados; quedaba mal que una mujer fumara o bebiera, y quedaban prohibidas las salidas en solitario. Precisamente todas estas prohibiciones eran las que predominaban en las películas americanas de ahí que la Iglesia intentara eliminarlas. La influencia del cine, sobre todo de las películas del oeste y de los dramas americanos, es notoria en varios escritores, siendo uno de ellos Juan Marsé, el cuál toma elementos del montaje cinematográfico y lo adapta a sus novelas como veremos en el análisis de Si te dicen que caí.

Esta propaganda contra lo extranjero y los modelos de mujer importados contribuía a crear un ambiente de “esquizofrenia social” con su punto álgido durante el primer franquismo de 1939 a 1952 (Vázquez Montalbán 14). A partir de la firma del primer convenio de cooperación con los Estados Unidos, en 1953, se intentó suavizar la censura de cara al exterior, y se empezaron a introducir imágenes del extranjero. Se pasa a exhibir las películas americanas dobladas y a ponerlas de ejemplo como inmorales. Aún así se seguían cortando escenas enteras, incluso diálogos, que el censor consideraba inmorales. Los cortes en las películas pertenecían a muestras de afecto y sexo ¹⁰. Sin embargo, como parte del aparato ideológico y represor del estado franquista

¹⁰ Es interesante ver el mismo concepto de censura cinematográfica en la Italia de la postguerra en la película Cinema Paradiso.

se proyectaban películas de producción nacional cuyo éxito era mucho más reducido. Durante el primer franquismo (1939-52) se bombardeó a la población con producciones castrenses y bélicas en donde se ensalzaba a la patria por gestas pasadas, como la conquista de América. Dentro de la producción castrense dirigida a "educar" a la población tanto vencedora como vencida, hay una constante referencia a la madre patria y una glorificación de la madre y sus funciones al intentar equiparar a las funciones maternas con los comportamientos patrióticos. Sin embargo, a pesar de que se intentaba glorificar a la madre y se le adjudicaban características angélicas, en la realidad la situación de la mujer había experimentado un serio retroceso.

Feminismo y franquismo

Desde el final de la guerra civil en 1939 hasta la década de los 60 la situación de la mujer sigue inamovible al tener limitado acceso laboral y académico. Es precisamente en la década de los 60 cómo señalan Durán y Gallego que la mujer tiene pleno acceso a la educación, lo cual la llevará a lograr cierta independencia económica:

Things changed slowly during the 1950s and very quickly during the 1960s, when Spain experienced a far-reaching socio-economic change through processes of industrialization, urbanization, migration and international tourism. [H]owever, the important change was the acquisition of educational and economic independence for future generations of Spanish women (201).

Esta nueva independencia económica de la mujer la lleva a recuperar la posición social y a empezar a luchar por recuperar los mismos derechos que tenía durante la Segunda República. Va a ser un camino largo que no culminará hasta la Transición una vez haya muerto Franco en 1975.

La Transición (1975-82)

El período de la Transición (1975-82) es uno de los más discutidos de la historia de los últimos años. Es precisamente en este período cuando la voz de la mujer empieza a ser oída de nuevo, debido en parte al surgimiento y afianzamiento de los grupos feministas. La nueva constitución de 1978 prohíbe la discriminación sexual; sin embargo, ésta sigue todavía presente en varias facetas de la sociedad. A partir de la muerte de Franco la Iglesia empezó a cambiar su estrategia al ver los cambios que se avecinaban; de ahí que apoyaran de una manera más o menos evidente los cambios de la Transición. "Inside the Catholic Church many changes took place, and [t]ook a stand in favour of a political transition to democracy and a responsiveness to new, egalitarian ideas about women" (Durán y Gallego 201). A finales de los 70 y principios de los 80 el país atraviesa los cambios sociales y políticos más importantes, sobre todo los que afectan a las mujeres, entre ellos la nueva ley de divorcio, matrimonio civil y del aborto.

La censura deja de tener efecto a partir de 1978 cuando el primer gobierno democrático presidido por Adolfo Suárez toma el poder y la ironía y la parodia del pasado franquista pasa a formar parte de la producción cultural de la Transición ¹¹.

En este período de la Transición, la cultura popular ejerce una gran influencia en todos los medios de comunicación, tanto escritos como audiovisuales, y el pasado franquista se desmorona rápidamente. De repente la sociedad española se empieza a

¹¹ El mejor ejemplo de la parodia del pasado franquista y la nueva sociedad que va emergiendo lentamente son las películas producidas por Pedro Almodóvar en los 80. En ellas se parodiza la sociedad y se invierte el orden tradicional, como si fuera un carnaval, para dar expresividad a los cambios que se introducían lentamente en la sociedad. Al respecto ver el artículo de Julieta Omaña Indueza "Ironía y parodia: Ejemplos de la España postmoderna". www.ucm.es/info/especulo/numero_18/mendicut.html.

cuestionar su pasado, no solamente franquista, sino dentro del marco europeo y mundial. A pesar de todo no es un hecho aislado puesto que asistimos al mismo fenómeno en toda Europa al irse acercando las postrimerías del siglo xx. Luis Enrique Otero en su estudio sobre el último tercio del siglo xx en España habla de una “crisis de fin de siglo constituida por una multiplicidad de manifestaciones que han cuestionado los fundamentos sobre los que parecía asentarse con firmeza la civilización occidental en las primeras décadas de la segunda mitad del siglo xx” (487). Este cuestionamiento entró en vigor a finales de los 60 y principios de los 70 coincidiendo con manifestaciones mundiales como el Mayo francés del 68 y la Primavera de Praga del mismo año y que en España coincidieron con las manifestaciones estudiantiles y huelgas generales. Dentro de este nuevo planteamiento social que empezaba a surgir vuelven a resurgir organizaciones políticas prohibidas durante la dictadura como el Movimiento Feminista.

Entre 1976 y 1979 se publicó la revista Vindicación Feminista, dirigida por Lidia Falcón. La Constitución de 1978 reconoció la igualdad de hombres y mujeres, condenando toda forma de discriminación por razones de sexo y poniendo fin a la situación de inferioridad legal que habían padecido las mujeres durante el régimen franquista (Otero 493).

Al declararse ilegal la discriminación sexual, como apunta Otero, España se inscribe de nuevo dentro de la dinámica social y política del resto de Europa de la que había quedado relegada durante la dictadura franquista.

Capítulo I: Maternidad natural vs. maternidad forzada en *Los Pazos de Ulloa*

La vida de Emilia Pardo Bazán es algo inusual para una mujer de su época puesto que desde temprana se forja en ella una visión de la mujer bien novedosa y avanzada para la época. En 1891 Fundó el Nuevo Teatro Crítico y en 1892 la Biblioteca de la mujer, siendo ambos proyectos financiados con su herencia paterna. Pardo Bazán es una de las primeras mujeres catedráticas universitarias de España "[...] en 1916 es nombrada catedrática de Literaturas Neolatinas en la Universidad Central de Madrid, pero abandona el cargo debido al desinterés de los estudiantes" (López 16).

Influencias literarias

Los Pazos de Ulloa se publicó en 1886 dentro de la colección "Novelistas Españoles Contemporáneos", editada por Daniel Cortezo en Barcelona. El editor catalán inauguró la colección con la obra de la escritora gallega después de haberse dedicado a publicar las obras de los naturalistas franceses, especialmente Zola. En el mismo año Clarín publica una reseña en *La Opinión* acerca de la publicación de Los pazos de Ulloa (López 30), y de paso hizo notar al público la importancia de la corriente naturalista en España. Por estas mismas fechas publica Galdós su obra maestra Fortunata y Jacinta (1886-7) y el año anterior se publicó La Regenta (1884-85) de Clarín, también en Cortezo de Barcelona. Los pazos de Ulloa es una de las obras más naturalistas de la autora, sumamente influenciada por la novelística de Zola, así como por otras corrientes europeas como la rusa e incluso la novela psicológica¹². Emilia Pardo Bazán no solamente conocía la producción novelística del resto de Europa sino que dominaba el francés, lo cual no solamente le permitía leer las obras en su versión original sino que la capacitaba para traducir textos escritos en dicha lengua.

¹² Sobre las influencias europeas en la obra de Pardo Bazán consultar Germán Gullón, La novela del XIX: estudio sobre su evolución formal. (Amsterdam; Rodopi, 1990), Fernando J. Barroso, El naturalismo en la Pardo Bazán. (Madrid: Playor, 1973) y Mariano López Sanz. Naturalismo y espiritualismo en la novelística de Galdós y Pardo Bazán. (Madrid: Pliegos, 1985).

Los escritores de la década de 1880, (entre los cuales se encuentran Pardo Bazán, Clarín y Palacio Valdés) se caracterizan por adoptar la novela como género literario y abandonar el costumbrismo característico de la generación de 1868. Como señala Ignacio Javier López, "desparecen los subtítulos *pintura* o *retrato del natural*. Esto es, de un costumbrismo latente dominado por la nota cromática o del entendimiento de la novela por su afinidad con la pintura" (26). Esta generación de escritores se va alejando poco a poco del costumbrismo pintoresco. Galdós criticaría a Pereda el regionalismo de éste y defendería una literatura que reflejase a la sociedad (Zavala 203). Es también dentro de esta generación de 1880 que se van perfilando temas y tendencias, como la costumbrista y la realista, lo cual hace que sea el siglo del asentamiento de la novela que retrata la realidad de forma artística, tal y como señala Zavala:

En la década de los 80 se va amortiguando la gran fiebre realista; la orientación de la crítica va cambiando. Importa, sobre todo, más que la novela de "trascendencia", "tendenciosa" o "de tesis", reproducir artísticamente la realidad. Los años cruciales del realismo, cuando forma y novela, arte e intención definían la actitud y recepción hacia una obra, han aminorado. Ya están consagrados los grandes novelistas y la gran novela española. La teoría del arte por el arte allegará ahora más prosélitos. La crítica se va afinando; Menéndez y Pelayo, por ejemplo, se cuida muy bien de alabar a Pereda por su intención religiosa y prefiere ensalzar sus dotes artísticas. Clarín deslinda forma y contenido al comentar sus libros; doña Emilia le recriminó, no sin gracia, el no haber salido del "huerto paterno", pero alabó sus dotes de descripción costumbrista (203-04).

Los escritores de los años 80 siguen dos influencias muy importantes: por un lado las innovaciones de Benito Pérez Galdós y, por otro, el naturalismo francés de Zola. Sin embargo, Pardo Bazán no adaptará todas las características del movimiento naturalista,

convirtiéndose de este modo en una escritora naturalista cristiana que no entra en conflicto con sus creencias religiosas al declararse ella misma como "neo-católica". Emilia Pardo Bazán es sin duda una escritora versátil, ya que sus intereses iban más allá de la creación literaria.

En 1892 fundó la "Biblioteca de la mujer" con el propósito de instruir al público femenino. Dentro de la colección se incluía una traducción del inglés John Stuart Mill On the Subjection of Women, del alemán August Bebel Die Frau und der Sozialismus y obras de María de Zayas (Tolliver xii). Sin embargo se frustró personalmente al ver que los temas que trataba no tenían mucha aceptación entre el público femenino y a raíz de este desinterés publicó La cocina española antigua y La cocina española moderna. La publicación de estos recetarios fue la respuesta particular de la autora al desdén del público femenino por obras de temas universales, en contraposición a las obras de carácter doméstico como son los recetarios. En cierta manera, Pardo Bazán daba a entender con este gesto que, desgraciadamente, a las mujeres de la época no se las podía sacar de su mundo por lo cual les publicó obras a su alcance, que son los recetarios anteriormente mencionados.

Al mismo tiempo, Pardo Bazán estaba al corriente del movimiento de emancipación femenina en toda Europa. Tomó parte en mítines e incluso escribió artículos al particular, recogido en La mujer española (1899). Hizo campaña al lado de Concepción Arenal e intentó formar un movimiento sufragista como sus coetáneas inglesas pero no tuvo éxito. De la misma forma, "la autora escribió una novela acerca de la pena de muerte y fue la primera escritora de la Península Ibérica en llevar los problemas del incesto y las drogas a la ficción narrativa" (Whitaker 13). Asimismo, Pardo Bazán leía sobre los avances de la ciencia y estaba interesada también en la medicina, como lo demuestra su obra Pascual López. Autobiografía de un estudiante de medicina (1879). Algunos críticos argumentan que los experimentos científicos dan paso a una escritura concebida de igual forma, o sea como un experimento.

El feminismo de Pardo Bazán no encajaba dentro de la sociedad tradicional española de fin del siglo XIX y le trajo la antipatía de varios escritores del momento, los cuales la veían como una amenaza en vez de como una creadora. Pascual Santacruz llegó aún más lejos al llamarla *marimacho* en 1907 (Tolliver xiv).

También habría que señalar que existen algunas paradojas en la persona de Pardo Bazán. Por un lado, se confesaba devota católica y, como señala Tolliver, "At the same time, she issued a piercing condemnation of the ways in which the church as an institution worked to control and restrict women" (xvi). Por otro, a pesar del feminismo que manifestaba la autora y de la constante preocupación que muestra por la situación de la mujer en la sociedad, no deja de notarse un cierto clasismo en sus obras. Incluso en Los pazos de Ulloa se podría hablar de un narrador con punto de vista patriarcal. Estos rasgos son especialmente notorios en el tratamiento de los personajes femeninos, principalmente cuando se contrasta la educación burguesa y urbana de Nucha y sus hermanas, con la crianza campesina de Sabel.

La representación de la figura de la madre

La manera más fructífera de interpretar la representación de la figura de la madre en la obra de Pardo Bazán es en relación a la oposición campo/ciudad. En la novela se oponen dos tipos de maternidad sumamente diferenciados, los de Nucha y Sabel, y que ejemplifican la oposición campo/ciudad con el trasfondo de la división de género sexual. En la obra se establece una división de género sexual que se enmarca dentro de un elemento común de gran importancia: la separación entre campo y ciudad. Entendemos por división de género sexual aquellas diferencias que existen entre los sexos a nivel social y, reforzadas por diversas instituciones. Cuando el mundo masculino domina sobre el mundo femenino se produce una desigualdad y una división

de género sexual, se trata de la imposición del mundo masculino sobre el femenino, lo cual crea tensiones.

Las tensiones creadas por la división de género sexual en Los Pazos de Ulloa se establecen en base al binomio campo/ciudad. Esta separación la han notado también otros críticos, como Germán Gullón, el cual habla de "un acercamiento de dos mundos, el cuasi-legendario, rural y el civilizado" (87). El crítico concibe la novela como una sucesión de aproximaciones y distanciamientos, los cuales se pueden apreciar en los intentos de Julián para que el marqués se civilice y se case (89).

En la novela esta separación entre campo y ciudad se establece entre la mujer natural, o sea rural, y la mujer civilizada, o sea urbana. Esta diferenciación se puede aplicar también al género masculino; mientras que el hombre natural es el del campo, el hombre civilizado pertenece a la ciudad. Así al campo se le asocia con la incultura, la degeneración, los instintos primitivos (ejemplificado sobre todo en la caza), las pasiones bajas, el caciquismo, el apego a las tradiciones, y especialmente la irracionalidad. Por el contrario, a la ciudad se la asocia con la civilización, la cultura, la educación de los sentidos, el control de las pasiones, el pensamiento liberal, la libertad de cultos, los comicios electorales y la racionalidad. El ejemplo más patente de esta contraposición son Pedro (marido y primo de Nucha) y Manuel (padre de Nucha). Pedro ejemplifica todas las cualidades descritas anteriormente al ser un hombre rudo sin educación y, sin roce social. De ahí su comportamiento brutal, sin maneras, y casi animalístico. Consecuentemente, cuando el señor De la Lage, tío del marqués de Ulloa, debe describir a su sobrino Pedro a Julián, lo rebaja a un ser poco evolucionado, producto de su crianza en el campo:

[En] cuanto al marqués... En cuanto al marqués, Julián recordaba unas palabras del señor De la Lage:

-Encontrará usted a mi sobrino bastante adocenado... La aldea cuando se cría uno en ella y no sale de ella jamás, envilece, empobrece y embrutece (24)

Encontramos en esta breve pero aguda descripción del marqués de Ulloa, una serie de epítetos despectivos referentes al campo. Manuel de Lage, hombre de ciudad, refinado de gustos y el con roce social necesario del que sabe estar en su lugar, destaca la crianza rural como negativa y, de esta forma justifica la rudeza en el trato de su sobrino.

Manuel de Lage y el marqués de Ulloa representan el enfrentamiento entre las dos Españas y los diferentes valores de cada una de ellas; un ejemplo de esta oposición de valores, de lucha entre dos mundos es el enfrentamiento en la mesa entre el señor De la Lage y el marqués que después de su boda con Nucha. Por un lado, la España tradicionalista e inamovible con sus caciques y señores feudales, y por el otro la España liberal que se abre a las corrientes de pensamiento europeo y que desprecia el estancamiento político, social e intelectual. Esta contraposición entre campo y ciudad queda mejor ejemplificada en la llegada de Julián al pazo:

Julián abría mucho los ojos, deseando que por ellos le entrase de sopetón toda la ciencia rústica, a fin de entender bien las explicaciones relativas a la calidad del terreno o al desarrollo del arbolado; pero acostumbrado a la vida claustral del seminario y de la metrópoli compostelana, la Naturaleza le parecía difícil de comprender, y casi le infundía temor por la vital impetuosidad que sentía palpar en ella, en el espesor de los matorrales, en el áspero vigor de los troncos, en la fertilidad de los frutales, en la picante pureza del aire libre. Exclamó con desconsuelo sincerísimo:

-Yo confieso la verdad, señorito...De estas cosas de aldea, no entiendo jota (31)

Julián se sincera con el lector al expresar que la Naturaleza le parece difícil de comprender, de ahí su expresión de incompreensión de “cosas de aldea”. De esta forma, Santiago de Compostela se nos presenta como la metrópoli y se contrapone a la aldea, donde la naturaleza infunde temor. Se trata de una descripción casi poética en donde es fácil imaginar los temores de Julián. Al mismo tiempo, Julián, siendo un cura tímido y

algo afeminado, no ejemplifica claramente el ámbito positivo de la ciudad. Aquí se da más bien un contraste entre seminario y claustro y, la pujanza de la naturaleza.

Si bien la contraposición entre el campo y la ciudad en los personajes masculinos responde al enfrentamiento entre el marqués y Julián, la contraposición campo y ciudad dentro del género femenino corresponde a Sabel y a Nucha. Por un lado, Sabel representa a la mujer natural en estado puro, y quizás un poco salvaje, mientras que Nucha que representa a la mujer urbana y civilizada. Las dos mujeres son los dos contrapesos de la balanza a pesar de que tienen un denominador común que es la maternidad. Sin embargo, a pesar de que las dos mujeres les fue impuesta la maternidad por el mismo hombre, su reacción es opuesta. Mientras Nucha es una madre responsable que se preocupa por su hija, Manuela, Sabel es una madre irresponsable que no se preocupa por su hijo, Perucho. Las dos mujeres han sido madres de forma accidental; Sabel al ser la amante de Pedro y Nucha al ser su mujer legítima.

Sin embargo, el conflicto de género sexual existente en Los Pazos, coexiste con otro no menos importante, el conflicto de clases. Este conflicto de clases se centra principalmente en la oposición entre las dos mujeres del pazo, Sabel y Nucha.

Sabel, la mujer natural, se la enmarca dentro de la clase baja y, Nucha, la mujer civilizada, dentro de la burguesía urbana de clase media. Nucha encarna la mujer civilizada, educada y sensible que ha sido transplantada a un hábitat inhóspito en donde no puede florecer como persona ni como ser humano. Su racionalidad, su orden, sus sentidos se petrifican en el campo; de esta forma la maternidad se convierte en su única salvación. Nucha ha sido educada en el seno de una familia de clase media urbana, por ello, la educación que ha recibido no la ha preparado para su vida de casada en el pazo. Una vez transplantada al pazo de su marido se ve obligada por las circunstancias a vivir y a luchar con los instintos primitivos de sus habitantes, incluyendo los de su marido. La única persona que la entiende y apoya, también por el hecho de que estar

transplantado en los pazos, o sea completamente fuera de lugar, es Julián. Éste, a pesar de no venir de una familia de clase media, por ser el hijo del ama de llaves en la casa de Nucha ha recibido una buena educación. De igual manera el hecho de ser cura le asciende socialmente de clase puesto que, al acabar los estudios en el seminario se puede sentar a la mesa a comer con el señor y sus hijas. El barniz social y personal que recibe en casa del señor de De la Lage lo aparta de todos los demás habitantes de la casa, excepto obviamente de Nucha.

Por otro lado Sabel no ha recibido educación ni ha salido nunca del hábitat rural. Al morir su madre, Sabel se fue a servir a casa del marqués con su padre. El convertirse en amante obligatoriamente del marqués queda fuera de su control, y ejemplifica una vez más el funcionamiento vigente de las estructuras de la jerarquía social feudal en la Galicia rural del siglo xix. El marqués ejerce el “derecho a pernada” feudal sobre Sabel que trae como consecuencia el nacimiento de Perucho. A pesar de que un principio pueda parecer que Sabel, al estar fuera de las convenciones sociales, es más libre que la mujer urbana, esto no deja de ser una paradoja ya que todas las mujeres están sujetas a reglas sociales. En un primer momento pudiera parecer que Sabel tiene más autonomía de movimientos, pero como se verá en la obra se la castiga cruelmente cuando sale del papel que socialmente tiene asignado. Pedro le pega una paliza a Sabel al volver ésta del baile y no tener la cena preparada. Un detalle más preciso de la lectura revela que el motivo principal de la paliza de Pedro a Sabel son los celos. Tampoco Nucha se librará de la ira marital de Pedro y éste la maltratará repetidamente, aunque no nos enteramos hasta el final de la obra.

A Sabel se la describe como a un personaje altamente sensual y erotizado por los personajes masculinos, incluyendo al narrador y a Julián. Las descripciones que se nos da de Sabel están animalizadas, centrándose en sus atributos físicos. Sabel se nos presenta como una devoradora de hombres, como la culpable de la lujuria masculina; incluso el narrador llega a relacionarla con el diablo, al mencionar la pezuña de cabra:

Mientras hablaba con la frescachona Sabel, la fantasía de un artista podía evocar los cuadros de tentaciones de San Antonio, en que aparecen juntas una asquerosa hechicera y una mujer hermosa y sensual, con pezuña de cabra (45).

El mismo narrador se siente atraído por Sabel al compararla con el diablo. De la descripción que nos da el narrador, y sobre todo en la relación que se establece entre lujuria y pecado, podemos deducir dos cosas: o se trata de un narrador masculino, o de un narrador femenino que sigue las normas masculinas. Esta relación entre la sensualidad de Sabel y el diablo es común como señala Figes: "Not only is witchcraft primarily associated with women, but the connotations are primarily sexual"(62).

Por otro lado, Julián siente repulsa por Sabel desde el primer momento en que la conoce, aunque en este caso se trata más de un ejemplo del prejuicio de clase implícito en Los pazos de Ulloa que de género:

Lo cierto es que Julián bajaba la vista, no tanto por lo que oía como por no ver a Sabel, cuyo aspecto, desde el primer instante, le había desagradado de extraño modo, a pesar o quizá a causa de que Sabel era un buen pedazo de lozanísima carne. Sus ojos azules, húmedos y sumisos; su color animado, su pelo castaño, que se rizaba en conchas paralelas y caía en dos trenzas hasta más abajo del talle, embellecían a la muchacha y disimulaban sus defectos: lo pomuloso de su cara, lo tozudo y bajo de su frente, lo sensual de su respingada y abierta nariz (21)¹³

La narración se focaliza en Julián, el cual nos describe a Sabel como "un pedazo de carne" (21), aunque lozanísima lo cual nos dice que Sabel es una muchacha joven.

¹³ Todos los subrayados del capítulo son míos.

Sabel está animalizada; se describe como a un animal destacando atributos físicos como el color y, describiéndonos los defectos y virtudes físicas.

También se nos indica "lo tozudo y bajo de su frente" (21) lo cual podría considerarse como un cierto estereotipismo racial. Otro indicio del género masculino del narrador es cuando se nos dice que los ojos de Sabel son sumisos, con lo cual su mirada no es libre. En esta cita se enfatizan claramente los roles de género y, se considera la sumisión como uno de los papeles que socialmente se le asigna a la mujer por su su género sexual. Si bien sabemos que los ojos de Sabel son sumisos, el tono empleado para responder a las órdenes de Julián también. "[Lo] pronunció con tanta sumisión que Julián, a la vez, quiso mostrarle un poco de caritativo interés" (29). La sumisión se convierte en una característica femenina que usa Julián al sentirse inconscientemente atraído por Sabel. Dicha atracción inconsciente provoca que Julián rechace a Sabel desde el principio aumentando aún más su misoginia, debido a los avances eróticos de Sabel . Sin embargo, no por ello deja de sentirse atraído físicamente hacia Sabel.

[...]no pudo menos de reparar, en una rápida ojeada, como la moza venía en justillo y enaguas, con la camisa entreabierta, el pelo destrenzado y descalzos un pie y pierna blanquísimos, pues Sabel, que se calzaba siempre y no hacía más que la labor de la cocina, y ésa con mucha ayuda de criadas de campo y comadres, no tenía la piel curtida ni deformados los miembros (48).

Se trata de una descripción muy minuciosa, especialmente para alguien que no está prestando atención y mira de reojo, lo cual nos lleva a dudar de la fidelidad del narrador. Se nos dice que Sabel, a pesar de ser campesina, físicamente no tiene los rasgos de éstas como son la piel curtida y los miembros deformados. El narrador está focalizando sobre Sabel mediante la mirada, aunque sea de reojo. Sabel se convierte en un objeto de placer visual para los personajes masculinos, incluso para el marqués de placer sexual. Sin embargo, Sabel a pesar de ser la destinataria de las miradas

masculina no posee ni voz ni mirada propia; se halla siempre subordinada al discurso masculino, incluso en lo más exclusivo de su ser como la maternidad. Sabel permanece perpetuamente bajo la esfera directa del marqués al juntarse, tal y como señala Charnon-Deutsch, género con clase, y pasar uno a reforzar al otro (71).

Cuando Sabel se intenta rebelar y ser libre se la castiga cruelmente como en la fiesta del patrón del pueblo cuando Sabel se viste con el traje tradicional y baila con un aldeano. El marqués en un ataque de celos le pega una paliza delante de su hijo, Perucho:

En el umbral se quedó paralizado de asombro ante lo que iluminaba la luz fuliginosa del candilón. Sabel tendida en el suelo, aullaba desesperadamente; don Pedro, loco de furor, la abrumaba a culatazos; en una esquina, Perucho, con los puños metidos en los ojos, sollozaba (66).

La jerarquía eclesiástica, representando el otro lado del caciquismo y el involucionismo socio-histórico, es aliada del marqués y acepta el concubinato de ambos aunque vaya en contra de la iglesia, ya que refuerza el sistema social de clases por un lado y la supremacía del género masculino por el otro. El párroco de Naya sabedor de la relación del marqués con Sabel no le reprocha su actitud; al contrario lo que le parecería intolerable es que Sabel le fuera infiel, otro caso implícito de clasismo en la novela.

Es interesante notar que las únicas mujeres naturales que son libres y que no están sujetas a las leyes patriarcales son las marginadas, en este caso concreto las brujas. Pedro intenta inútilmente echarlas de casa varias veces sin conseguirlo. El temor de Pedro viene al no puede controlarlas y al predecir éstas el destino, que es también incontrolable. De esta forma Pedro se siente amenazado en su propio territorio sin que pueda hacer nada para evitarlo.

La estela de misterio y poder sobrenatural que inspiran estas mujeres hacen que se las tema y se las margine socialmente.¹⁴ La Sabia, a pesar de pertenecer a la clase baja, entra dentro de la marginalidad social al ser hechicera, bruja, cartomante y tratar con otras artes ocultas. Al ser estas mujeres las únicas que no se someten al patriarcado es fácil trazar la línea entre mujer marginada y hechicera. Lidia Falcón lo atribuye a la clase social inherente al género, y no solamente a éste como condicionante:¹⁵

En los más altos estratos de la sociedad, la mujer gobierna estados, funda órdenes religiosas y deja en admirables obras literarias el sello de su personalidad. Bajando en la escala social, escoge y se desembaraza de numerosos maridos, amantes, se hace profetisa y hechicera. Vende sus servicios de adivinadora y comadrona y pretende liberarse de su oscuro destino comerciando con lo único que posee, su cuerpo (101).

Esta última faceta de la que habla Falcón, la prostitución, no tiene cabida en la Sabia. Esta se dedica a la cartomancia y otras artes ocultas, lo cual provoca el rechazo del sector masculino de la sociedad al no poder ejercer control directo sobre ella. De ahí que sea necesario marginalizar a las mujeres que se dedican a esto. La descripción que se nos da de la Sabia es negativa; el lenguaje del narrador denota prejuicios (los subrayados son míos):

La última tertuliana que se quedaba, la que secreteaba más tiempo y más íntimamente con Sabel, era la vieja de las greñas de estopa entrevista por Julián la noche de su llegada a los pazos. Era imponente la fealdad de la bruja: tenía las cejas canas, y de perfil le sobresalían, como también las cerdas de un lunar; el fuego hacía resaltar la blancura del pelo, el color atezado del rostro y el enorme bocio o papera, que deformaba la garganta

¹⁴Sería el mismo caso que La Celestina. A ésta la gente le atribuía magia negra, entre otros oficios como componer virgos y hechicera. La Celestina era una marginada social a la cual la gente la respetaba, entre otras cosas, por el halo de superstición que inspiraba.

¹⁵Falcón O'Neill, Lidia. Mujer y sociedad. Análisis de un fenómeno reaccionario. Barcelona; Editorial Fontanella, 1969.

del modo más repulsivo (45).

Con el propósito de resaltar las cualidades negativas de la mujer todos los epítetos para describirla son negativos. En vez de pelo tiene greñas y son de estopa, o sea de estropajo. En vez de tener vello en el lunar tiene cerdas y el bocio era enorme. Todos estos adjetivos nos dan una imagen desproporcionada de la mujer. La fealdad se asocia con la oscuridad, con la profesión de bruja. Se la describe como "asquerosa hechicera" en la misma cita donde a Sabel se la compara con el diablo:

Mientras hablaba con la frescachona de Sabel, la fantasía de un artista podía evocar los cuadros de tentaciones de San Antonio, en que aparecen juntas una asquerosa hechicera y una mujer hermosa y sensual, con pezuña de cabra (45).¹⁶

La descripción de la profesión de la Sabia está llena de prejuicios lo cuál nos lleva a la conclusión de que el narrador no es fidedigno. Esta observación nos indica, entre otras cosas, que el narrador no pertenece a la misma clase social que la Sabia y, que al igual como ocurre con la descripción de Sabel, toma elementos masculinos para describir a las mujeres. La fealdad de la Sabia se acrecienta con el bocio convirtiéndola en un ser desagradable. Por otro lado no sabemos el nombre de la mujer, simplemente se la conoce por un apodo vulgar, el artículo determinado la precede al adjetivo, y se silencia su discurso. Una vez establecidas en la obra las principales diferencias entre la división ciudad y ciudad y puesto especial énfasis en las diferencias de género y de clase, es necesario analizar otra diferencia esencial en la obra. Se trata la división entre la esfera pública y la esfera privada, ambas muy diferenciadas entre si.

A la esfera pública corresponde el género masculino con todas las actividades adheridas a éste, siendo la caza una de la más importantes en la novela. El espacio público se centra en los cafés, teatros y demás sitios de reunión social en Santiago, y

¹⁶ Todos los subrayados son míos.

dentro de los pazos en la naturaleza y la caza. Dentro de la esfera privada se enmarcan las mujeres en todos sus ámbitos domésticos, tanto en la ciudad como en el campo. La esfera privada es la esfera del recogimiento, de la transmisión de secretos, sabiduría popular y doméstica, la perpetuación de la familia y, lo más importante, la maternidad. Cuando las mujeres, como Nucha y sus hermanas, pasan de la esfera privada a la pública (como el paseo diario al atardecer) podría considerarse una trasgresión espacial, sin embargo se halla circunscrita dentro de los cánones sociales masculinos. Nucha y sus hermanas no solamente van al paseo con el consentimiento y vigilancia del padre, sino que cumplen con un ritual social. El paseo sirve de escaparate de exposición para que el género masculino vea, escoja y seleccione al femenino. Los rituales del paseo se hallan codificados por la sociedad quedando siempre en desventaja el género femenino ya que éste no tiene poder de decisión. Es el caso de la hermana, Rosa, que está enamorada de un estudiante de medicina, el padre no le ve como buen partido para ella por no pertenecer a la misma clase social.

Dentro de la categoría de espacio, Elizabeth Ordóñez habla de espacios masculinos y de espacios femeninos reduciéndolos a espacios cerrados en el caso de los femeninos y a espacios abiertos en el caso de los masculinos (122-3). Esta división parece demasiado simple ya que Sabel entra y sale de la casa al exterior y asiste a eventos públicos, como el baile en honor del santo patrón. Bretz argumenta al respecto que Sabel se mueve dentro del espacio atemporal: "Sabel also dwells in several different time-space zones, all of which are outside of historical time" (49). Por otro lado, tenemos a Nucha que sale de la casa y va al gallinero donde habla con Perucho fuera del control de Pedro. Bretz ahonda en las alusiones al pasado en la descripción de personajes masculinos; pone el ejemplo de Manuel de la Lage en Santiago, el cual está anclado en el espacio concreto e histórico y es prisionero del tiempo presente anclado en el tiempo pasado (46).

Existen varias diferencias entre la esfera privada urbana y la esfera privada rural. En las dos esferas existen reglas dictadas por la sociedad. En el primer caso, la esfera privada y urbana, a las mujeres se las "educa" dentro de los cánones socio-económicos de clase y se espera de ellas que sean un instrumento de deleite para el marido, esperando a la vez se que sean abnegadas y obedientes y que transmitan su "educación" a sus hijas en forma de consejos y reglas doméstico-sociales.¹⁷

En la esfera privada rural a la mujer no se pide tanto que sea deleite del hombre sino que trabaje en la casa y fuera, en el sembrado o con los animales. Se trata de un instrumento de satisfacción sexual y, a la vez, de un brazo más.

Hasta el momento hemos visto como condicionantes externos tales como género sexual, lugar de residencia y clase social sirven de marco estructural en Los Pazos de Ulloa. Estos elementos se relacionan entre sí para dar paso al objeto de este estudio que es ver como se representa la maternidad. En Los pazos se considera la maternidad como parte de la condición de ser mujer. Aquí hay que distinguir entre maternidad natural y maternidad impuesta. El caso de Nucha, la cual es madre por condicionamiento social es similar al caso de Natàlia en La Plaza del Diamante ya que ambas mujeres llegan a la maternidad por causas extrínsecas.

Tradicionalmente la maternidad ha sido la función adscrita socialmente a la mujer y, dicha posición ha estado reforzada por la Iglesia y por la sociedad en general. Sobre todo en las zonas rurales o poco industrializadas, como sería el caso de Galicia en el siglo XIX, a la mujer campesina se la tenía muchas veces viviendo en sociedades jerárquicamente estructuradas o con sistemas casi feudales.¹⁸ Esta estructura feudal se ve en Los Pazos en las relaciones de poder y dominación que ejerce el marqués sobre

¹⁷ No hay que olvidar que en esta época abundan las autoras que escriben tratados de educación para señoritas. Entre ellas cabe destacar a Pilar Sinués de Navarro con Un libro para las madres. Madrid; Of. de la Moda Elegante, 1887; a la Baronesa de Wilson con Las perlas del corazón (Un libro para las madres). Barcelona; Casa Editorial Maucci, 1911; a Faustina Sáez y su Deberes de la mujer (Colección de artículos sobre educación). Madrid, 1886, entre otras.

¹⁸ Al respecto referirse a "La situación de la mujer en el siglo XIX hasta 1936" en Anabel González et al (eds). Los orígenes del feminismo en España. Madrid: Zero zyx, 1980. (109-155)

todos aquellos que viven en sus tierras. Más adelante lo veremos cuando el marqués traiga a una nodriza para amamantar a Manuela, la cual es una mujer que vive en sus tierras y a la cual se la arranca de su hijo recién nacido, y se la describe como "una muchachona de color de tierra, un castillo de carne: el tipo clásico de la vaca humana" (161).

-¿Pues no he de saber? ¡Gran vaca! Tiene usted ojo médico... Y está parida de dos meses. Lo que no sé es si los padres la dejarán venir. Creo que son gente honrada en su clase y no quieren divulgar lo de la hija (155).

Es precisamente el médico el que califica primero a la muchacha de "gran vaca" (161) a pesar de considerarse anti-clerical y estar en contra de la jerarquización de clases sociales, lo cual no deja de ser una paradoja para inmediatamente contradecirse al exclamar:

¿Cuándo se convencerán estos señoritos de que un casero no es un esclavo? Así andan las cosas de España: mucho de revolución, de libertad, de derechos individuales...¡Y al fin por todas partes la tiranía, el privilegio, el feudalismo (156).

En este apartado de la maternidad cabe hacer la distinción entre maternidad natural y maternidad impuesta. En el primer caso se encuentra Sabel y, en el segundo Nucha. Las diferencias entre las dos mujeres ya no se reducen solamente al binomio campo y ciudad, sino que adquieren connotaciones sexuales muy marcadas y muy diferenciadas entre sí. Sabel es el objeto de deseo sexual del marqués, la mujer ilegítima que pare un hijo de él. En el otro extremo de la balanza tenemos a Nucha, la mujer legítima del marqués, que sexualmente no atrae a su marido y alumbró una hija de éste y no un varón como él quería. Establezco la distinción entre el parir de Sabel y el alumbrar de Nucha ya que refleja la diferencia de tratamiento por su clase social y por la condición de mujer natural y rural y mujer civilizada y urbana.

En el apartado de la maternidad natural se halla la mujer rural para la cual parir es parte de su condición de género sexual y no le concede mayor importancia al hecho. Pedro cuando está a punto de nacer su hija legítima, se queja de las lamentaciones de su mujer, Nucha, y recuerda como Sabel parió en el tiempo que le llevó amasar y hornear el pan.

También recordó el nacimiento de Perucho, un día que Sabel estaba amasando. Por cierto que la borona que amasaba no hubiese tenido tiempo de cocerse, cuando el chiquillo berreaba ya, diciendo a su modo que él era de Dios como los demás y necesitaba sustento (155)

El marqués constantemente se queja la de la educación remilgada que reciben las mujeres en la ciudad y exalta las virtudes de las mujeres del campo:

Estoy convencido-dijo enfáticamente-de que semejantes cosas sólo les pasan a las señoritas educadas en el pueblo y con ciertas impertinencias y repulgos...Que les vengan a las mozas de aquí con síncope y desmayos...Se atizan al cuerpo media olla de vino y despachan esta faena cantando (162)

En contraposición a la maternidad natural se encuentra la impuesta y que corresponde a la mujer urbana y civilizada, que es el caso de Nucha. Para ésta la maternidad es una enfermedad que requiere reposo y, en muchos casos, significa la muerte de la madre al dar a luz. La maternidad se convierte así en una imposición social, de ahí que la denomine maternidad impuesta. El marqués la trata bien pensando que Nucha va a tener un niño, el heredero de los Moscoso.

Hay que reconocer que don Pedro se portaba bien con su esposa durante aquella temporada de expectación. Olvidando sus acostumbradas correrías por montes y riscos, la sacaba todas las tardes, sin faltar una, a dar paseítos higiénicos, que crecían gradualmente, y Nucha apoyada en su brazo, recorría el valle en que los pazos de Ulloa se esconden, sentándose en los murallones y en los ribazos al sentirse muy fatigada (148-9)

El narrador nos condiciona con frases como “hay que reconocer” (148) cuando habla del marqués; así indica que no siente simpatía por el marqués, aunque en esta ocasión particular el marqués se porta bien con Nucha, sacándola a pasear todos los días. Nucha sufre constantemente por no poder criar a su hija Manuela, convirtiéndose la niña en el único referente que Nucha tiene con la realidad. A la niña le dedica todos sus sentidos y su tiempo; se queda siempre en la habitación y no sale al exterior. A pesar de haber sido una amenaza física, la maternidad convierte a Nucha en una madre dedicada a su hija. Para Nucha existe un orden a seguir, inexistente en el caso de Sabel. La maternidad de Nucha es ordenada, racional, la de Sabel, todo lo contrario. Nucha dejará que Julián y Perucho entren en su reducto privado de paz, su habitación, y están con Manuela. Charnon-Deutsch señala que el lenguaje maternal que Nucha les enseña a Julián y a Perucho les equipara a personas victimizadas (75). La maternidad de Sabel es irresponsable y desordenada mientras que la de Nucha es todo lo contrario.

Sin embargo, hay una tercera maternidad latente e implícita en la novela que es la de Julián. A Julián lo llamo unidad discordante al ser un personaje indefinido que tiene características de los dos géneros el femenino y el masculino, quizás como el narrador. Julián es una unidad discordante en el sentido de que transgrede las reglas de género y esto crea un conflicto debido a estas apropiaciones de géneros. Sin embargo, este conflicto es necesario para dar una unidad general a la novela. Julián al ser un ente neutro se desenvuelve en un espacio heterogéneo en donde predominan las características del ámbito femenino en contraposición a las masculinas. El conflicto viene dado por la apropiación de características femeninas y por transgredir las reglas

sociales referentes al género masculino. Bretz tiene una opinión similar al llamarlo nota disonante (48). "However, the presence of Julián and the interweaving of his voice with that of the omniscient narrator serves to break down the idyll, introducing a dissonant note" (48). Julián, al principio está oscuramente atraído por Sabel y ahora está enamorado de Nucha sin saberlo y este amor será incondicional. Julián usurpa el papel de marido y padre al marqués. Como señala Charnon-Deutsch, forman una nueva familia (75), sin embargo, discrepo de la opinión de Charnon Deutsch en que la nueva familia sea "una sagrada familia grotesca en la cual Julián es San José" (75). El narrador nos da a conocer el enamoramiento de Julián con Nucha a través de una tercera voz, la de la Sabia al leerle las cartas a Sabel, como ha notado también el crítico Germán Gullón al hablar de aproximaciones/distanciamientos: "Una aproximación importante es la narrada en el capítulo XIX, cuando una vieja, la Sabia, echa las cartas a Sabel, y mediante su lectura descubrimos lo presentido: que Julián ama a Nucha, aunque éste sea incapaz de reconocerlo en su consciente, donde se halla distanciado de su amada" (90). La unidad discordante de Julián pertenecería a la tercera voz que Lanser propone como parte de una nueva narratología femenina. Esta tercera voz corresponde a la serie de negaciones del subtexto femenino: "This negativity is more than the link between two texts; it is the means by which the two letters yield a third: a story, a third voice, a third audience [...] Each negative statement suggests departure from a social norm (459)". Julián ve a Nucha como una reencarnación de la Virgen y cuando Nucha está a punto de dar a luz, Julián sufre:

Acongojóse el espíritu de Julián pensando en que el recato de Nucha iba a ser profanado, y su cuerpo puro tratado quizá como se trata a los cadáveres en la mesa de anatomía: como materia inerte, donde no se cobija ya un alma. Comprendió que se apocaba y afligía. (150)

De la cita en donde Julián está horrorizado al pensar en la profanación del cuerpo de Nucha podemos entresacar un subtexto muy sutil al relacionar el horror de Julián con la oposición de la iglesia católica a la disección de cuerpos humanos. Su sufrimiento no cesa hasta que Nucha ha dado a luz a Manuela; pero antes de esto se horroriza de que Sabel atienda a Nucha en el parto. Julián está tan trastornado que parece que vaya a dar a luz él mismo:

Mas Julián no veía el alba, no veía cosa ninguna... Es decir, sí; veía esas luces que enciende en nuestro cerebro la alteración de la sangre, esas estrellas violadas, verdosas, carmesíes, color de azufre, que vibran sin alumbrar; que percibimos confundidas con el zumbido de los oídos y el ruido de péndulo gigante de las arterias próximas a romperse. [S]entíase desvanecer y morir; sus labios no pronunciaban ya frases sino un murmullo que todavía conservaba tonillo de oración (165).

Julián es un personaje asexual y afeminado, de ahí el tono irónico y despectivo del narrador al describir el "tonillo" de Julián. Otro aspecto importante respecto a Julián es su posición de sacerdote lo cual lo deja al margen de la división de géneros. Su educación religiosa le condiciona su relación no solamente con el género femenino sino con su mismo sexo. Las mujeres lo ven más cercano a ellas en cuanto es una persona sensible y, por el contrario los hombres lo desprecian por ser afeminado. A pesar de

que las mujeres se sienten más cercanas a Julián que los hombres, Julián es un personaje misógino debido a dos razones. Primera su educación religiosa apartado del mundo y, segunda la idolatrización que tiene por su madre. Para Julián todas las mujeres deberían ser como ella:

No habiéndose descosido jamás de las faldas de su madre sino para asistir cátedra, en el Seminario, sabía de la vida lo que enseñan los libros piadosos. Los demás seminaristas le llamaban *San Julián*, añadiendo que sólo le faltaba la palomita en la mano. Ignoraba cuándo pudo venirle la vocación; tal vez su madre, ama de llaves de los señores De la Lage, mujer que se pasaba por beatona, le empujó suavemente, desde la más tierna edad, hacia la Iglesia, y él se dejó llevar de buen grado. Lo cierto es que de niño jugaba a cantar misa, y de grande no paró hasta conseguirlo. (26)

La madre es el verdadero impulso que mueve a Julián desde su más tierna infancia, como se nos dice, y es ella la que le "empuja suavemente" hacia la Iglesia. En ningún momento en la novela se nos habla del padre de Julián, lo cual no deja de tener su interés, pudiendo incluso llegar a especular que la falta de la figura paterna puede ser la causa de la excesiva beatería de la madre. Para Julián su vida se ha dividido entre ser pequeño y ser grande, o sea en una etapa de crecimiento. Para Julián no se establece una diferencia entre una etapa y otra al no cambiar éste las costumbres ya que de pequeño jugaba a decir misa y de grande la dice. Se nos indica claramente que Julián no tuvo un desarrollo infantil como los demás niños, entre otras cosas porque siempre estaba "cosido" a las faldas de su madre. Se nos explicita que Julián sabe de la vida por los libros piadosos, indicador de que no tiene experiencia mundana, y razón por la cual Julián divide a las mujeres en la categoría maniqueísta de buena y mala, como ya hemos visto en el caso de Sabel y en el de Nucha. Sin embargo, la madre de Julián, a pesar de la veneración que éste le tiene, responde al patrón de madre tirana que desde la más tierna infancia moldea los deseos y el destino del hijo. En el caso de Julián este moldeamiento fue fructífero ya que nunca se opuso y lo consideró de lo más normal. Sabemos también que el carácter de Julián es endeble y muy sensible, lo cual le convierte en objeto de desprecio por parte del género masculino:

A Julián le ayudaba en su triunfo, amén de la gracia de Dios, que él solicitaba muy de veras, la endeblez de su temperamento linfático-nervioso, puramente femenino, sin ardores ni rebeldías, propenso a la ternura, dulce y benigno como las propias malvas, pero no exento en ocasiones de esas energías súbitas que también se observan en la mujer, el ser que posee menos fuerza en estado normal y más cantidad de ella desarrolla en las crisis convulsivas. Julián, por su compostura y hábitos de pulcritud-aprendidos de su madre, que le sahumaba toda la ropa con espliego y le ponía entre cada par de calcetines una manzana camuesa-cogió fama de seminarista *pollo*, máxime cuando averiguaron que se lavaba mucho manos y cara. (26)

De nuevo, el narrador no es fidedigno al describir de forma muy subjetiva a Julián. Para ello, utiliza prejuicios que el género masculino tiene sobre el femenino. A la vez encontramos el subtexto de la importancia que la higiene y los adelantos científicos tienen en la época. Se nos describe a Julián como femenino ya que no tiene ni "ardores ni rebeldías" (26) y es de carácter linfático-nerviosos lo cual lo relaciona con "la endeblez de su temperamento" (26). Incluso para los seminaristas Julián es una nota discordante, es el Otro que no encaja dentro del grupo; entre otras cosas "se lavaba mucho manos y cara" (26).

Es también la madre de Julián la encargada de su educación y desde pequeño le enseña a aceptar y respetar la jerarquización social. "Desde niño le había enseñado su madre a reverenciar la sangre ilustre" (33). Ahí tenemos una de las explicaciones del

clasicismo de Julián que en un principio nos podía chocar al ser su madre la ama de llaves de una casa.

A la vez, Julián nos describe a su madre como un dechado de virtud que como el mismo reconoce le influenciará en su percepción del género femenino:

Julián recordaba a su madre, tan modosa, siempre con los ojos bajos y la voz almibarada y suave, con su *casabé* abrochado hasta la nuez, sobre el cual, para mayor recato, caía liso, sin arrugas, un pañolito de seda negra. (49-50)

Las cualidades de la madre de Julián, ojos bajos y voz almibarada, son las cualidades que Julián espera encontrar en el resto de las mujeres, de ahí la armonía con Nucha y el conflicto con Sabel:

Al cabo Sabel tenía un alma redimida por la sangre de Cristo, igual que otra cualquiera. Pero ¿quién reflexiona? ¿Quién se modera ante tal descaro? Hay un movimiento que llaman los escolásticos *primo primis*: fatal e inevitable. Así se consolaba el capellán. De todos modos, era triste cosa tener que vivir con aquella mala hembra, no más púdica que las vacas. ¿Cómo podía haber mujeres así? (49)

Julián establece la categoría de mujeres malas para las mujeres que no son virtuosas como Sabel y la describe como "otra cualquiera" (49), para inmediatamente cosificarla al compararla con las vacas.

Otra figura masculina que desprecia al género femenino, viéndolo solamente dentro de su capacidad reproductora, es el marqués. Al contrario que la madre de Julián, la cual manejó a Julián desde su infancia valiéndose de su voz y ojos bajos, la madre del marqués dejó que la crianza de su hijo estuviera en manos del hermano de ésta, Gabriel:

Lo cierto es que don Gabriel en poco tiempo asumió el mando de la casa: él descubrió y propuso para administrador a aquel bendito exclaustro fray Venancio, medio chocho desde la exclaustro, medio idiota de nacimiento y, a cuya sombra pudo manejar a su gusto la hacienda del sobrino, desempeñando la tutela. Una de las habilidades de don Gabriel fue hacer partijas con su hermana, cogiéndole mañosamente casi toda su legítima, despojo al que asintió la pobre señora, absolutamente inepta en materia de negocios, hábil sólo para ahorrar el dinero que guardaba con sórdida avaricia, y que tuvo la imprudente niñería de ir poniendo en onzas de oro de las más antiguas, de premio. [...] Mientras la madre atesoraba, don Gabriel educaba al sobrino a su imagen y semejanza, llevándole consigo a ferias, cazatas, francachelas rústicas y acaso distracciones menos inocentes. [...] y el chico adoraba en aquel tío jovial, vigoroso y resuelto, diestro en los ejercicios corporales, groseramente chistoso, como todos los De la Lage, en las sobremesas; especie de señor feudal acatado en el país, que enseñaba prácticamente al heredero de los Ulloa el desprecio de la humanidad y el abuso de la fuerza.(38)

De nuevo, al igual que con Julián, la figura paterna está ausente, aunque en este caso la reemplaza el tío. Tanto la madre como el tío influyen negativamente en el marqués. La madre por ser una inepta, avara e infantil y despreocupándose de la educación de su hijo y, el tío por fomentar los vicios de género y clase, "especie de señor feudal" (49).

Mientras la madre de Julián se escudaba en sus ojos bajos y su voz almibarada para manipularlo, de la madre de Pedro no se nos da ninguna descripción física sino de carácter. Tanto el marqués como Julián tienen muy claro la división de tareas por géneros sexuales, especialmente la de procrear. Esta división de tareas por géneros sexuales la comparte también el narrador, el cual la aprueba y exalta en la fiesta del santo patrón del pueblo.

Conocido ya el estado de las provisiones, ordenó las maniobras del ejército: las viejas se dedicaron a desplumar aves; las mozas, a fregar y a dejar como el oro peroles, cazos y sartenes, y un par de mozancones, uno de ellos idiota de oficio, a desollar reses y limpiar piezas de caza. Si se encontrase por allí algún maestro de la escuela pictórica flamenca, de los que han derramado la poesía del arte sobre la prosa de la vida doméstica y material, ¡con cuánto placer vería el espectáculo de la gran cocina, la hermosa actividad del fuego de leña, que acariciaba la panza reluciente de los peroles; los gruesos brazos del ama confundida con la carne, no menos rolliza y sanguínea, del asado que aderezaba; las rojas mejillas de las muchachas, entretenidas en retozar con el idiota como ninfas con un sátiro atado, arrojándole entre el cuero y la camisa puñados de arroz y cucuruchos de pimiento (54-55)

En esta descripción tan sensorial, se deja entrever la persona de Doña Emilia¹⁹. Se trata de una descripción muy visual en donde la focalización se centra en los aspectos sensuales como los colores de las ollas, las llamas del fuego y las mozas retozando con el idiota; parece recrear una escena de una celebración pagana donde el fuego está en el centro, se celebra una fiesta en honor de alguien y se exaltan los sentidos. A la vez recrea una pintura renacentista, un bodegón flamenco. El narrador nos lleva de la mano a la escena y nos indica cuales son los pasos a seguir para la interpretación. Para el lector más novel en arte se le indica oportunamente el bodegón de la escuela de Flandes dejando el resto a la capacidad lectora.

Otro aspecto importante a tener en cuenta que enmarca las relaciones entre los dos géneros sexuales es el tema de la maternidad legítima. Julián está obsesionado por la pureza y virtud de la mujer, otra razón más que le llevará a despreciar a Sabel y a idealizar a Nucha. Julián le recomienda al marqués que se casa con una mujer honrada

¹⁹ Esta observación tan sutil se la debo a la Profesora Harriet Turner.

y de su clase. Para Julián la división de clases es importante y la respeta. Es impensable para Julián que una persona se salga de su clase y ascienda o descienda en la clase social; Julián lo ve como una escala determinada socialmente y que es inamovible:

Apartándose usted de aquí algún tiempo, no sería difícil que Sabel se casase con persona de su esfera, y que usted también encontrase una conveniencia arreglada a su calidad, una esposa legítima. Cualquiera tiene un desliz: la carne es flaca; por eso no es bueno para el hombre vivir solo, porque se encenaga y, como dijo quien lo entendía, es mejor casarse que abrasarse en concupiscencias, señor don Pedro. ¿Por qué no se casa, señorito?-exclamó juntando las manos- ¡Hay tantas señoritas buenas y honradas! (74)

Cada persona tiene que casarse dentro de su clase para continuar con el status quo social y no introducir discordancias. Ya se ha visto que la experiencia de Julián en asuntos mundanos le viene de los libros piadosos; sin embargo se atreve a justificar los encuentros sexuales con Sabel del marqués al decirle que "la carne es flaca" (74). Evidentemente esta justificación solamente sirve para el marqués, no para Sabel; en ningún momento se ve a Sabel como víctima de los ataques del señor feudal sino que se la culpabiliza. Una muestra más de la ideología característica de la sociedad del siglo XIX, en gran medida y en todos los países, que encuentra resonancia dentro de la obra.

Julián desea que el marqués tenga una esposa legítima y le propone al marqués "una conveniencia arreglada" (74), o sea el matrimonio como contrato mercantil. Para Julián una esposa legítima equivale a una mujer buena y honrada, que es el caso de Nucha. En el otro lado de la balanza está la obsesión del marqués por tener un hijo legítimo para que sea el heredero universal de los pazos. De nuevo una motivación material, "una conveniencia arreglada" (74), encaja dentro del esquema:

-¿Y cree usted, santo de Dios, que no se me había ocurrido a mí? ¿Piensa usted

que no sueño todas las noches con un chiquillo que se me parezca, que no sea hijo de esta bribona, que continúe el nombre de la casa..., que herede esto cuándo y me muera... y que se llame Pedro Moscoso, como yo?. Al decir esto, golpeábase el marqués su fornido tronco, su pecho varonil, cual si de él quisiese hacer brotar, fuerte y adulto ya, al codiciado heredero (74)

Es interesante notar la cuestión del nombre. El marqués quiere un heredero que se llame como él, Pedro Moscoso, y no que tenga un diminutivo peyorativo como Perucho, el apelativo de su hijo ilegítimo. El heredero legítimo sería una copia exacta del padre; se llamaría exactamente igual que él y se le parecería físicamente. Se deduce del discurso del marqués que Perucho no se le parece, aunque también podría tratarse de otra señal del sexismo en el lenguaje y de clase, al hacer que el hijo legítimo se le parezca a la madre y no al padre.

El orgullo de clase del marqués es otra de las razones que le llevan a no querer reconocer a Perucho; para el marqués los pazos no solamente son su mundo desde pequeño sino que es el sitio donde puede mantener su estatus y su privilegio de clase. El marqués es consciente de que en las ciudades las clases sociales están evolucionadas y hay movilidad social, mientras que en la Galicia rural el feudalismo todavía vive y, lo reconoce delante de Julián cuando éste le sugiere que se vaya a vivir a la urbe y cambie de aires:

Siquiera aquí, mal o bien, es uno el rey de la comarca... El tío Gabriel me lo decía mil veces: las personas decentes, en las poblaciones, no se distinguen de los zapateros... Un zapatero que se hace millonario metiendo y sacando la lezna, se sube encima de cualquier señor de los que somos de padres a hijos... Yo estoy muy acostumbrado a pisar tierra mía y a andar entre árboles, que corto si se me antoja. (73)

El tío Gabriel, que venía de la ciudad, fue quien educó al marqués y se convierte en la única influencia y referencia para éste. El marqués no quiere perder sus privilegios de clase; por ésto desiste no solamente de ir a la ciudad, sino que repite el consejo del tío. Anteriormente Julián habrá intentado convencer al marqués de que Sabel es mala, no solamente porque es de clase social inferior, y la rebajará todavía más al cosificarla. "Señor marqués, con franqueza: ¿no le pesa de vivir así encenegado? ¡Una cosa tan inferior a su categoría y a su nacimiento! ¡Una triste criada de cocina!"(70; el subrayado es mío). Sabel está cosificada en el discurso de Julián el cuál la considera inferior por haber nacido en una clase social humilde. Julián parece no recordar que su madre era también una sirvienta en casa de los De la Lage en Santiago, a pesar de que no era criada de cocina era una sirvienta más. Julián ejemplifica el caso de ascendencia social que se olvida de sus orígenes. En el caso particular de Julián este factor se ve agravado por el hecho de que es cura.

Nucha es la respuesta a los intereses de Julián y del marqués; primero porque pertenece a la clase media urbana santiagueña y segundo porque al ser prima del marqués sabe como ha sido educada y no teme por la legitimidad de su descendencia. Nucha será madre sin pedirlo y alumbrará a una niña, lo cual rompe los esquemas del marqués. Muestra de esto es la pérdida de interés del marqués hacia su mujer, Nucha, y su consiguiente vuelta con Sabel. Para el mundo masculino Nucha es defectuosa ya que no puede criar a su propia hija, con lo cual su valor reproductor disminuye. En un momento dado, Nucha confiesa a Julián que "me he casado a gusto de papá" (216) al hablar de su infelicidad en los pazos. Nucha estaba muy a gusto en su casa de Santiago criando a su hermano Gabriel. El papel de madre a Nucha no le viene de nuevo, ya que fue ella la que crió a Gabriel, el hermano pequeño, al morir la madre; lo que sí es nuevo es el acto de dar a luz convirtiéndose en una experiencia dolorosa. A partir del embarazo de Nucha, Julián casi no se separa de ella y al nacer Manuela, Julián reemplaza al marqués en el papel de padre. Nucha es una madre contenta, se dedica a

Manuela y toda su vida gira en torno a la niña. "Nucha mostraba vehemente exaltación del cariño maternal de algún tiempo a esta parte. Apenas se separaba de la chiquita cuando, desasosegada e inquieta, salía a buscarla a ver qué le sucedía" (227). La maternidad de Nucha a los ojos de Julián es casi milagrosa. "Julián recordaba siempre las imágenes de la Virgen Madre, atónita de su milagrosa maternidad" (228). La muerte de Nucha al final de la novela es la muerte de una mujer victimizada y, Julián al volver a los pazos una década después y visitar su tumba la recuerda como "Nucha, la señorita Marcelina, la santa, la víctima, la virgencita siempre cándida y celeste" (291). Hasta el último momento Julián idealizó a Nucha y la elevó a la categoría de santa de libro piadoso.

Conclusión

Cuando se habla de maternidad natural vs. maternidad forzada en Los Pazos de Ulloa se tiene en cuenta la diferencia que se establece entre mujer natural y rural vs. mujer civilizada y urbana; o sea entre la oposición del campo y la ciudad.

Los dos tipos de maternidad, la ordenada de Nucha y la desordenada de Sabel, se deben a condicionamientos sociales. Por otro lado se han analizado las madres del marqués y de Julián para ver el efecto que tienen en los personajes. Por un lado, la madre viuda del marqués deja la crianza del hijo en manos del tío Gabriel y, por el otro lado la madre de Julián responde al modelo de madre tirana que no deja que el hijo se desarrolle como ente individual.

Los diferentes tipos de maternidad que encontramos en la obra en cierta manera nos acercan a la sociedad de la época y, nos dan una idea de los modelos socio-culturales vigentes entonces. La cuestión de dejar la crianza de los hijos en manos de un familiar directo; en este caso la madre del marqués que al estar viuda deja la crianza del hijo en manos del tío, lo veremos en la próxima obra, La tía Tula de Miguel de Unamuno, cuando Gertrudis cría los hijos de su hermana Rosa. Sin embargo, la gran diferencia se encuentra en el hecho de que Rosa muere y Gertrudis (Tula) cumple su deseo de ser madre sin haber de pasar por las relaciones sexuales y el matrimonio. A la vez, también encontramos una maternidad aceptada por el hecho biológico de ser mujer (Rosa), como el caso de Nucha

Finalmente, podemos concluir que Los pazos de Ulloa juntamente con La tía Tula sirven de preludio introductorio al resto del corpus narrativo de este estudio.

Capítulo II: Maternidad virginal en *La tía Tula*

La evolución ideológica de Miguel de Unamuno como veremos siguió un camino especial. Fue educado en la doctrina cristiana y católica por su madre, hecho que tiene más importancia de la que parece a primera vista, al influir notablemente no solamente en sus creencias sino también en frenar sus crisis juveniles. De esta influencia podemos trazar un paralelismo en la recreación de la figura maternal en La tía Tula (1920) en donde la protagonista cría a sus hijos adoptivos en la más absoluta fe cristiana. Tras varias crisis juveniles perdió definitivamente la fe en 1897. En 1891 ganó la cátedra de griego en la Universidad de Salamanca de donde fue rector de 1901 a 1936, exceptuando el destierro de 1924 a 1930 por oponerse a la dictadura del general Primo de Rivera. A su vuelta a España fue diputado republicano, pero al producirse el alzamiento militar en julio de 1936 se cambió de bando y dio su apoyo a Franco. Sin embargo, meses más tarde cambió de opinión lo cual provocó no solamente que fuera destituido del cargo de rector de la universidad sino que estuvo bajo arresto domiciliario hasta su muerte el 31 de diciembre de 1936.

Influencias literarias

Como varios críticos han notado ya, entre ellos Sánchez Barbudo, el pensamiento de Unamuno está muy influenciado por la filosofía de Kierkegaard (82). La obra que mejor recoge la angustia del autor es Del sentimiento trágico de la vida (1913) en donde el autor expresa sus temores y esperanzas y en donde surge la angustia que marca la tragedia del ser humano. Como contraposición a la angustia se encuentra el vacío de la nada absoluta que contribuye todavía más al sentimiento trágico de la

existencia diaria. Doce años más tarde publica La agonía del cristianismo (1925). En esta obra existe una lucha dentro del autor entre la vida terrena y la vida eterna y, la eterna disputa entre el querer creer y no poder.

En cuanto a sus novelas, *novelas* en términos unamunianos, Unamuno desarrolló una teoría propia sobre la creación novelística que encontramos en Niebla (1914) en donde el personaje, Augusto Pérez, se revela en contra del autor exigiéndole que no le mate. Otros temas que preocupaban al autor eran la envidia y el odio, pero sobre todo el odio entre hermanos o “cainismo” y que se puede ver como una metáfora de la preocupación por el tema de España. Esos temas están recogidos en Abel Sánchez (1917). En todas sus novelas el diálogo adquiere una importancia primordial ya que las descripciones de personajes se centran en las cualidades interiores. Otro tema que preocupaba al autor era la maternidad y se ve perfectamente reflejado en La tía Tula (1921), una de las novelas analizadas en esta tesis. Aunque La tía Tula se publicó en 1921, aunque tal y como señala Carlos Longhurst en la edición crítica, Unamuno estuvo gestando la novela desde 1902 (13). Parece que Unamuno se inspiró en el caso real como le mencionó a Joan Maragall en una carta sobre el argumento de la novela (Longhurst 13).

Trasfondo crítico

En este capítulo vamos a ver cómo La tía Tula se ajusta a las características maternas que la sociedad de principios del siglo xx consideraba esenciales. Para ello vamos a analizar el personaje central de Gertrudis en relación a sí misma y, sobretodo en relación con otros personajes como Rosa y Ramiro por un lado y, con los sobrinos-

hijos de ésta por el otro. Para terminar, exploramos como el modelo de maternidad particular de Gertrudis se ajusta o no a la sociedad en que le tocó vivir.

La crítica sobre La tía Tula es unánime al considerar a Tula como un personaje femenino contradictorio que desafía los convencionalismos sociales de la época para convertirse en madre. En este estudio se propone que si bien los dos postulados anteriores son ciertos, no lo es menos afirmar que Tula a pesar de todo es producto de su época y refleja el momento histórico.

Por un lado, tenemos la crítica que se centra en Tula/Gertrudis como núcleo central de la familia, la familia ortodoxa y excéntrica que mantiene a la familia unida. En este sentido, el mantenimiento de la unidad familiar es un símbolo de orden social que también encontramos en Cinco horas con Mario de Miguel Delibes. Por el otro lado, se encuentran las posturas teóricas que se centran en un análisis feminista del personaje de Tula. En este capítulo vamos a analizar varias posturas teóricas para ver cómo encajan dentro del tema de la maternidad en su contexto histórico de la época. En nuestro análisis partimos de la idea de que Tula es el eje central que mantiene a la familia unida y que como tal es la encargada de mantener el orden. Este orden le viene dado por el hecho de que se convierte en la matriarca de la familia sin que haya dado a luz a ninguno de sus miembros.

Varios críticos han notado también la idea de que Tula/Gertrudis es el eje central de la familia como por ejemplo Gonzalo Navajas al indicar que: “la familia se percibe como el territorio del amor y el orden que el sujeto no puede alcanzar legítimamente fuera de ella” (116). Como acabamos de señalar es Gertrudis la que mantiene a la familia unida y la que ejerce el poder en ella, función que

tradicionalmente está reservada al padre. La familia representada en la obra es una familia tradicional con una sólida base cristiana y constituida jerárquicamente. Esta estructura familiar jerárquico-tradicional la ha notado también Gonzalo Navajas. Gertrudis encarna el concepto de armonía y unidad de la familia, algo dentro de un orden social. Navajas establece vínculos entre la familia y la jerarquía por un lado y con la sociedad por el otro que en nuestro caso concreto dichas observaciones sobre la familia en Unamuno se adaptan a La tía Tula:

Como ocurre en *La tía Tula*, la familia es un organismo protector que acoge a sus miembros y les da el solaz que los conflictos del pensamiento y las relaciones humanas no familiares le niegan. La familia unamiana es extensa; sus miembros muestran comprensión y magnanimidad entre sí; buscan y se dan recíprocamente un apoyo que desmiente los principios del código de la soledad. (117).

Este apoyo constante o *solaz* hace que cada uno de los personajes se desarrolle como individuo dentro del amplio parasol protector de la familia que es Gertrudis. En el tipo de familia descrito por Navajas, que corresponde al modelo representado en la obra, los personajes están protegidos. Navajas relaciona a la familia con el matrimonio, definiéndolo como “[u]n acto sacramental y eterno” (117) enlazándolo con el sentido cristiano de la obra de Unamuno (118). Sin embargo, Navajas cree que los personajes femeninos del autor: “A pesar de que algunas mujeres de Unamuno establecen su autoridad sobre los demás y pueden llegar a sustituir efectivamente al hombre, no abandonan su naturaleza femenina condicionante” (131). La dominación de Tula sobre el resto de los personajes es obvia, sin embargo la gran cualidad femenina de Tula es su

maternidad ya que para Unamuno “la maternidad constituye el referente central para el tratamiento de la mujer y, para éste las mujeres son, ante todo, madres” (Navajas 132).

Matías Montes-Huidobro enfoca en el tema de la ordenación social de la familia en la obra de Unamuno. Para este crítico, la ordenación social de la familia de Tula se basa en el modelo de las abejas y es un aspecto primordial de la obra. Matías Montes-Huidobro ve esta “abejidad” como resultado de la doctrina cristiana imbuida en el texto. Tula forma un hogar con una sólida base cristiana, rechaza el modelo de jerarquía paternal, y crea una jerarquía matriarcal con ella a la cabeza. Como indica Montes-Huidobro, “Gertrudis se encuentra en medio de una tradición teológica que le resultará absurda e inadmisibles. Le toca jugar, en el contexto cristiano, un papel secundario” (458). Consecuentemente, al rechazar el papel secundario que le viene adjudicado por cuestión de género sexual, Tula se convierte en un ser independiente que se aleja de los cánones y convenciones sociales de la época. Montes-Huidobro ha notado también el aspecto independiente de Tula al afirmar que “ la subordinación de la mujer en todo lo relativo al matrimonio, en la más estricta ortodoxia de la sociedad que le ha tocado vivir, va contra el espíritu activo e independiente de Tula, que se ve a sí misma creándose en la acción y en la libertad de elección” (458-9), lo cual la lleva a ponerse en contra de la Iglesia y crear su propia ortodoxia de reglas en el hogar.

Esta cualidad de Tula de organizar la familia como una colmena industriosa de abejas la ha señalado muy oportunamente también Harriet S. Turner la cual describe a Tula como una “fundadora de colmenas femeniles” (132) y que “hace que Tula sea tan víctima como verdugo de su propio modo de ser, su entorno social y de su relación con el autor” (134). Estas sutiles observaciones nos alumbran la característica primordial

de Tula que es precisamente su existencia. La personalidad de Tula es una constante debate entre el mundo masculino y el femenino; o sea entre el seguir las reglas sociales y el ser una mujer. Esta alternancia entre los dos mundos o entre la luna y el sol, como indica de nuevo Harriet S. Turner, hace que Tula parezca un personaje contradictorio: “En efecto, la luna encarna en Gertrudis el núcleo conflictivo entre voluntad masculinizada y brillante- y erotismo femenino-suave y retraído, capullo de pétalos blancos que ansía al hombre, ansía la fecundidad” (137). Precisamente este erotismo “suave y retraído” (137) es el origen del conflicto de Tula o, como acabamos de mencionar, el ir y venir entre el mundo femenino y el masculino.

Sin embargo, el erotismo retraído es el que le da a la maternidad en La tía Tula tonos diferenciales con respecto a la maternidad tradicional. La maternidad en Tula está apartada del matrimonio y, sobretodo, del acto sexual como ha indicado Laura Hynes. Para Hynes “Tula’s desire to be a virgin mother requires a maternity that by passes men because it is accomplished without sex and without actually giving birth” (50-1). No obstante, el dato más importante de la crítica al analizar la obra es la categorización de Tula como una feminista radical. Según Hynes, Tula coincide con las características de las feministas radicales actuales no solamente por su deseo de ser madre fuera del matrimonio, sino por defender el hecho de que las madres biológicas no son las mejor preparadas para la crianza de los hijos (51). En cuanto a la familia, ésta se construye en un orden social basado en la jerarquía matriarcal que toma como ejemplo la colmena de abejas (50-3) convirtiéndola en un modelo superior al tradicional: “The beehive model subverts patriarchal society because it is a natural phenomenon in which social/virgin motherhood is privileged” (51).

Feminismo y *La tía Tula*

A pesar de que la “abejidad” de la obra ha sido notada por otros críticos, como Harriet S. Turner y Matías Montes-Huidobro, no nos queda clara la razón por la cual este modelo es superior al tradicional, o patriarcal según Hyne. A pesar de que esta crítica ve a Tula como un personaje femenino positivo, el intento de analizar la maternidad de Tula según los postulados teóricos feministas radicales no encaja puesto que no tiene en cuenta el momento histórico que es primordial a la hora de analizar textos. La maternidad-virgen de Tula es producto de su deseo por apartarse de la sexualidad que es para ella un símbolo de la “animalidad” de los hombres. Como en el caso de Hynes, los análisis del personaje de Tula basados en los postulados teóricos feministas dejan de lado la concepción histórica de la novela, dato extremadamente importante al analizar el tema de la maternidad.

El análisis del feminismo del personaje de Tula es la base teórica de estudio de John P. Gabriele. Para Gabriele *La tía Tula* es una novela construida en torno a una narrativa feminocéntrica, o sea que se centra en la perspectiva de un personaje femenino (105) y “Tula’s determination to live her life as she wishes in defiance of authoritative literary conventions” (105). Podemos establecer una contradicción entre el desafío del personaje de vivir fuera de las convenciones literarias como indica Gabriele y la realidad del personaje de Tula. Si bien es cierto que Tula es un personaje femenino anómalo para la época, no es menos cierto que el personaje se adhiere a las convenciones literarias tradicionales al no desarrollarse plenamente como personaje

independiente del narrador/creador²⁰. El personaje de Tula está constantemente acotado dentro de la narración por restricciones de varios tipos (e.g. temporales, espaciales, de acción, de desarrollo interno) lo que impide que se convierta en un personaje autónomo.

Harriet S. Turner ve a Tula como:

un ser dolorosamente dividido y ramificado que remite, al fin y al cabo, a un origen incierto y vacilante, a una raíz *dañada*, porque Tula nace sólo como reflejo de otro pensador. El mismo Unamuno constata en el prólogo que fue él, y no ella, quien engendró la historia. (138)

Este engendro creativo que es Tula crea la tensión narrativa en la obra al ser un personaje no totalmente desenvuelto como tal y, lo más importante, lleno de contradicciones interiores.

Al analizar anteriormente el personaje de Tula como un personaje femenino anómalo para la época, notamos que este personaje se adhiere a las convenciones literarias tradicionales al no desarrollarse plenamente como personaje independiente del narrador/creador, y las restricciones narrativas impiden que Tula se convierta en un personaje autónomo.

Enfoque narratológico y contextos culturales

En su análisis narratológico de la obra, Isabel Paraíso parte de la premisa de que La tía Tula se puede considerar como una novela de personaje o novela psicológica dada “[l]a misteriosa, compleja y a menudo contradictoria personalidad de Tula” (73).

Al tratarse de un análisis narratológico se tienen en cuenta aspectos narrativos fundamentales y propios del texto que nos dan las herramientas necesarias para

²⁰ En este caso se puede hablar de la problemática del creador con sus personajes como en Niebla cuando Augusto Pérez le pide al autor que no lo mate. Los personajes de Unamuno, des este modo, nunca se desarrollan por sí mismos, sino que dependen siempre de la mano de su creador.

analizarlo, como la focalización o el punto de vista. Por focalización entendemos la perspectiva (71) y, por punto de vista “quien ve/quien habla” (71). El punto de vista es parte de la focalización ya que ésta se divide en punto de vista y voz narradora como indica Paraíso (71). Después de un detallado y cuidadoso análisis de la obra *Paraíso* llega a la conclusión que se había propuesto en la premisa de que que La tía Tula se puede considerar como una novela de personaje o novela psicológica debido precisamente a la personalidad de Tula. Sin embargo, Paraíso menciona dos aspectos de la obra que se relacionan estrechamente con nuestro análisis y que son el papel de la maternidad como eje central de la narración (66) y, el hecho de que “la personalidad de Tula en buena medida es hija de su época (rechazo del sexo, sentido como pecaminoso)” (73). Este último punto es de vital importancia ya que, el contexto histórico es esencial a la hora de analizar la obra y establecer las conexiones necesarias con la representación de la maternidad. De nuevo, Harriet S. Turner señala la importancia del contexto socio-histórico cuando establece una relación entre Tula y Sta. Teresa de Jesús:

Santa Teresa fue uno de los modelos para la mujer del siglo xix y para las protagonistas femeninas de la novela realista y naturalista.

[Por] lo tanto es natural que adoptara a Teresa, huérfana de madre y fundadora de conventos como modelo y parangón (45) de su protagonista Gertrudis, también huérfana de madre, mística a su modo y fundadora de colmenas femeniles. (132)

Esta relación entre las dos mujeres y su conexión histórica nos desvelan los modelos que la sociedad consideraba de buena influencia para las mujeres. A pesar de que la

acción de La tía Tula transcurre en el primer tercio del siglo xx, ciertos modelos de conducta femeninos siguen vigentes, como es el caso de Sta. Teresa. Como veremos más adelante en el análisis de Cinco horas con Mario, Sta Teresa continuaba siendo el modelo de conducta femenina preferido por el régimen de Franco.

Mención aparte merecen dos estudios que se basan en el análisis cultural de La tía Tula. El primero de Katherine C. Richards es una nota cultural muy breve que sirve de explicación del texto para lectores no familiarizados con el contexto histórico y cultural de la obra. El aspecto más importante de este estudio es la mención al carácter psicológico de Tula, la cual define como “A decisive person of well-defined psychological traits: intelligence, a strong will and an all-consuming hunger for maternity” (315). La descripción de Tula como un personaje de una fuerte personalidad e inteligente contrasta con un apetito voraz para ser madre. Sin embargo, podemos considerar que se trata de una descripción concisa pero eficiente a la hora de describir a Tula. El segundo artículo de Gerda R. Kaatz compara la maternidad de Tula con la de Yerma de Federico García Lorca dentro también de su contexto cultural e histórico. La descripción de Tula sin embargo en este caso es negativa al considerarla calculadora y manipuladora:

While Yerma gropes and hopes for a miracle, Tula manipulates others into achieving her purpose. [U]nlike Yerma, Tula is only too happy to bring up children who are not her own. She is self-analytical and honest with herself. She knows that she is the maese Pedro of a stage, on which those who surround her are her puppets. She pulls the strings to suit herself. (15; los subrayados son míos).

Este ensayo dedicado a Yerma, también hace resaltar el concepto de Tula como manipuladora, ya que ella solamente quiere satisfacer sus ansias de ser madre y no duda en manipular a los demás para conseguirlo. Esta descripción negativa de Tula la convierte en un ser despiadado, calculador y cruel, cualidades y comportamientos que se contradicen con su carácter. El tema principal de la novela es la maternidad, ansia que, en el caso del carácter de Tula, enlaza con el tema de la sexualidad y la influencia de Tula después de su muerte. ¿Quién es Gertrudis?

Desde el principio de la novela queda bien marcada una idea general de la personalidad de Tula, no solamente de su carácter sino de la maternidad-virgen de la protagonista. Ya desde los primeros capítulos se nos describe a Tula como una mujer que razona, analiza y saca conclusiones por ella misma. Lo más importante de todo el proceso, sin embargo, es que Tula se adhiere a sus propias normas con una lógica aplastante sin tener en cuenta si iban o no en contra de las normas establecidas. Estas características no solamente no eran comunes en la mujer de finales del siglo xix y principios del siglo xx, sino que tampoco se promovían ya que se veían como una oposición en contra del sistema social establecido²¹. En el capítulo II, Tula se nos describe a sí misma como una persona grave (82), característica opuesta a su hermana Rosa y, a su cuñado Ramiro, con el cual tiene esta conversación:

Nací con esa gravedad encima, dicen. El tío asegura que la heredé de mi madre, su hermana, y de mi abuela, su madre. No lo sé, ni me importa. Lo que sí sé es que me gustan las cosas sencillas y derechas y sin engaño (82)

²¹ Recordemos que la Condesa de Pardo Bazán tampoco fue una mujer típica de su época al pensar, publicar y defender la causa de la mujer.

La sinceridad es el bastión sobre el que reposan todos los valores de Tula y que, más adelante se convertirá en la base de la educación a sus hijo-sobrinos. Siguiendo con la cita, tenemos el hecho de que el hablar claro no era una cualidad femenina que se esperara de las mujeres en una ciudad de provincias a finales del siglo XIX y principios del siglo XX y muchísimo menos al dirigirse a un hombre. Sin embargo, Ramiro no es un personaje masculino con una personalidad fuerte ni definida. Muy al contrario deja que Tula dirija su vida, la de Rosa y posteriormente la de sus hijos.

La gravedad de carácter a la que se también se refiere Tula parece ser una característica familiar de la cual ella es la heredera directa, puesto que su hermana Rosa carece de ella. A la gravedad de carácter se le une la inteligencia desde pequeña, tal y como nos dice su tío-cura:

El pobre señor sentía un profundísimo respeto, mezclado de admiración, por su sobrina Gertrudis. Tenía el sentimiento de que la sabiduría iba en su linaje por vía femenina, que su madre había sido la providencia inteligente de la casa en que se crió, que su hermana lo había sido en la suya, tan breve. Y en cuanto a su otra sobrina, a Rosa, le bastaba para protección y guía con su hermana. (77)

Como la cita indica, Gertrudis es heredera directa de la sabiduría femenina familiar al nombrar el tío a su propia madre, abuela de Gertrudis, y su hermana, madre de Gertrudis. No obstante, si Gertrudis es heredera de la sabiduría familiar y Rosa no, ésta última necesita de la protección de Tula. El hecho de que Tula sea inteligente hace que su tío la admire, sin embargo es significativo el comentario sobre Rosa: “Pero qué hermosa la ha hecho Dios, Dios sea alabado-se decía-; esta chica o hace un gran matrimonio, con quien ella quiera, o no tienen los mozos de hoy ojos en la cara” (77).

Según el tío, los atributos de Rosa se encuentran en el otro lado de la balanza; a falta de inteligencia tiene belleza. El tío implícitamente nos da a entender que la única salida para Rosa es el matrimonio y e no demuestra ninguna señal de admiración por ella.

La gravedad de carácter acompaña a Tula en todas sus tomas de decisiones, incluida la de rechazar a cualquier pretendiente que se le acerca. Le deja bien claro a Ramiro que su obligación es cuidar de los hijos de Rosa y de él: “Pero yo no puedo buscarlos (pretendientes). No soy hombre, y la mujer tiene que esperar a ser elegida. Y yo, la verdad me gusta elegir, no ser elegida” (98). Esta cita ilustra claramente la personalidad contradictoria de Tula. Empieza asegurando que el papel de la mujer es dejarse escoger por un hombre, con lo cual indica una aceptación de las reglas sociales de división de género sexual y, por el otro expresa abiertamente su carácter inconformista y rebelde al declarar que “me gusta elegir, no ser elegida” (98).

Sin embargo, esta paradoja en el carácter de Tula no significa que sea una feminista antes de tiempo como algunos críticos han querido ver. Al contrario, esta cita da a entender que Tula es una mujer independiente, característica poco común en la época. Sin embargo, a pesar de todo Tula acepta las normas sociales esté o no de acuerdo. La siguiente cita del primer capítulo ilustra este aspecto:

Parézcenos bien o mal, nuestra carrera es el matrimonio o el convento; tú no tienes vocación de monja; Dios te hizo para el mundo y el hogar, vamos, para madre de familia...No vas a quedarte a vestir santos. Dile pues que sí. (76)²²

Tula no predica con el ejemplo puesto que ni se casa ni se convierte en monja. El factor que la redime de estas penas es el de convertirse en madre de los hijos de Rosa y Ramiro, de ahí la importancia de la maternidad-virgen de Tula. Tula le advierte a Rosa

²² Todos los subrayados de este capítulo son míos.

que se case con Ramiro no solamente para que no se quede para vestir santos (76) sino porque “las mujeres vivimos siempre solas” (81). Rosa no entiende este consejo y se pone a llorar. Rosa busca inconscientemente la protección a la que se refería el tío de las hermanas al dejar de llorar y confesarle a Tula que querrá mucho a Ramiro (81), tal y como Tula le había hecho prometer.

El tema de la sexualidad

La sexualidad es un tema dominante en toda la obra, tal y como menciona Carlos Longhurst en la edición crítica de la novela: “[E]l tema sexual domina la novela, aunque la domina- y en esto Unamuno demuestra su fuerte originalidad y su afición a la paradoja- a través de una mujer virgen” (20). Ésta es precisamente la paradoja de la novela que una mujer-virgen sea la recipiente de la sexualidad en la obra. Sin embargo, si analizamos con más profundidad el tema nos damos cuenta de que no es una casualidad y, el dato más importante, que este hecho refleja la mentalidad de la época en una ciudad española de provincias.

Desde el principio de la novela está latente el tema de la sexualidad de forma implícita mediante alusiones y referencia indirectas. Tula se debate constantemente entre el deseo sexual y la represión forzada de éste. La razón principal de esta represión del deseo sexual viene marcada por la educación de la época en cuanto a la educación sexual femenina pero sobretodo por la noción de la mancha. Tula rechaza el sexo como algo pecaminoso, fruto de la educación de la época, y se convierte en la madre-virgen rechazando a todos los hombres que la pretenden. La angustia de la represión de su propio deseo natural y de su sexualidad lleva a Tula a pedir consejo a su director espiritual, el padre Álvarez, al cual le confiesa “[c]omo no quería entregarse a hombre

alguno, sino reservarse para mejor consagrarse a los hijos de Rosa” (131). Esta entrega absoluta no es más que un enmascaramiento de Tula para no tener que enfrentarse con su sexualidad y con Ramiro, el cual espera que se convierta en su esposa. Tula decidirá prescindir de los consejos del padre Álvarez cuando éste intente convencerla de que se case con Ramiro al decirle que el matrimonio “[e]s un remedio contra la sensualidad” (134). La respuesta del padre Álvarez produce dos reacciones opuestas en Tula. Primero la enfurece y atribuye su respuesta al hecho de que el cura es hombre y, segundo la confunde todavía más ²³:

¡No me entiende--se decía--, no me entiende! ¡Hombre al fin! ¿Pero me entiendo yo misma? ¿Es que me entiendo? ¿Le quiero o no le quiero? ¿No es soberbia esto? ¿No es triste pasión solitaria del armiño que por no mancharse no se echa en un lodazal a salvar a su compañero...? No lo sé..., no lo sé... (135)

Tula, evidentemente confundida, se compara a sí misma con el armiño que quiere conservar su blancura, símbolo de pureza, y no quiere ‘mancharse’, estableciéndose la relación con la noción de la mancha virginal. La duda que asalta a Tula después de confrontarse a sí misma es el remordimiento de no querer entregarse a Ramiro, relacionándolo con el pecado capital de la soberbia.

Precisamente esta noción de la mancha, relacionada con el dogma de la Inmaculada Concepción, en el caso concreto de Tula nos lleva al tema principal de nuestro análisis que es la maternidad. Mientras que Tula alienta a su hermana Rosa para que engendre hijos sin parar, para ella misma escoge la opción contraria. En el caso de Tula su particular concepción de la maternidad la lleva a ser una madre-virgen como resultado del sentimiento de culpa que le inspira el dejarse ‘manchar’ por un

²³ Posteriormente Tula renegará del cristianismo al considerarlo como una religión de hombres (155).

hombre o, más concretamente una “maternidad de espíritu” como indica Harriet S. Turner: “Se trata de una maternidad de espíritu, metáfora que expresa el ansia de saber de Gertrudis, de darse a luz mediante el conocimiento, la conciencia y la reflexión” (151).

Tula es una madre-virgen, estableciéndose forzosamente una comparación con la Virgen María, con lo cual su pureza debe quedar intacta y, de esta manera la noción de la mancha permea el conflicto de la sexualidad de Tula. El tema de la mancha en la mujer lo encontramos en la literatura del siglo XIX, por ejemplo en La Regenta de Clarín, en donde sirve para clasificar a las mujeres según su comportamiento sexual. Las mismas convenciones decimonónicas que la sociedad utilizaba en esta época para clasificar a las mujeres y así alejarlas de la sexualidad siguen vigentes en Tula. A la vez las lecturas de las vidas de santas como Sta. Teresa y otras lecturas piadosas contribuían a fomentar en la mujer el rechazo a la sexualidad y a verla como algo sucio:

Tula siempre clara, tajante y varonil, muere confusa e incoherente, dividida entre su ansia de luz y su conciencia de haber vivido una vida manchada. [E]ntonces ambas, Eva y Tula nacen condenadas de antemano por esta idea del pecado original. En el caso de Tula, este pecado--visto y sentido como una mancha de lodo--se produce en primer lugar, por haberse fundado su imagen no en la vida sino en la literatura (Turner 139-40).

La confusión de Tula, como oportunamente indica Harriet S. Turner, viene precisamente de su confusión mental y de haber estado sometida a los vaivenes de los mundos masculino y femenino. De ahí que Tula sea una amalgama de varias fuentes, que su imagen se haya fundado “en la literatura” (140) y que varios textos sean el intertexto de

la creación de Tula como “los escritos y confesiones de don Miguel de Unamuno y los del Nuevo y Antiguo Testamento que comprenden los diversos libros de la Biblia” (Turner 140).

Tula aparece como ya se ha indicado al principio del capítulo como un personaje contradictorio y la sexualidad frustrada del personaje no deja de ser una reflexión sobre la mujer de provincias de principios del siglo xx. Sin embargo, la sexualidad en la obra se haya dividida entre las dos hermanas. Mientras en el caso de Rosa son evidentes los atributos físicos, en el de Tula es la mirada. Esta mirada está cargada de sensualidad y deseo como nos hace saber el narrador:

Y bien miradas y de cerca aún despertaba más Gertrudis el ansia de goce. Mientras su hermana Rosa abría espléndidamente a todo viento y toda luz la flor de su encarnadura, ella era como un cofre cerrado y sellado en que se adivina un tesoro de ternuras y delicias secretas. (73; los subrayados son míos)

El narrador nos describe a Tula como una mujer que inspira deseo sexual ya que ésta “despertaba [e]l ansia de goce” (73); mientras que en Rosa la sexualidad es aparente puesto que se “abría espléndidamente a todo viento y toda luz la flor de su encarnadura” (73). La sexualidad de Tula es hermética “[c]omo un cofre cerrado y sellado” (73) que hay que abrir, clara referencia a su virginidad y, la imagen para describir la sexualidad de Rosa está cargada de connotaciones sensuales, es auto-referencial como una flor que se abre. La imagen nos evoca una serie de obstáculos para llegar al fondo donde se oculta el tesoro “de ternuras y delicias secretas” (73). Esta descripción de la sexualidad de las dos hermanas nos da el tono de la personalidad de ambas basándose en una clara oposición binaria. Mientras que Rosa es guapa, Tula es

inteligente; la belleza de Rosa es exterior y la de Tula interior; a Rosa le sale la sensualidad por los poros, a Tula hay que conocerla para percibirla. Las alusiones a la sexualidad son constantes en toda la obra aunque la mayoría de las veces no de forma explícita. Por ejemplo, cuando Tula le dice a Rosa que se va a preparar para ser tía de sus hijos (75), en realidad Rosa estaba insinuando que se preparara para la boda. En el caso de las dos hermanas las alusiones siempre vienen de forma directa de parte de Tula y es Rosa la que se ruboriza.

Cuando muere Rosa hay un cambio radical en la respuesta de Tula al ambiente cargado de connotaciones sexuales que hay entre Ramiro y Tula, lo cual provoca que ésta se sienta incómoda. Es en estos casos concretos cuando Tula intenta sacar el olor a hombre de la casa y abre el balcón (112) o, cuando hace que siempre haya un niño presente entre ella y Ramiro.

Las referencias de Tula a la procreación, como papel esencial de la mujer casada, son constantes. Cuando Rosa ya había tenido el primer hijo, Tula la continuaba alentando para que procreara más “[v]ete a entretener a tu marido” (92), de esta forma sabemos que “[l]a madre se amocaba, pero iba a su marido. Y así pasaba el tiempo y llegó otra cría, una niña” (92). Rosa cumple con el papel tradicional de la mujer-madre y Tula no solamente la anima a ello, sino que es lo que espera de ella. Para Tula no hay función más esencial para la mujer que la de ser madre ²⁴. Al morir el tío, Tula es tajante con Rosa al decirle: “-Y ahora-le dijo Gertrudis a su hermana al oído- a querer mucho a tu marido, a hacerle dichoso y...¡a darnos muchos hijos! (94). El uso del dativo de interés ejemplifica la obsesión de Tula por la maternidad en sus dos vertientes,

²⁴ En este sentido Tula se hace eco de la preocupación de Unamuno para el cual no había función más noble para la mujer que la de ser madre.

la productora por parte de Rosa y, la receptora por la suya. Al negarse Tula a aceptar la oferta de Rosa de irse a vivir con ello al morir el tío, ésta se lo deja bien claro: “Sí, Rosa; tu marido aunque no lo dice, comprende que un matrimonio, y más un matrimonio joven como vosotros en plena producción, necesita estar solo” (95). Aunque a primera vista pudiera parecer que Tula respeta la privacidad del matrimonio, no deja de ser una paradoja ya que, como bien sabemos, a Tula solamente le interesa que estén solos para ‘producir’ más hijos. En este sentido se trata de un respeto interesado puesto que durante el día y, estando Ramiro ausente, es Tula la que se encarga de la crianza de sus sobrinos. De este modo, Tula se atribuye desde el principio el papel de madre sustituta de los hijos de Rosa y Ramiro, y al morir ésta de madre-virgen. De hecho, Tula educa a los sobrinos estando Rosa todavía viva, dato que no pasa desapercibido al exclamar Rosa: “¿Quién, si no, es la verdadera madre de mis hijos?” (94); exclamación de admiración por parte de Rosa a Tula que ha estado siempre bajo sus alas.

El papel de madre no es nuevo para Tula por el hecho de que lo ha venido desempeñando toda su vida al quedarse las hermanas huérfanas de padre y madre. A pesar de que el tío cura “[l]es daba buenos consejos a la hora de comer, en la mesa”(76) éste las dejaba “[a] la guía de su buen natural”(76) siendo Tula la que llevaba las riendas de la educación de ella misma y de su hermana menor, Rosa. La gran influencia en el hogar y la educación de las hermanas, que Tula transmitirá a los hijos de Rosa, es el culto a la madre en sus dos vertientes divina y familiar.

El (tío) nos llenó la vida casi silenciosamente, casi sin decirnos palabra, con el culto a la Santísima Virgen Madre y con el culto también de nuestra abuela, su

madre. [¿C]omo le cambiaba la voz al llegar a aquel padrenuestro y avemaría por el eterno descanso del alma de nuestra madre, y luego aquellos otros por el de su madre, nuestra abuela, que no conocimos?. En aquel rosario nos daba madre y en aquel rosario te enseñó a serlo. (94)

El tío les enseñó a honrar a la madres de la familia, la suya muerta y la abuela a la que no conocieron mediante el culto mariano a la Virgen. De esta manera la novela se centra en la importancia de la figura maternal, tanto viva como muerta, y en el culto a ésta. La influencia de la madre transgrede cualquier orden y, se la recuerda incluso después de su muerte; siendo el caso primero con la madre y abuela de las hermanas y, a la muerte de Tula, el de ella misma ²⁵. El tío les hizo de padre y de madre y les enseñó de la única forma que sabía, mediante la oración, a respetar a las madres y a serlo. Deducimos de la cita que las características que les atribuía el tío a las madres son las mismas que se le atribuyen a la Virgen María (bondad, misericordia, dulzura, paciencia y sobretodo sumisión) ²⁶. Tula convierte en su única misión y devoción en vida de cuidar de sus sobrinos-hijos. Al morir Rosa, Tula se complace de que los niños se están criando en un ambiente familiar en donde reina la armonía y la paz:

Tienen hogar, verdadero hogar, con padre y madre, y es un hogar limpio, castísimo, por todos cuyos rincones pueden andar a todas horas, un hogar donde nunca hay que cerrarles puerta alguna, un hogar sin misterios. (117)

Tula insiste en el detalle de “[u]n hogar limpio, castísimo”(117) en donde ella es la madre pero sin llegar a mancharse con el contacto carnal con Ramiro. Este hace tiempo

²⁵ Es interesante notar que Manolita será la sustituta de Tula al morir ésta. Manolita es la encargada de mantener a la familia unida y de transmitir las enseñanzas de Tula.

²⁶ Estas características maternas tomadas de la figura de la Virgen María serán las que pasen posteriormente a formar la ideología franquista respecto a la mujer y sus funciones. Este tema se explorará en detalle en el capítulo dedicado a Cinco horas con Mario (1966) de Miguel Delibes.

que pretende a Tula, desde la muerte de Rosa, para que se convierta en su esposa pero Tula le rehuye. Tula está obsesionada con la noción de la ‘mancha’ lo cual le impide entregarse a ningún hombre puesto que, además del contacto sexual, Tula pasaría entonces a ser madrastra. El narrador convenientemente nos recuerda que Tula se debate en un mar de dudas, las cuales las intenta acallar con el recuerdo de Rosa:

Porque cuando él estuviese a mi lado, arrimado a mí, carne a carne, ¿quién me dice que no estuviese pensando en ella? Yo no sería sino el recuerdo... ¡algo peor que el recuerdo de la otra!. No, lo que me pidió es que impida que sus hijos tengan madrastra. ¡Y lo impediré! (122-3)

Las dudas de Tula son primero celos de convertirse en la “otra”, sin embargo inmediatamente se rectifica a sí misma y se defiende de sus propias acusaciones al recordar que Rosa le pidió que sus hijos no tuvieran madrastra. Esta defensa la lleva a imaginar qué pasaría si Ramiro y ella engendraran sus propios hijos: “Y esto de los hijos de la carne hacía palpitar de sagrado terror el tuétano de los huesos del alma de Gertrudis, que era toda maternidad, pero maternidad de espíritu” (123). Esta cita es primordial a la hora de entender la relación maternal que se establece con sus sobrinos, una “maternidad de espíritu” (123) que la lleva a rechazar el contacto carnal y, a mantener “un hogar castísimo” (117). Tula no puede concebir un hogar donde ella sea la madre, en donde el hombre mantenga relaciones sexuales con ella, a pesar de que sí lo permitió en el caso de Rosa. Tula empieza a educar a los niños como a sus propios hijos insistiendo en el hecho de que la llamen mamá. De esta forma se establecen dos madres en el ambiente familiar, tal y como fuera el caso de Tula y Rosa de pequeñas.

Mientras la madre a venerar es la madre muerta, mamá Rosa, la otra es ella misma ²⁷. Ramiro aprovechará el plazo de un año impuesto por Tula para considerar la proposición de matrimonio como una ocasión para vengarse de Tula al decirles a los niños que se trata de su tía y no de su madre: “¿Y por qué papá nos dice que no te llamemos mamá, sino tía, tía Tula, y tú nos dices que te llamemos mamá y no tía, no tía Tula...?”(123). La confusión de los niños hace que Tula se enfrente a Ramiro:

No andes diciéndole al niño estas cosas. No le digas que yo no soy todavía más que su tía, la tía Tula, y que seré su mamá. Eso es corromperle, eso es abrirle los ojos sobre cosas que no debe ver. [Y] no busques madrastra para tus hijos, que tienen madre (124).

El papel de madre para Tula es darles a los niños no solamente un hogar castísimo sino hacer que vivan en un mundo armónico, consecuentemente alejado de la realidad. El hecho de que confronte a Ramiro sobre la corrupción de Ramirín, el “abrirle los ojos sobre cosas que no debe ver” (124) crea una relación de desigualdad entre Rosa y ella. Al negarle al niño el recuerdo de su verdadera madre al “abrirle los ojos” (124) coloca a Tula en un plano de superioridad al nombrarse ella misma madre absoluta por encima de Rosa. De esta manera, Tula es el árbitro de la vida familiar y el núcleo central de la familia. Este ‘adormecimiento’ del niño es beneficioso para Tula por el hecho de que no le abre los ojos a las implicaciones sexuales que el comentario de Ramiro conlleva. Tula defiende por encima de todo su maternidad-virgen, su “maternidad de espíritu” (123) que hizo de ella una madre sin pasar por la necesaria

²⁷ En el caso de Tula y Rosa todas las madres estaban muertas pero se las hacía “vivir” mediante el recuerdo y la oración. Ya hemos visto como el culto mariano impregna las vidas y la educación de las hermanas, de lo cual se encargó el tío de ellas. Mientras para Tula y Rosa su madre muerta estaba constantemente “resucitada” por el recuerdo y la oración, en el caso de la abuela y la Virgen era solamente la oración. Esta devoción es la que Tula intenta transmitir a sus sobrinos-hijos.

impregnación masculina de su cuerpo. Como indica Longhurst, esta maternidad-virgen “[t]ampoco es pureza en el sentido netamente religioso, sino más bien un afán desorbitado de limpieza que refleja su horror al sexo” (29), de ahí la insistencia en no “abrirle los ojos” (124) a Ramirín.

Tula parece haber nacido para desempeñar el papel de madre y de comadroma como comenta el médico cuando nace el primer hijo de Rosa y Ramiro (89). Este papel de madre lo desempeñará hasta el final, incluyendo sacrificios propios de madres como salvar a sus hijos de enfermedades o de la muerte. Cuando Tula descubre que Ramiro ha dejado embarazada a la criada, Manuela, le obliga a contraer matrimonio con ésta. El hecho es doblemente significativo por dos razones. La primera es que Tula está dentro de su papel de matriarca de la familia y dispone del destino de todos los miembros de la familia, incluido Ramiro. La segunda razón es que Manuela es una recogida del hospicio creándose de este modo una relación de desigualdad de clases sociales en donde Tula sale victoriosa. Recordemos que Tula pertenece a la burguesía provinciana y que dispone de una renta que le dejaron sus padres al morir, de ahí su independencia económica. A pesar de que pudiera parecer que Tula ‘salva’ a Manuela de la deshonra de un embarazo ilegítimo como muestra de su bondad, la verdadera razón es su auto-salvación. Al obligar a Ramiro a casarse con Manuela se salva a ella misma de tener que darle una respuesta a su cuñado y de ‘mancharse’ llegado el caso. Consecuentemente, podemos afirmar que Tula encaja perfectamente dentro del modelo social de la época, principios de siglo en una pequeña ciudad de provincia. A pesar de que Manuela entra a formar parte de la familia al casarse con Ramiro, ésta renuncia a sentarse en la mesa a comer con el resto de la familia. De esta manera, Manuela sigue

con su papel de criada dentro de la casa, la cual el narrador nos especifica que era “sumisa siempre como una res” (159). Tula dispone de la vida de Manuela y de la recién nacida, Manolita, y ordena que Manuela crie a su propia hija a pesar de haberse quedado débil después del parto:

No hay leche como la de la madre-repetía. [U]na mujer a la que se le puede alimentar, puede siempre criar y la naturaleza ayuda, y en cuanto al niño, te repito que la mejor leche es la de la madre, si no está envenenada. [Y] Ramiro tenía que someterse (159).

Tula dispone del destino de todos los miembros de la familia, incluido el nuevo matrimonio; Manuela es sumisa y Ramiro se somete. Tula tiene una fijación con la crianza de los hijos como deber primordial de la madre. El envenenamiento de la leche al que se refiere Tula viene de su terror al tener que encargar la crianza de Manolita a una nodriza al morir su madre:

Y ahora se encontraba ésta con que tenía que criar a la pequeñuela, a la hija de la muerte, y que forzosamente había de dársela a una madre de alquiler, buscándole un pecho mercenario. Y esto le horrorizaba. Vender el jugo maternal de las propias entrañas para mantener mal, para dejarlos morir acaso de hambre, a los propios hijos, era algo que le causaba dolorosos retortijones en las entrañas maternas. (160-1)

A Tula la asaltan las dudas y los temores. Manolita se convierte en “la hija de la muerte” (160) al morir su madre y Tula acepta a su nueva hija sin tener solucionado el problema de la crianza. La conexión entre madre e hija la establece Tula desde el principio mediante la lactancia. Al romperse esta conexión con Manolita, Tula se ve

obligada a buscarle “un pecho mercenario” (160) lo cual crea un conflicto al tener que depender de “una madre de alquiler” (160). Sin embargo, el rechazo que siente Tula por las amas de cría viene por la relación comercial que se establece al “vender el jugo maternal” (160).

Sin embargo, Tula no puede solucionar el problema ella misma como el narrador convenientemente nos recuerda “¡No podía criarle ella misma!” (161). Pero el instinto maternal de Tula llegará al extremo de ponerle “a la criaturita uno de sus pecho estériles, pero henchidos de sangre, al alcance de las manecitas para que siquiera las posase sobre él mientras chupaba el jugo de vida” (161). De esta forma, “la fiebre de la maternidad virginal, de la virginidad maternal, daba a aquella leche industrial una virtud de vida materna” (161). Tula colma sus ansias maternas de esta forma y se establece un vínculo entre madre e hija que perdurará para siempre, incluso después de la muerte de Tula. A partir de este momento Tula tiene que esforzarse “por no mostrar preferencias a favor de los de su sangre” (163) centrándose sobretodo en la educación de Ramirín. Al igual que hizo con su hermana Rosa, Tula casará a su sobrino con Caridad:

En rigor, la tía Tula había ya hecho, por su parte, su elección y se proponía ir llevando dulcemente a su Ramirín a aquella que había escogido, a Caridad.

[Y] cuando hubo llevado a Carita a su casa, como mujer de su sobrino, era con ésta con la que tenía sus confidencias. Y era de quien trataba de sonsacar lo íntimo de su sobrino. (167)

De nuevo se repite el ciclo del principio de la novela; Tula es la que cohesiona la familia y le da unidad en su papel de matriarca absoluta. Los destinos de todos los

miembros de la familia pasan por las manos de Tula. Ramirín se casa con la mujer que ella le ha escogido y, se establece una complicidad entre las dos mujeres. Tula entrena a su ‘nuera’ como futura regente del hogar, de la que espera también obediencia:

Le obligó, ya desde un principio, a que le tutease y le llamase madre. Y le recomendaba que cuidase sobre todo de la pequeñita, de la mansa, tranquila y medrosica Manolita. [L]a pobrecita se encuentra como perdida. ¡Claro, como criada con biberón! (168)

Manolita presenta las mismas características que su difunta madre, la cual era “sumisa como una res” (159); al describírnosla, Carita dice que “el caso es que es laboriosa, obediente, servicial, pero ¡habla tan poco...! ¡Y luego no se la oye reir nunca...!” (168). La tristeza de Manuelita es la misma que llevaba Manuela en sus ojos y en su persona, sin embargo los ojos de Manolita “no son de su madre, que tenía ojos de tísica, turbios de fiebre..., ni son los de su padre, que era...” (169). Tula termina la frase con una elipsis de duda, ¿de frustración quizás?, siendo Carita quien lo hace por ella “¡Pues son tus ojos!” (169). La respuesta de Tula es significativa: “Al menos le he enseñado a mirar...” (169). Este mirar al que se refiere Tula es la bondad del alma de Manolita, su personalidad tranquila y llena de paz, aunque de tristeza.

A pesar de que Tula parece ser poseedora de una mayoría de cualidades negativas, no es cierto. Tula es la que cohesionaba la unidad familiar y le da sentido, sin embargo Tula parece llevar una vida de heroína sacada de las vidas de santas²⁸. El último sacrificio maternal que Tula hará en vida será interceder a la Virgen por

²⁸ Las lecturas hagiográficas eran muy populares en la época y estaban recomendadas por la Iglesia como lectura femenina. Recuérdese también que Tula de pequeña leyó a Sta. Teresa y, su tío comentó en una ocasión que si se hubiera hecho monja hubiera salido otra Sta. Teresa.

Manolita cuando esta caiga enferma de pneumonía y, pedirle que se la lleve a ella en vez de Manolita.

Y fue a ocultar sus lágrimas y a echarse a los pies de su imagen de la Virgen de la Soledad, y a suplicarle: ‘¡Mi vida por la suya, Madre, mi vida por la suya!’. [Q]ue no caiga tan pronto esa cortina de tierra de las tinieblas sobre esos ojos en que la luz no se quiebra, sobre esos ojos que dicen que son los míos, sobre esos ojos sin mancha que le di yo, sí, yo... Que no se muera..., que no se muera...Sálvala, Madre, aunque tenga yo que irme sin ver al que ha de venir.
(173-4)

Esta cita es de vital importancia para entender el final de la obra. Tula realiza el último sacrificio en vida al interceder a la Virgen por la vida de Manolita, deseo que se cumplirá. Los ojos de Manolita están “sin mancha” (173); Tula la ha criado en la verdad, “en la luz” (173). Es significativo el hecho de que Tula le pide a la Virgen de la Soledad, lo cual nos lleva a recordar que Tula le dijo en su momento a Rosa que “las mujeres vivimos siempre solas” (81). A la vez que intercede por la vida de Manolita realiza el último acto altruista, puesto que sabe que si muere no va a conocer a su sobrino-nieto, como de hecho ocurre. Las últimas palabras de Tula, sacadas directamente de la doctrina cristiana, las pronuncia delante de todos los miembros de la familia:

Pensad bien, bien, muy bien, lo que hayáis de hacer, pensadlo muy bien..., que nunca tengáis que arrepentiros de haber hecho algo y menos de no haberlo hecho...Y si veis que el que queréis se ha caído en una laguna de fango y aunque

sea en un pozo negro, en un albañal, echaos a salvarle..., que no se ahogue él ahí.
(181)

De esta manera Tula se despide de su familia y de nosotros, los lectores, al estilo clásico griego, resumiendo brevemente su trayectoria vital. Mas, a pesar de que Tula instruyó a Carita para ser la regente de la casa a su muerte, es Manolita la que se encarga de que el recuerdo y las enseñanzas de Tula perduren en la familia. El recuerdo de Tula adquiere connotaciones de santa, como hemos indicado anteriormente: “[e]mpezó a vivir en la familia, e irradiando de ella, con una nueva vida más entrañada y más vivífica, con la vida eterna de la familiaridad inmortal” (183). Esta familiaridad inmortal traspasa la barrera de la cotidianeidad y se transforma en una presencia sentida o vivífica como nos indica el narrador y, tiene características redentoras al final de a obra. De la misma manera se nos aclara que es Manolita “la depositaria de su tradición” (183) cumpliendo con la misma función de armonizar y unir a la familia, a pesar de las disparidades de caracteres.

Manténía la unidad y la unión de la familia, y si al morir ella afloraron a la vista de todos, haciéndose patentes, divisiones intestinas antes ocultas, alianzas defensivas y ofensivas entre los hermanos, fue porque esas divisiones brotaban de la vida misma que ella creó (183).

Esta afirmación de las divisiones intestinas introduce un elemento disruptivo en la narrativa fluida hasta el momento, que nos proporciona elementos de crítica a la obra y persona de Tula. Para darle fluidez de nuevo a la narración se aclaran una vez más las funciones de Manolita:

Manolita se preparaba a ser el posible lazo entre cuatro posibles familias venideras. Desde la muerte de la Tía habíase revelado. Guardaba todo su saber, todo su espíritu; las mismas frases recortadas y aceradas, a las veces repetición de las que oyó a la otra, la misma doctrina, el mismo estilo y hasta el mismo gesto. (184)

Diríase que Manolita es la reencarnación de la tía Tula, que todos estos años no ha hecho más que ser su discípula. De nuevo encontramos en la relación entre madre e hija adoptiva connotaciones religiosas, casi místicas, entre las dos mujeres. De hecho el narrador se ha ido encargando a lo largo de la novela de describirnos a Tula con estos tonos religioso-morales.

El final de la obra puede verse como un perdón divino, un acto de redención de Tula trasfigurada en Manolita. Rosa pide perdón a Manolita llamándola ‘madre’, título que le corresponde a la difunta tía.

Conclusión

En La tía Tula el tema central de la novela, la maternidad, está focalizado desde una perspectiva múltiple. Al igual que en Los pazos de Ulloa, en esta obra encontramos de nuevo dos maternidades contrapuestas, aunque en este caso las dos mujeres son hermanas. Por un lado, tenemos la maternidad tradicional de Rosa que se encarga de ‘producir’ hijos como consecuencia de su matrimonio con Ramiro. Por el otro, tenemos la maternidad-virgen de Tula. La maternidad-virgen de Tula es producto, entre otros factores, de su miedo al sexo y a ‘mancharse’ con la cópula sexual. Tula se convierte en la madre de los hijos de Rosa y Ramiro y, de los de éste con Manuela. En todos los casos se sacrifica para educarlos según la doctrina cristiana y, el último acto de sacrificio que comete en vida es interceder a la Virgen de la Soledad por la vida de Manolita.

La actitud de Tula frente al cristianismo y la disciplina, sobre todo en relación a la educación de los hijos, afloran en Carmen, la protagonista de la próxima obra, Cinco horas con Mario de Miguel Delibes. Carmen, a pesar de ser una ardiente defensora del orden y la moralidad, reconocerá que no quería tener tantos hijos.

En este capítulo se ha propuesto que Tula, a pesar de ser una mujer atípicamente independiente para su época, refleja el momento histórico de la novela. Su maternidad atípica a pesar de no tener cabida en el modelo maternal propuesto y defendido posteriormente por la Sección Femenina, actúa de precedente de las novelas escritas durante el franquismo en su visión del orden y la jerarquía familiar.

Capítulo III: Jerarquía maternal: *Cinco horas con Mario*

Miguel Delibes (Valladolid 1920) es uno de los escritores contemporáneos más prolíficos al contar con una extensa obra literaria desde que empezó a publicar a finales de los años cuarenta. La temática familiar tiene cabida en su obra narrativa, enmarcada siempre dentro de la familia numerosa, en las obras: Mi idolatrado hijo Sisi (1953), Cinco horas con Mario (1966), que Josefina Molina realizó una adaptación cinematográfica de Cinco horas con Mario en 1983 bajo el título de Función de noche²⁹, y El príncipe destronado (1973). Dentro de las obras publicadas después del franquismo (1939-75) se encuentran El diputado voto del señor Cayo (1978), Los santos inocentes (1981) de la cual Vicente Aranda realizó una versión cinematográfica, 377A, Madera de héroe (1987), Mi vida al aire libre (1989), Señora de rojo sobre fondo gris (1991) y El hereje (1998) que ganó el Premio Nacional de literatura.

La obra de Miguel Delibes ha sido objeto de numerosos premios literarios, sin contar el Premio Nadal de Literatura de 1947, galardones y homenajes que rinden tributo a una vida dedicada a la literatura. Entre ellos caben destacar: el Príncipe de Asturias de las Letras (1982); el Libro de Oro (1984); finalista del premio Miguel de Cervantes (1987); Premio Nacional de las Letras (1991); Premio Meliá Parque (1991); Premio Amigos de la Tierra (1992); el Premio Miguel Cervantes de Literatura (1993) y finalmente el Premio Nacional de Literatura que premia el resumen de toda su obra.

²⁹ En la adaptación cinematográfica de la obra, Función de noche, Josefina Molina toma el personaje de Carmen y lo utiliza para exponer la realidad de la mujer separada/divorciada en la España post-franquista mediante el diálogo que Lola Herrera mantiene con su ex-marido Daniel Dicenta. Algunas de las similitudes de las quejas de las dos mujeres, a pesar de la distancia histórica, son las dificultades para criar los hijos sin el apoyo del marido y la importancia de la “noche de bodas”. Para un análisis completo de Función de noche ver el artículo de Susan L. Martín-Márquez “La literatura proyectada por una lente feminista: Josefa Molina y la adaptación cinematográfica” en Letras Peninsulares 7:1(1994):351-68.

Aparte de su producción literaria y periodística, Miguel Delibes ha pronunciado conferencias en varios países y ha viajado por los continentes europeo, asiático, africano y americano.

Análisis lingüístico de la obra

Cinco horas con Mario se publicó en 1966 casi una década antes de la muerte de Franco en 1975 y en ella vemos reflejada la sociedad española durante la dictadura franquista. Para analizar la obra, estableceremos una división a tres niveles: estructural, temática y estilística. Estructuralmente, la obra se divide en cuatro partes: la primera es la esquila mortuoria de Mario; la segunda parte corresponde al capítulo introductorio; la tercera parte es el corpus narrativo de la novela, o sea, la narración central con veintiocho capítulos y finalmente, la cuarta y última parte corresponde al último capítulo y al epílogo. Las dos primeras partes, la esquila y el capítulo introductorio están sin numerar, pero el relato central lleva los capítulos numerados. Los veintiocho capítulos que forman la narración central tienen una extensión parecida y, se tarda aproximadamente el mismo tiempo en leerlos.

Temáticamente, el argumento central es el perdón póstumo que Carmen le pide a Mario para expiar su sentimiento de culpa. Lo más interesante es que no sabemos hasta el final de la novela el verdadero motivo de Carmen y, de esta forma se va tejiendo la trama con múltiples subtemas que complementan el argumento central. Estos múltiples subtemas cubren todos los aspectos de la sociedad española de la postguerra (familia, política y religión) pero, sobretodo de los que preocupan a Carmen (educación de los hijos, orden y justicia social, relaciones sexuales y de pareja con Mario).

Estilísticamente, la novela narra principalmente a través del monodílogo que Carmen mantiene con su difunto marido, Mario, que a la vez se origina en la lectura en voz alta y de forma desordenada de los epígrafes bíblicos subrayados por Mario en vida de éste. Estos epígrafes son los que dan coherencia narrativa a la obra y, dan voz tanto a Mario como a Carmen. A pesar de que Carmen es la narradora principal, su voz se desdobra en un canon polifónico en el que cobra vida no solamente Mario, sino toda una serie de personajes. Éstos influyen en la vida de ambos cónyuges, tanto familiares como amistades y, en el caso de Mario gente que trabajaba con él en el Instituto. Todas estas voces formarán el entramado de la novela y, de esta forma tenemos la totalidad de la narración que se basa en estructuras binarias de oposición, como ha señalado M.C. Smith. Esta estructura binaria de oposiciones es precisamente la que da forma a la narración al irse complementándose las unas con las otras. Para empezar tenemos la oposición de género protagonizada por Carmen y Mario que a la vez complementa la oposición entre la España tradicional y la liberal y, por encima de estas dos oposiciones y estrechando el círculo se encuentran los dos niveles de lectura del texto, o sea el literal y el metafórico que son las lecturas de los epígrafes por Carmen.

Se propone en el estudio que Carmen es una mujer contradictoria que se debate entre dos corrientes, aunque algunos críticos, como Sobejano, critican a Carmen tachándola de mujer necia y simplista (155). La realidad es que Carmen, a pesar de su aparente simplicidad y falta de escolaridad, es una mujer frustrada como mujer y sexualmente al lado de Mario. Lo que no está tan claro, sin embargo, es que Carmen encaje en el modelo de madre perfecta que el franquismo propugnaba. Por un lado, si bien es cierto que Carmen es una ferviente defensora del orden y del modelo de familia

oficial, por el otro no quería tener muchos hijos, lo cual iba en contra de la política natalicia franquista.

Por ello, examinaremos la relación de Carmen con sus hijos, especialmente con su hija Menchu, y sobretodo la relación de Carmen con su madre para ver que relación de concordancia hay entre los modelos de madre de la obra y los oficiales del régimen franquista. Como complemento se analizarán también otras figuras femeninas como la madre de Mario, su amiga de la clase alta Valen y su cuñada Encarna para ver como se relacionan con Carmen. En este caso también tenemos una oposición entre los modelos femeninos de conducta positivos (madre de Carmen y Valen) y, los negativos (madre de Mario y Encarna).

La obra se abre con la esquila mortuoria de Mario la cual nos avisa no solamente de que Mario está muerto, sino que narrativamente nos indica que la narración va a relatarse en el pasado y, lo más importante, que Mario carece de voz narrativa. Como consecuencia, la voz narrativa de Mario será la de su mujer, Carmen. Ya al principio de la novela, en el velatorio de Mario, la focalización narrativa se centra en Carmen que aprovecha la atención para centrar la narración en la dirección necesaria y, de este modo, crear un sentimiento positivo acerca de ella en el lector. Por ello, la manipulación discursiva de Carmen sitúa la voz narrativa de Mario en un segundo plano, convirtiéndola en una voz narrativa subordinada a la de ella. Sin embargo, como respuesta a la manipulación discursiva de Carmen, tenemos los versículos bíblicos que Mario había subrayado en su Biblia. La importancia de estos versículos es doble ya que, si bien por un lado sirven de vocativo al principio de cada capítulo para expresar los pensamientos de Mario, por el otro son el elemento que da la tensión narrativa a la

obra creando un abismo de divergencias entre las dos voces narrativas. Mediante estos versículos escogidos al azar que Carmen lee en voz alta al empezar cada capítulo, vamos formando el personaje de Mario y su filosofía. Carmen no es consciente del arma de doble filo que cumplen los versículos y sigue leyéndolos como apoyo a su propio discurso y en detrimento del de Mario. La función de los epígrafes es doble ya que por un lado, como hemos dicho, son los pensamientos de Mario, su forma de vivir y de entender la vida y, por el otro estos mismos epígrafes encierran la filosofía de Carmen. Como veremos más adelante, estas dos filosofías o modos de entender la vida son totalmente opuestas, y es precisamente esta oposición, o estructura binaria, la base sobre la que se construye la narración.

Marco crítico referencial

A pesar de que algunos críticos como Francisco Manzo Robledo consideran la ironía el principal componente de la obra, ésta es solamente un componente más que ayuda a cohesionar el texto. En la interpretación que Carmen hace de los epígrafes hay otra relación de oposición entre la interpretación literal, que corresponde a Carmen, y la metafórica que suponemos que es la que Mario haría. De nuevo, algunos críticos, ven la ironía como el gran componente de Cinco horas con Mario³⁰. Según Francisco Manzo-Robledo, "la ironía (llegando al sarcasmo)-además del soliloquio- es la herramienta fundamental de Delibes en Cinco horas con Mario" (4). Si bien es cierto que la ironía mueve gran parte de la obra, como insiste Manzo Robledo, el elemento principal que cohesiona el texto y le da tensión narrativa es precisamente la lectura a varios niveles

³⁰ Sobre el papel de la ironía, así como otros recursos estilísticos en Cinco horas con Mario, ver el artículo de M.C. Smith "Los versículos bíblicos y la estructura binaria de *Cinco horas con Mario*". Hispanic Journal 3:(Spring 1982):21-40 y el de Harold L .Boudreau. "Cinco horas con Mario and the Dynamics of Irony." Anales de la novela de posguerra 2(1977):7-17.

fruto de la lectura de los versículos bíblicos. La imagen que nos vamos formando de Mario, su filosofía, su modo de vivir depende no solamente de los pensamientos y críticas de Carmen, sino también por la voz narrativa de otros personajes. Estas otras voces narrativas van complementando el relato con anécdotas en donde Mario era el protagonista y, que aparecen en el texto mediante el estilo indirecto libre por el cual Carmen incluye anécdotas y discursos de terceras personas dentro de su propio discurso. Esta técnica plantea el problema de la fidelidad narrativa de Carmen ya que las otras voces narrativas pasan a formar parte de la suya propia y Carmen aprovecha para manipular la simpatía de los lectores hacia ella misma. Sin embargo, a pesar de todas estas manipulaciones narrativas de Carmen, al principio nuestras simpatías como lectores tienden a dirigirse hacia Mario y Carmen aparece como el contrapunto de Mario. Mediante el monodílogo de Carmen con Mario y, basándonos en la relación de oposición, podemos establecer las diferencias básicas entre los dos personajes. Por un lado, Carmen representa la España tradicional y conservadora ganadora de la Guerra Civil apegada a sus valores de clase; por otro, Mario es la España liberal perdedora de la Guerra Civil y comprometida socialmente que intenta hacer desaparecer las diferencias de clase luchando por la igualdad. Carmen y Mario son las dos Españas contrapuestas y no pueden llegar a entenderse nunca. Carmen está orgullosa de los privilegios que su clase social le otorga y los defiende, mientras que Mario lucha por todo lo contrario, de ahí la disparidad en la interpretación de los epígrafes bíblicos. El deseo de justicia social de Mario lo contradice Carmen cuando afirma que la pobreza es necesaria para que los ricos practiquen la caridad. Mientras Mario defiende la actuación colectiva, Carmen se centra en el individuo; esta gran diferencia será uno de los hilos conductores

de la obra. Esta diferencia entre las dos Españas representada en los dos esposos la han notado varios críticos, ya que es el rasgo más destacado de la obra, como Juli Highfill al enfatizar los estereotipos de la España conservadora en Carmen: “Carmen clearly resembles the familiar literary stereotype of the archconservative, tyrannical mother, who rigidly follows the formulas of Christianity, if not its ethics” (61). Acertadamente también la crítica relaciona la tiranía maternal de Carmen con la de Doña Perfecta y Bernarda Alba (61); quizás habría que añadir también a Tula de La tía Tula de Unamuno la cual en su papel de tía-madre posee varias de las características de las mujeres anteriormente mencionadas al dirigir la familia como una organización social jerárquica.

Carmen, siguiendo con los privilegios de clase en los que se educó, ve la Guerra Civil como una época de fiesta, mientras que Mario la ve como una desgracia. Mientras Mario define a la Guerra Civil como una tragedia, Carmen la llama Cruzada al igual que el discurso oficial franquista:

[Y]o lo pasé divinamente en la guerra, por qué voy a decir otra cosa, con las manifestaciones y los chicos y todo manga por hombro, ni me daban miedo las sirenas ni nada. [...] Recuerdo que mamá nos hacía ponernos medias y peinarnos a Julia y a mí para bajar al sótano de doña Casilda, imagina (91).

Por ello, es necesario efectuar una lectura a diferentes niveles para darse cuenta de que, si bien es cierto que Mario y Carmen representan las dos Españas, se trata de una mujer frustrada sexualmente. Carmen inútilmente intenta hacerse oír por su marido sin conseguirlo y, lo más importante, nunca quiso tener muchos hijos. Es precisamente este subtexto escondido muy sutilmente que hace percatarnos de la insatisfacción sexual y

marital de Carmen y lo que le da una visión diferente a la novela. Hasta el final del libro no se sabe el verdadero propósito de Carmen al leer los epígrafes, ni de su monodílogo. Éste no sigue ningún orden establecido y se suceden los saltos temporales. No existe coherencia lineal ni temporal. Al final del libro se descubre el propósito del monodílogo de Carmen: obtener el perdón póstumo de Mario al confesarle su adulterio frustrado con Paco. Puesto que está uerto Mario, nunca podrá perdonarla. El monodílogo sirve entonces para que Carmen se desahogue y exculpe su pena que aún acentúa más el sentimiento de culpa de ésta, ya que Mario está muerto y no poder ni responderle ni perdonarle.

El monodílogo de Carmen se completa con metáforas, refranes, dichos populares, incluso expresiones cultas, aunque no siempre entiende las últimas. Estas metáforas dan veracidad a su discurso. A la vez, utiliza recursos de la tradición oral tales como coloquialismos, frases hechas, preguntas retóricas, repeticiones y exclamaciones que nos dan a entender su falta de instrucción. Sin embargo, los recursos sacados de la tradición oral cumplen con otra función específica que es la de ilustrar con ejemplos concretos su narración creando un efecto repetitivo fácil de recordar. Algunos temas se repiten y llegan a convertirse en obsesión como es el caso del Seiscientos que Carmen tanto ansiaba y que Mario nunca le compró. El Seiscientos se convierte en el hilo conductor del relato y será, según Carmen, la razón por la cual le fue infiel, con lo cual ella misma se auto disculpa.

Por eso mismo me será muy difícil perdonarte, cariño, por mil años que viva, el que me quitases el capricho de un coche. Comprendo que a poco de casarnos era un lujo, pero hoy un Seiscientos lo tiene todo el mundo, Mario, hasta las

porteras si me apuras, que a la vista está. Nunca lo entenderás, pero a una mujer, no sé como decirte, le humilla que todas sus amigas vayan en coche y ella a patita. (47).³¹

Esta obsesión de Carmen se convierte en reproche y en crítica personal en contra de los valores de Mario: "¿Puedes decirme que has enderezado tú, para qué has vivido, di, si no has podido comprar a tu mujer un triste seiscientos?" (170).

Esta obsesión por el Seiscientos que Mario nunca le compró puede considerarse como el tema del primer nivel de lectura, o sea el fracaso marital de Mario al no poder cumplir con los anhelos materiales de Carmen. Sin embargo, el tema del segundo nivel de lectura es la frustración e insatisfacción sexual de Carmen con Mario y, que es el tema de nuestro análisis de la novela. A pesar de que el régimen franquista esperaba que la mujer casada procreara innumerables hijos para la patria, Carmen nos hace saber que ella nunca quiso tener tantos hijos. Sin embargo el gran reproche de Carmen a Mario viene por el hecho de que éste no respetaba la opinión de ella y, lo más importante no le hacía caso cuando ésta le decía que no eran días óptimos:

[F]igúrate si te conoceré, si nunca me has hecho caso, Mario, cariño, jamás de los jamases, ni siquiera cuando te advertía que eran días malos, tú a lo tuyo, "no mezclemos las matemáticas en esto", "no seamos mezquinos con Dios", dale, claro que yo como un palo, a ver que esperabas, encima, y que digas que Dios nos ha tenido de su mano, que no soy de tener muchos hijos, por lo que sea, que si yo soy una de esas artesanas conejas que los echan a pares, para que te voy a contar (153).

La importancia de la cita reside en la negativa de Mario a hacerle caso a Carmen en cuanto a los "días malos" (153) en los que él seguía adelante con su propósito. La frustración sexual de Carmen es evidente cuando aclara que durante la relación sexual

³¹ Delibes, Miguel. Cinco horas con Mario. Barcelona; Ediciones Destino, 1971. Las citas se referirán siempre a esta edición.

ella estaba “como un palo” (153) con lo cual la falta obvia de placer se convertía en un penoso deber marital. Existe un paralelismo entre Natàlia de La Plaza del Diamante y Carmen en cuanto ambas mujeres no desean tener hijos pero los tienen como parte de su obligación de casadas. Ambas mujeres también no demuestran sentir ningún placer con las relaciones sexuales, convirtiéndose en objetos de placer para sus esposos. Carmen está frustrada sexualmente y frustrada con Mario por el poco caso que le prestaba. Durante todo el relato nos dice que Mario sólo quería tener relaciones sexuales con Carmen cuando a él le apetecía y no al revés, lo cual contradice el carácter tolerante y liberal de Mario:

Y luego, a la noche ni caso, que no he visto hombre más apático, hijo mío, y no es que a mí eso me interese especialmente, que ni frío ni calor, ya me conoces, pero al menos contar conmigo, que los días buenos los desaprovechabas y luego, de repente, zas, el antojo, en los peores días, fijate [...] que luego la que andaba reventada nueve meses, desmayándose por los rincones era yo, que lo que es tú con tus clases y tus tertulias tenías bastante, a ver, que así, cualquiera. ¿Y quieres más? ¿Es que crees que una es de cartón-piedra, que ni siente ni padece? ¿Es que no te dabas cuenta de mi humillación cada vez que estaba gorda y me negabas? [...] porque los días buenos no querías y en los malos, zas, se te antojaba, que eso sí, luego te molestaba hasta mi vientre. ¿Qué culpa tiene una de abultarse así, me lo quieres decir? (45) [Es subrayado es mío.]

Mario no tenía en cuenta a Carmen cuando se trataba de mantener relaciones sexuales, de ahí la queja de Carmen "pero al menos contar conmigo" (45) con lo cual evidenciaba aún más la falta de respeto hacia ella. De nuevo aparece la frustración sexual de Carmen al indicarnos oportunamente que en estos casos ella era “[c]omo de cartón-piedra” (45) debido a la desconsideración de Mario y su incomprensión hacia Carmen. Esta frustración de Carmen se convierte en humillación cuando Mario negaba a Carmen “[c]ada vez que estaba gorda” (45). Esta cita nos ilustra la contradicción del

personaje de Mario como intelectual provinciano frustrado con la situación política del momento que le tocó vivir y, un fracaso como marido al no colmar las expectativas de su propia esposa. A pesar de que Mario quiere que la hija, Menchu, estudie y se forme como una mujer independiente, en el caso de su mujer la perpetúa a vivir en su ignorancia y la mantiene en un estado constante de frustración emocional y sexual.

Carmen intenta despertar el deseo de Mario pero fracasa y, Mario sigue manteniendo relaciones sexuales con Carmen cuando a él le apetece sin tenerla a ella en cuenta:

Pero para ti no había ya días buenos ni malos, que hay que ver la noche que empecé a hacerte cosquillas con el pie ¿te acuerdas?, una insinuación, a ver, que menudo respingo, hijo de mi alma, y, luego, sin venir a cuento, venga a hipar, como si te mataran, vamos, déjame en paz, que me dejaste fría, que al fin y al cabo, si yo hacía eso era por tu bien, que lo que es a mí... (249-50)

Cuando es Carmen la que toma la iniciativa como en este ejemplo la reacción de Mario es negativa y, de nuevo, la rechaza sin tener en cuenta que ha vuelto a herir los sentimientos de ella. El hecho de que Carmen se lamente varias veces de lo mismo nos indica que Mario tenía siempre la iniciativa y le gustaba mantener su supremacía en las relaciones sexuales siendo un reflejo machista de la sociedad al tratar a su mujer de forma opuesta a lo que predica, lo que reafirma la noción de que Mario es un personaje contradictorio. Nos encontramos, entonces, con el dilema de la fidelidad de la voz narrativa. Mario se contradice a sí mismo al no predicar con el ejemplo y Carmen se queja repetidamente de su frustración y de la poca ayuda que recibía de Mario para las tareas de la casa o la educación de los hijos:

¿No es natural que teniendo tú la primera clase a las once y estando yo bregando desde las nueve, te hicieras cargo del pequeñín? Sí, ya sé que son latosos, qué me vas a decir a mí, imagínate, un trago, pero es una cosa por la que hay que pasar, que los hombres a nada unos mártires, que me gustaría a mí verte dando a

luz, uno y no más [...]que los hombres sois todos unos egoístas y el día que os echan las bendiciones, un seguro de fidelidad, ya podéis dormir tranquilos. (45-6)

La noche de bodas

La conducta ideal matrimonial y sexual de Carmen se nutre de imágenes ficticias y de referentes externos, especialmente de Valen, su amiga, que intenta adaptar como modelos de conducta sexual. El fracaso llega cuando intenta adaptarlos a su relación matrimonial con Mario. Esta frustración empieza en la noche de bodas cuando Mario se da la vuelta y se pone a dormir, humillando de nuevo a Carmen la cual lo recordará infinidad de veces en el relato:

Luego lo de Madrid, el viaje de novios, que me hiciste pasar una humillación que no veas, un desprecio así, que empiezo por reconocer que estaba asustada, que sabía que tenía que pasar algo raro, por lo de los hijos, a ver, pero creí que era una vez sólo, palabra de honor, y estaba resignada, te lo juro, sea lo que sea, pero tú te acostaste y "buenas noches", como si te hubieras metido en la cama con un carabinero, figúrate, tanto control, tanto control, que ni a Valen se lo he contado. (113)

El miedo de la noche de bodas de Carmen nos recuerda al miedo que sintió Natàlia/Colometa en la suya con Quimet en La plaza del Diamante. Las dos mujeres tienen miedo, en el caso concreto de Natàlia/Colometa de morir partida, y ambas se sienten desprotegidas y vulnerables ante un hecho para el que no están preparadas. Carmen está asustada sin saber el motivo real porque “sabía que tenía que pasar algo raro” (113) y sobretodo porque la educación de la época señala que la mujer tiene que ser inocente e ignorante respecto al sexo y llegar a la noche de bodas con esta ignorancia. En este sentido Carmen siguió las reglas que no Mario, de ahí la

humillación de Carmen. Al estar enfrentada a una situación para la que no estaba preparada, Carmen se quedó sin saber como reaccionar a la vez que se sintió insultada por su propio marido. La importancia de la noche de bodas se repetirá a lo largo de todo el libro y Carmen no perdona a Mario por el desprecio que le hizo. De nuevo Carmen entra dentro de la retórica oficial según la cual la noche de bodas es un mal trago para la mujer, pero necesario:

Y no es que me cogiera de nuevas ni mucho menos, que siempre he oído decir que la noche esa es de campeonato, que no se disfruta, que es un trago, pero no sé de nadie, ni de uno, fíjate, que se diese media vuelta y buenas noches.

Y no me vengas con que por respeto y que hay ocasiones en que hay que dominar al bruto, porque nos duela o no, animales somos, Mario, y lo que es peor, animales de costumbres, que una mujer por muy sanos principios que tenga, en una situación así acepta antes una brutalidad que un desprecio, y a mí ya me conoces. Lo de la noche de bodas, Mario, te pongas como te pongas, es algo que no olvidaré por mil años que viva. (115)³² [El subrayado el mío]

La importancia del desprecio de Mario radica en el halo de fantasía y mistificación con que se envolvía la noche de bodas. Según predicaba la doctrina oficial, la noche de bodas se consideraba como la meta final de una serie de sacrificios por parte de la mujer honrada.

Carmen entra de lleno en la propaganda oficial al clasificar a las mujeres de forma maniqueísta: "[Q]ue lo que pasa es que entre una perdida y una mujer decente todavía hay distancia y, en el fondo, todavía queda algo digno en vosotros y es lo que

³² Todos los subrayados del capítulo son míos.

sale a flote cuando os casáis, ni más ni menos, ni menos ni más" (112). La noche de bodas es el episodio que sigue al noviazgo y que culmina en el matrimonio y Carmen no es una excepción a la regla. Para Carmen el noviazgo es el paso decisivo para una mujer ya que, en aquella época, el matrimonio es el único futuro que tiene y de ahí la importancia del ritual: "[E]ramos solteros entonces, estaría bueno, pero, si mal no recuerdo, llevábamos hablando más de dos años y unas relaciones así son respetables para cualquier mujer, Mario" (41).³³

La importancia del noviazgo estriba sobretodo, tal y como reconocerá Carmen, en la declaración: "[Q]ue a mí las cosas bien hechas, Mario, y la declaración para ser novios es como la bendición para ser marido y mujer, la misma cosa" (124). La declaración para ser novios lleva implícita la obligación de matrimonio que, de romperse, es como un contrato social. De ahí también la importancia de "formalizar" el noviazgo:

[Q]ue para mí, la declaración de amor, fundamental, imprescindible, fíjate, por más que tú vengas con que son tonterías, que no lo son, no son tonterías, ya ves tú, que, te pones a ver, y el noviazgo es el paso más importante en la vida de un hombre y de una mujer, que no es hablar por hablar, y, lógicamente ese paso debe de ser solemne, inclusive, si me apuras, ajustado a unas palabras rituales, acuérdate de lo que decía la pobre mamá, que en paz descance. (127) [El subrayado es mío]

Representación de la figura de la madre

³³ Para mayor información sobre el ritual e importancia del noviazgo en la postguerra ver el estudio de Carmen Martín Gaité, Usos amorosos de la postguerra española. Barcelona; Editorial Anagrama, 1999.

Carmen continúa las enseñanzas de los rituales "femeninos" que le vienen de su madre, siguiendo con la perpetuación social y de clase de las funciones y destinos reservados a las mujeres. Anna Balletbò habla de la importancia de educar a la mujer empezando por la niña (16) y ésto fue lo que hizo la Sección Femenina como parte de su nueva política, lo que incluía la separación de género sexual en las escuelas y obediencia al marido. Balletbò señala las revistas infantiles para chicas como elemento socializador de la política del estado:

La revista (Mis chicas), nacida en el marco de los cupos fijos de papel-prensa, se inserta ideológicamente en el ambiente de separación educativa propugnada oficialmente a partir de la visión de que los roles que niños y tienen reservados en la sociedad son diferentes. [...] preocuparse de la belleza personal, es decir, prepararse para gustar al hombre, ser calladas y obedientes, desear ardientemente la futura maternidad y sublimarla, de momento, dedicando una cuidada atención a la niña oficial de la revista, "Mariló", y especialmente a "Chupete". (16-17)

Este ideal de sumisión, obediencia y silencio de la mujer se enfatiza constantemente, especialmente durante el primer franquismo, ya que de lo que se trataba era de erradicar los modelos de conducta femenina anteriores. Como señala Balletbò, la mujer durante la República mantenía la igualdad jurídica respecto al hombre y no le estaba vedada la vida pública (10). Carmen Martín Gaité defiende la misma idea de que la mujer debía comportarse socialmente como mandaban los cánones ya que de su comportamiento dependía el futuro de la familia que iba a formar (27). De nuevo, según la doctrina

oficial y la Iglesia, el matrimonio era la función natural de las mujeres y viene siempre precedido de un noviazgo formal y, en la mayoría de los casos, largo:

[Q]ue el matrimonio será un Sacramento y todo lo que tú quieras, pero el noviazgo, cariño, es la puerta de ese Sacramento, que no es una nadería, y hay también que formalizarlo, que ya sé que fórmulas hay muchísimas, montones, qué me vas a decir a mí, desde "el te quiero" al "me gustaría que fueses la madre de mis hijos" con todo lo cursi que sea, figúrate de sorche y de criada, pero, a pesar de todo, es una fórmula y, como tal, me vale. (128)

Carmen toma como referente de madre a la suya propia, a la cual no deja de ensalzar ni un solo momento en toda la novela, e intenta transmitir las mismas cualidades a sus hijas, especialmente a la mayor, Menchu. "¿Sabes lo que decía mamá a este respecto? Decía, verás, decía, "a una muchacha bien, le sobra con saber pisar, saber mirar y saber sonreír y estas cosas no las enseña el mejor catedrático". ¿Qué te parece?" (76).

Sin embargo, la desmesurada admiración que Carmen siente por su madre es por la clase social de la que ésta provenía. Carmen admira a su madre por venir de familia acomodada y saber mantener las apariencias:

[P]ero mamá provenía de una familia muy acomodada de Santander, y hecha a lo mejor. Mamá era una verdadera señora, Mario, tú la conociste y, antes, ¡para qué te voy a decir!, que me gustaría que la hubieras visto recibir antes de la guerra, qué fiestas, qué trajes, un empaque que no veas cosa igual. (71)

Carmen ansiaba ser como su madre, y lo intenta con su hija Menchu al oponerse a que ésta siga estudiando y querer que aproveche los mejores años de su vida para encontrar novio, casarse, y perpetuar sus enseñanzas y modelo de vida. Los consejos de la madre

de Carmen se dejan sentir como sentencias en contra de Mario. El problema con las sentencias de la madre de Carmen es que cobran voz por Carmen, con lo cual dudamos de la veracidad narrativa. Carmen nos recuerda interminablemente que su madre era una señora con clase porque venía de una familia acomodada y el deseo de mantener las apariencias lo hereda de ella. Hay un momento en que la madre de Carmen parece oponerse al noviazgo de Carmen con Mario por ser de clase social inferior:

Y yo, otra cosa no, pero cada cual con los de su clase, buena era mamá, desde chiquitina, fíjate, al tiempo que a rezar, "casarse con un primo hermano o con un hombre de clase inferior es hacer oposiciones a la desgracia", date cuenta, y yo no estaba por la labor, que no es que vaya a decir que tú fueses un marqués, clase media, eso, más bien baja si quieres, pero gente educada, de carrera, que te confieso que con mamá anduve frita. (71)

A pesar de todo, Carmen convence a su madre y ésta le da su beneplácito cuando le dice: "con ese chico, ya todo un catedrático, puedes ser feliz, hija', como lo oyes, Mario, que yo me puse como loca, natural" (71).

Carmen hace una comparación entre su madre y la de Mario lo que explica, para Carmen, el carácter de Mario y sus manías. Mientras según ella su madre era una señora y una mujer recta, la madre de Mario era una mujer alegre y de clase baja, cosa que alteraba a Carmen:

Mamá, aunque me esté mal el decirlo, era la persona más ecuánime que he conocido, siempre tan sonriente, tan pulcra, ni una voz más alta que otra, una de esas personas que te sedan, Mario, que hay que ver cómo murió, ni perder la compostura. [T]u madre era graciosa, Mario, la persona más gloriosa del mundo, qué felicidad ser así, quién pudiera, recuerdo el día que me enseñó la fresquera en el ventanillo del baño, que yo náuseas, te lo juro, ganas de devolver. [Q]ue yo creo, lo pienso muchísimas veces, que

si tú nunca tuviste ambición, entiéndeme, en el buen sentido, es por haberte criado en un ambiente tan mezquino. (131).

La madre de Mario, según Carmen, es la culpable de la falta de ambición de Mario y de su personalidad aunque también entra en juego la clase social, "un ambiente tan mezquino" (131) como dice Carmen refiriéndose a la casa donde se crió Mario. Carmen contrapone las dos mujeres con su clase social; mientras la madre de Carmen era pulcra y ecuánime, la madre de Mario era graciosa y el ambiente de la casa mezquino. Esta obsesión con la clase baja de Mario se repite a lo largo de toda la narración y es una forma de criticar la crianza de Mario, especialmente el papel de la madre de Mario. Carmen siempre compara su propia familia, de clase media alta según ella, con la de Mario que era de clase media baja. Por esto se queja de los gustos de Mario, o mejor dicho la falta de gusto, y de que no le ha dado las comodidades que una chica de su clase se merece:

Sinceramente, ¿tú crees que ése era plan para una chica de clase media más bien alta? No nos engañemos, Mario, las cosas salen de dentro y tú, desde que te conocí, tuviste gustos proletarios, porque no me digas que al demonio se le ocurre ir al Instituto en bicicleta. Dime la verdad, ¿te correspondía eso a ti? Desengáñate, Mario, cariño, la bici no es para los de tu clase. (53)

Carmen se aferra a la idea de que las muchachas que estudian son unos mari machos y que las chicas de clase no deben estudiar, sino casarse con un buen partido. A ello va a dedicar Carmen sus energías una vez muerto Mario. "Y cuando acabe, si Dios me da medios, que esa es otra, la lanzaré, en cuanto se quite el luto, fíjate que no es cosa de desperdiciar los mejores años, pero nada de trabajar, otra manía que Dios te haya perdonado, Mario, porque, ¿desde cuándo trabajan las señoritas?" (77). Carmen contrapone el marimachismo de las chicas intelectuales con las chicas que tienen encanto femenino al no estudiar y dedicarse al hombre en cuerpo y alma; de ahí que se niegue a que la hija, Menchu, siga estudiando:

[L]o mismo que lo de Menchu con los estudios, a la niña no la tiran los libros y yo la alabo el gusto, porque en definitiva, ¿para qué va a estudiar una mujer, Mario, si puede saberse? ¿Qué saca en limpio con ello, dime? Hacerse un marimacho, ni más ni menos, que una chica universitaria es una chica sin feminidad, no le des más vueltas, que para mí una chica que estudia es una chica sin sexy [...] que a la hora de la verdad, con todo vuestro golpe de intelectuales, lo que buscáis es una mujer de su casa. (75)

Carmen desea para su hija, Menchu, lo que ella deseaba haber tenido pero no pudo, o sea un casamiento de posición social. A ésto dedicará sus energías Carmen a partir de ahora, repitiendo los prejuicios de género sexual y transmitiéndolos a sus hijas. Sus dardos venenosos van a parar a Encarna, la cuñada, que es una intelectual y que comprendía a Mario, y a la cual ve como una mala influencia para Menchu: "Lo que la pasa a tu cuñada, cariño, es que es un marimacho, que de feminidad, cero, como yo digo" (157-8). Los valores que la Sección Femenina y la Iglesia se dedicaban a predicar con tanto fervor calaron hondo en Carmen, aunque la mayor parte del éxito se debe a la educación que recibió de su madre. Carmen defenderá la vocación de madre para las hijas, oponiéndose a que estudien y a los deseos de Mario:

[H]ay vocaciones para pobres y vocaciones para gente bien, cada uno en su clase [P]ero para las niñas no hay vocación que valga, la ley del embudo como yo digo, eso no rige, y si tienen vocación de madre, lo más noble que puede haber, que se aguanten y al Instituto, por la sencilla razón de que las niñas no pueden ser ignorantes, qué menos que el bachiller, que me herías en lo más vivo. (147)

Carmen defiende la vocación de madre para sus hijas como algo noble y mantenerlas en su ignorancia para poder casarlas bien, cosa que ella no logró. Carmen no ha expresado

en ningún momento en todo el relato que ella tuviera vocación de madre. Sin embargo, ha expresado implícitamente su deseo de no tener muchos hijos. Carmen es una fiel defensora de los valores de clase y de la importancia de las apariencias; de ahí que cuando su hermana se quedó embarazada de un brigadista italiano en la Guerra Civil Carmen no le hablara durante siete años, siguiendo el ejemplo de su madre. Delante de la gente su hermana no existe ya que es una sinvergüenza para Carmen al poner en entredicho el nombre de la familia: "Hay que ser imparciales, cariño, y Julia hablando en plata fue una sinvergüenza, ¡qué guerra ni qué ocho cuartos!" (184). Precisamente por acatar las normas maternas, Carmen se niega a aceptar que su hermana sea madre soltera. Esa negación de la maternidad de Julia como sería falta de decencia, sobretodo delante de la sociedad, estaba enraizada en la sociedad de la época.

Christina Duplàa en su estudio sobre Montserrat Roig tiene un apartado sobre la mujer durante el franquismo en donde se estudia el mismo fenómeno de renuncia de las madres solteras al no entrar dentro de los esquemas franquistas que defendían la maternidad dentro del vínculo familiar paternal:

Al lado de tanto culto al Hombre se halla la Madre, pero no olvidemos que en la tradición judeo-cristiana esa Madre siempre tiene a un niño en brazos, y no a una niña, porque esa Madre es Madre de lo masculino.

Toda la legislación franquista está inspirada en esta visión de la maternidad, por tanto las madres solteras no son madres porque no tienen una cabeza de familia, es decir, un hombre que legitime esa maternidad. Y en esa negación de lo femenino se halla la negación de la propia maternidad como algo que pertenece a las mujeres. (84-5)

Carmen ve a la familia como un apartado del gobierno y defiende el orden y la obediencia ciega al Estado que suple, según ella, la función de los padres cuando éstos faltan. El discurso oficial toma voz en el discurso de Carmen ya que ella es incapaz, por su falta de educación y por su clase social, de formular pensamientos propios sobretodo de carácter político: "Hay una cosa evidente, Mario, que nos guste o no tenemos que aceptar, y es que un país es como una familia, lo mismo, quitas la autoridad y ¡catapún!, la catástrofe" (244). La misma opinión la comparte Yaw Agawu-Kakraba:

But perhaps where we encounter Carmen functioning "within" the discourse of the Francoist system is in her replication of those patriarchal paradigms with their well defined gender roles. [...] Her obsession with authority echoes the belief of the conservative right that the caudillo (Franco) represented the paternal figure in whose hands the destiny of the nation rested. (66)

Carmen presta su voz narrativa al discurso oficial con pronunciamientos en contra de los extranjeros y la masonería, y a favor de la Inquisición:

[Q]ue libertad de expresión, ¿puede saberse para qué la quiere? ¿Quieres decirme que pasaría si a todos nos dejaran chillar y cada cual chillara lo que le viniera en gana? Que no, Mario, que pedís imposibles, un gallinero, eso, una casa de locos, que por muchas vueltas que le des, la Inquisición era bien buena porque nos obligaba a todos a pensar en bueno, o sea en cristiano, ya lo ves en España, todos católicos y a machamartillo [...] Todo esto de las playas y el turismo, por mucho que tú digas, está organizado por la Masonería y el Comunismo, Mario, para debilitar nuestras reservas morales (151-2)

Esta cita nos da un ejemplo de la retórica que se usaba durante el franquismo para controlar a la población y someterla. Es dudoso que Carmen supiera lo que era la Masonería y el Comunismo y, de ser así, lo sabe por referencias externas como el discurso oficial, sin llegar a comprenderlo. De ahí le viene la preocupación a Carmen de que su hijo no le salga un intelectual como el padre e intenta por todos los medios aplacarlo. Sabemos que Mario hijo es la réplica de Mario padre, que es también un intelectual y que defiende los principios que defendía Mario padre; ésto creará un antagonismo entre madre e hijo. "[Y] lo peor es que tu hijo viene con las mismas mañas" (134). Carmen no puede entender que el hijo hable con el portero, tal y como hacía Mario, y que se preocupe por las injusticias sociales, tal y como hacía Mario también; de ahí que Carmen diga que sus hijos tienen que pensar como ella si quieren vivir en su casa:

En lo que esté de mi mano, no me pienso dormir, cariño, déjate de que estrangulo su personalidad, ahí tienes el otro, charlando con el portero a todas horas, ya ves qué personalidad, que si la personalidad consiste en negarse a llevar luto por un padre, mejor que no la tengan. Después de todo mis ideas no son tan malas y o poco valgo o mis ideas han de ser las de mis hijos, querido, y si Mario quiere pensar por su cuenta y razón, que se lo gane y se vaya a pensar donde una patrona, que mientras viva bajo mi techo, los que de mí dependan han de pensar como yo mande. (235)

Según Carmen las ideas buenas son las del discurso oficial franquista y, consecuentemente son las únicas que se tienen que transmitir a los hijos como valores familiares, de ahí que Carmen obligue a sus hijos a pensar como ella. Carmen no está

haciendo otra cosa que seguir las pautas de conducta que le marcaron a ella; Carmen siempre siguió las normas dictadas por su madre, a la que siempre recuerda como una gran señora. Carmen defiende la autoridad de los padres como esencial y como el único pilar de la familia.: "Respeto y admiración por los padres es lo primero que hay que inculcar en los hijos, Mario, y esto no se consigue sino con autoridad, que siendo blando con ellos te crees que les haces un favor y a la larga, todo lo contrario" (148). De igual manera, según Carmen, hay que aceptar la autoridad del gobierno a ciegas ya que el gobierno hace de padre protector de sus hijos dando por supuesto que éstos no saben defenderse por sí mismos:

Desengáñate de una vez, Mario, el mundo necesita autoridad y mano dura, que algunos hombres os creéis que sólo por eso, sólo por el mero hecho de ser hombres, ya se terminó la disciplina de la escuela y estáis pero que muy equivocados, es preciso callar y obedecer, siempre, toda la vida, a ojos cerrados, que buena perra habéis cogido ahora con el diálogo. (151)

Carmen no discute la autoridad, la ve necesaria y como un valor familiar más que hay que pasar a los hijos: "[E]n la vida hay que obedecer y someterse a una disciplina desde que se nace, primero con los padres y, luego, la autoridad, en definitiva la misma cosa " (170). De esta simbiosis entre familia y autoridad que Carmen defiende surgirá el enfrentamiento entre Carmen y Mario cuando el guardia del parque le pega a Mario. Carmen acusa a Mario de no querer obedecer y defiende al Estado como padre protector que mira por el bien de sus hijos, los/las ciudadanos/as, aunque esto implique el uso de la violencia:

En sustancia, lo que te he dicho mil veces, que vosotros os creéis que esto es un circo donde cada cual puede hacer lo que le dé la gana y estáis muy equivocados, aquí igual que en casa, la misma cosa, con la salvedad de que en lugar de los padres es la autoridad, pero siempre debe haber uno que diga esto se hace y esto no se hace y ahora todo el mundo a callar y a obedecer, únicamente así pueden marchar las cosas. (154)

Esta idea de la autoridad que recurre a la violencia institucionalizada la nota también Phyllis Zatin Boring con el mismo ejemplo del guardia que golpea a Mario cuando éste se cae de la bicicleta:

Whatever is done either by Mother or the State, is done for the good of the individual; even beating and torture by the police are all to the good as we must learn to accept authority. Mario has claimed that the police had beaten him; Carmen both denies the truth of his story and tells him that such a beating, had it taken place, would have been for his own good. (83)

Carmen es una buena madre, según ella, porque obedece y hace obedecer a sus hijos, ya que la casa es lo mismo que el estado y donde mandan los padres es como si mandara el Estado. Phyllis Zatin Boring en su estudio sobre la madre española en dos obras de Delibes, Cinco horas con Mario y El príncipe destronado, señala la paradoja de la madre implacable con su familia como respuesta a la represión social que sufre, llegando en ocasiones a convertirse en una tirana como en el caso de Doña Perfecta o Bernarda Alba (81) y, a esta categoría corresponde Carmen:

Gradually, the wife, who finds her activities restricted to home, family and the Church, begins to assume increasing authority within that framework and

emerges in her maturity as a domineering and even terrifying figure. She is the ally of the Church and the enemy of progress; she is tyrannical in her control of her children and totally ruthless in opposing anyone who gets in her way. (81-82) [El subrayado es mío]

La alianza con la Iglesia y la oposición al progreso que se refiere Zatlín encajan con Carmen la cual a lo largo de toda la novela nos recuerda que España destaca en el mundo por su moralidad y no por los inventos, que es cosa de extranjeros, o sea pernicioso. La salvedad es que el gobierno franquista delegaba la autoridad de la casa al padre y la de la madre estaba supeditada a la del padre, pero en el caso de Carmen y Mario al no hacer Mario uso de su autoridad es Carmen la que hace obedecer a los hijos en nombre del orden. De esta idea del orden que Carmen tiene, salen las observaciones políticas que hace sobre la República y la democracia; ideas que toma de la propaganda oficial y de fuentes secundarias ya que sabemos que Carmen no tiene estudios y que siempre ha dependido de otras voces para formar la suya. Tanto la República como la democracia son nefastas precisamente por la falta de orden que es lo que un estado, y consecuentemente la familia, no puede tolerar:

Ya le oyes a papá, cuando la República un guirigay, no había quien se entendiese, que ¿por qué?, hijo mío no seas cerril, pues porque no había autoridad, que para que te hagas una idea, es lo mismo que si un día les decimos a Mario, Menchu, Alvaro, Borja y Aran, hala, comer lo que queráis, chillar a vuestro antojo, acostaros a la hora que os dé la gana, sois los amos de la casa, mandáis lo mismo que papá y mamá, ¿imaginas el desbarajuste? (154)

La referencia política del desorden de la República la tiene Carmen de su padre, el cual sabemos por la misma Carmen que fue siempre monárquico: Carmen increpa a Mario con una pregunta retórica, porque sabe que al estar muerto no puede responderle, y se responde a sí misma con el ejemplo de la familia. Carmen transgiversa el sentido de las palabras para su propio beneficio, siempre teniendo en cuenta que su educación política le viene de otras fuentes ya que ella no tiene consciencia política ni opinión propia. Cuando Mario se niega a firmar las actas de las votaciones al estar truncadas, Carmen se pone a la defensiva apropiándose del discurso de Mario para el propósito contrario:

[Q]ue si tu dices "no me gusta pero acepto la decisión de la mayoría", pues todos contentos, fijo, que después de todo, esa es la democracia si no te he entendido mal. [P]ara vivir en el mundo hay que ser más flexible, tener un poquito de correa, que mucho predicar la tolerancia y después hacéis lo que os da la realísima gana. (110).

La maniobra de Carmen es quedar libre de culpa ya que no solamente le roba el discurso a Mario, sino que usa la falsa molestia para desentenderse de su interpretación al decir "si no te he entendido mal" (110).

La especialidad de Carmen es la distorsión discursiva y precisamente se valdrá de esta táctica para auto-exculpase del adulterio con Paco. A lo largo de la novela Carmen nos ha ido hablando de Paco, sobretodo de su meteórico ascenso socio-económico, y de los encuentros "casuales" en la parada de autobús. Carmen nos para el desenlace final, la confesión a Mario de su fallido adulterio con Paco. Sin lugar a dudas Carmen se siente deslumbrada desde el principio por las adquisiciones materiales,

sobretudo el coche, de Paco debido a su nueva clase social de nuevo rico. A Carmen le gustaba Paco de joven pero se abstuvo de salir con él ya que era de clase obrera:

[Q]ue hubo una época que me gustó Paco, como lo oyes, yo era una niña, desde luego, que entonces apenas si reparaba en que ni hablar sabía, porque la familia de Paco, era un poco así, ¿cómo te diría?, bueno, un poco, lo que se dice una familia artesana, y en cuanto le rascabas asomaba el bruto (118).

Más adelante Carmen se irá fijando en Paco al escalar éste socialmente y, tener lo que Mario nunca tuvo y que Carmen siempre soñó: un coche. El ascenso social borra las imperfecciones que antes pudiera tener Paco, como el no saber hablar. "[Q]ue Paco sería burdo y así pero siempre luchó entre su extracción humilde y un natural educado. Ya le ves ahora, un señor, un verdadero señor "(120). A partir de aquí Carmen empieza a medio confesar a Mario su encuentro con Paco:

Y una cosa que no te he dicho, Mario, que el otro día, hará cosa de dos semanas, el 2 del pasado para ser exactos, Paco me llevó al centro en su Tiburón, un cochazo de aquí hasta allá, no vea cosa igual, que yo estaba parada en la cola del autobús y, de repente, ¡plaf!, un frenazo, pero de película, ¿eh? (120)

Carmen se contradice de nuevo. Primero dice que hace unas dos semanas vio a Paco, pero acto seguido nos da la fecha exacta. La paradoja de Carmen es que no se contradice sino que nos presenta la información de esta manera para auto-exculparse. Inmediatamente, Carmen confiesa que se subió al coche de Paco sin pensárselo dos veces, y lo presenta como un acto irreflexivo:

[P]ero Paco sin vacilar, "te llevo", que yo me colé sin pensar siquiera lo que hacía. Y ¡qué coche, Mario, de sueño, vamos! Con decirte que se

me iba la cabeza, pero es que ni notar los baches [s]ólo de verme encerrada en un coche con un hombre que no eras tú, que, eso sí, Paco no es el que era, que manera de expresarse, Mario, pocas palabras pero las justas, en un medio tono, sin descomponer la cara por nada, como la gente bien. (121).

Carmen no se siente culpable por irse con Paco, aunque parezca que sí al decir que estaba en un coche con un hombre que no era su marido. Sin embargo, acto seguido empieza a hablar del coche y, lo más importante, a revelarnos el encuentro con Paco. Debido al arribismo social de Paco, éste ya habla como la gente bien, o sea en medio tono. Las descripciones de Paco a partir de ahora serán positivas y el clímax vendrá cuando Carmen se pone a llorar y a pedirle perdón a Mario, sabiendo que es imposible porque está muerto. Esta última escena es significativa porque es dudoso que Carmen quisiera el perdón de Mario, sin embargo era lo socialmente aceptable.

Conclusión – Cinco horas con Mario refleja la sociedad española durante el franquismo en una ciudad de provincias castellana. La familia, la política y la religión son los temas que se destacan como principales. Todos ellos nos dan una visión global de la sociedad franquista y de su estructura. Sin embargo, se incluyen temas complementarios tales como la educación de los hijos, la justicia social, el orden y las relaciones sexuales y de pareja. Al contrastar el modelo de maternidad de Carmen con los modelos oficiales del régimen franquista observamos una discrepancia, puesto que, la obra da una visión subversiva de la familia, sobre todo de la madre. Esta subversión viene dada por el cuestionamiento que la novela plantea del concepto de feminidad y maternidad de Carmen, al reconocer ésta que no quería tener tantos hijos, y llevar a cabo un intento fallido de adulterio.

A pesar de que a primera vista pudiera parecer que Carmen se adhiere a la propaganda de la Sección Femenina, al realizar una segunda lectura queda patente que Carmen es una mujer frustrada sexualmente al lado de Mario. Esta frustración provoca una contradicción abierta con los modelos oficiales ya que, en todo momento, Carmen nos recuerda que no quería tener tantos hijos y que se sentía rechazada por Mario. Consecuentemente, el tema de la maternidad en la novela se subvierte.

En la próxima obra, La plaza del Diamante, la maternidad adquiere tonos negativos y, la protagonista principal, Natàlia, al igual que Carmen tampoco quiere tener hijos siendo también una mujer frustrada sexualmente al lado de su marido, Quimet.

Capítulo IV: Maternidad negativa y negada en *La plaza del Diamante*

Trayectoria literaria

Mercè Rodoreda empezó a escribir en su adolescencia y antes de la Guerra Civil había publicado en varias revistas y prensa catalana tales como *Revista de Catalunya*, *Mirador*, *Clarisme* y *Companya*. José Ortega la clasifica generacionalmente en el grupo de escritores del primer exilio que salen al extranjero con obra escrita (71). Rodoreda publicó cuatro novelas en catalán antes de 1939. Al terminar la Guerra Civil en 1939 Mercè Rodoreda, separada desde hacía tiempo de su marido, dejó a su familia e hijo en Barcelona y se fue al exilio con Armand Obiols, el cual a su vez dejó a su mujer e hija en Barcelona. Estuvieron exiliados en Francia, primero en Burdeos, y al avanzar las tropas alemanas, a Limoges. Al poco de llegar a Limoges Obiols fue deportado a un campo de concentración. De esta época quedan las cartas que le escribió a Anna Murià exiliada en México. En 1943 Rodoreda y Obiols se volvieron a juntar en Burdeos. En 1953 Obiols consiguió un trabajo de traductor en la UNESCO en Ginebra y, un año más tarde consiguió trabajo en la UNESCO también Rodoreda.

En una carta a Anna Murià en 1946, Rodoreda le dice que sus influencias literarias son anglosajonas como: Katherine Mansfield, John Steibeck, William Faulkner, Dorothy Parker y Katherine Anne Porter (Vosburg 417). Sin embargo no menciona a Joyce cuando es una de las influencias mayores en su narrativa y que se ve a la perfección en *La plaça del Diamant* (1965) (*La plaza del Diamante*). Su obra siguió en el exilio y no paró hasta su muerte en 1983. Rodoreda no volvió a establecer residencia oficial en España hasta 1979. En 2003 se cumplieron veinte años de la muerte de la autora y salieron a la luz poemas inéditos recogidos en su libro póstumo *Agonia de llum* (*La agonía de la luz*).

La literatura catalana de postguerra

Al término de la Guerra Civil (1936-39) y con el triunfo de las tropas franquistas se sometió a la población catalana a un proceso de aniquilamiento que se basaba, además del encarcelamiento y fusilamiento de una gran parte de la población, al erradicamiento por la fuerza de la cultura y de la lengua catalana. Con el desmantelamiento del gobierno catalán (Generalitat de Catalunya) y de las instituciones culturales (Orfeò Català, Institut d'Estudis Catalans, Biblioteca de Catalunya) la intelectualidad catalana se ve forzada a exiliarse. Macià sigue siendo el presidente de la Generalitat en el exilio hasta que el gobierno colaboracionista francés de Vichy lo entrega a Franco en 1940 y, éste lo fusila sin juicio. A partir de este momento el gobierno de la Generalitat en el exilio se dividirá entre México y Toulouse (Francia).

A partir de 1939 se prohibirá publicar, escribir y enseñar en catalán haciéndose la ley extensiva al uso hablado. Se prohibía el uso del catalán en la calle aunque la población seguía hablándolo y se seguía enseñando en catalán en algunas instituciones privadas de forma clandestina; lo mismo ocurrió con los partidos políticos catalanes. Aún con esto, el uso del catalán era una forma de conservar la identidad catalana y salvar la cultura. Guillem-Jordi Graells ilustra el mismo fenómeno:

Lo que se impusieron ante todo, fue salvar la lengua y mantener el testimonio, la fe de vida, de una cultura perseguida. La mayoría de intelectuales y escritores se exiliaron para huir de la represión a que se arriesgaban por sus vinculaciones con el régimen republicano y, desde distintas plataformas, en Europa y en América, mantuvieron durante largos lustros el testimonio tozudo y esperanzado de la existencia de una comunidad y una cultura distintas. (115)

Por tanto la producción catalana de postguerra difiere de su coetánea la castellana en que se produjo o bien en el exilio o bien de forma clandestina. Estos escritores son los que iniciaron el cambio narrativo del siglo XX que cortó con el espíritu romántico del siglo XIX impulsado por la Renaixença (Modernismo catalán) y el Noucentisme (Novecentismo) en donde, por un lado, se ensalzaban las virtudes del mundo rural y, por otro, el realismo urbano ligado a la burguesía catalana. En la primera mitad del siglo XX "los principales protagonistas de la recuperación narrativa serán los miembros de la generación 'perdida', los veinteañeros que apenas si habían asomado en público antes de estallar la contienda" (Graells 117). El crítico señala a Llorenç Villalonga y a Mercè Rodoreda como figuras principales. Es interesante que Graells ponga a Villalonga en la misma balanza que Rodoreda ya que ambos escritores tienen una temática completamente distinta y se centran en ambientes completamente diferentes. Mientras Villalonga retrata a la sociedad tradicional y conservadora mallorquina tomándola como referente para sus obras, Rodoreda se centra en personajes femeninos de clase obrera o media con grandes conflictos internos donde un tema central es siempre la soledad:

Llorenç Villalonga reconstruye un mundo en desaparición, la arcaica y tradicionalista sociedad mallorquina, a partir de una observación muy libre de la realidad social de las Islas Baleares. Más fiel a unos arquetipos literarios que a una definición plausible y sociológica de este mundo, consigue crear unos personajes y unos ambientes cuyo riesgo reside en que sean tomados como apuntes del natural, cuando en realidad son mitos elaborados muy libremente

para ejemplificar una concepción muy conservadora de la vida, defendiendo unos modelos sociales y morales tradicionales. (Graells 117)

A partir de los cuarenta los autores de la "generación perdida" pasan a ser denominados por "els grans" (los mayores) (Graells 118). Estos escritores se caracterizan por haber crecido en Catalunya en condiciones normales cuando eran pequeños y en plena normalización lingüística, encontrándose de pronto después de 1939 con el proceso contrario. Este hecho hará que su visión cambie. Entre ellos encontramos a Maria Aurèlia Capmany y Manuel de Pedrolo entre otros:

Crecidos en un mundo donde lo catalán era un hecho normal, truncados en sus expectativas en 1939, ellos serán los principales impulsores de una nueva visión, desde el interior, proyectada hacia la recuperación de los signos de identidad y, a la vez, la prospección de nuevos horizontes narrativos. Entre 1952 y 1954 publican su primera obra narrativa los cuatro autores más característicos de este grupo: Maria Aurèlia Capmany, Manuel de Pedrolo, Joan Perucho y Jordi Sarsanedas y, nuevamente nos hallamos ante una gran diversidad de opciones, desarrolladas en conjuntos narrativos de significación muy diversa. (Graells 118).

Mientras Pedrolo se dedica principalmente al género policiaco y de ciencia ficción, M^a Aurèlia Capmany destaca por su militancia feminista y catalanista:

De la mateixa forma rebutja del catalanisme tot allò que justificaria els drets d'una classe social per a explotar-ne una altra. El seu catalanisme, com el seu feminisme, es basen en el refús de qualsevol discriminació, en el respecte i l'afirmació de la responsabilitat individual. Aquests compromisos (catalanista i

feminista) són indissociables d'un tercer compromís: el compromís literari (Charlon 42) (De igual manera rechaza del catalanismo todo aquello que justificaría los derechos de una clase social para explotar otra. Su catalanismo, como su feminismo, se basa en el rechazo de cualquier discriminación, en el respeto y la afirmación de la responsabilidad individual. Estos compromisos (catalanista y feminista) son inseparables de un tercer compromiso: el compromiso literario.

Por otro lado, M^a Aurèlia Capmany siempre renegó de la llamada "novela femenina" como ilustra Anne Charlon en su estudio de la narrativa catalana contemporánea:

Una característica esencial del conjunt de l'obra narrativa de M.A. Capmany és la seva diversitat, la qual manifesta el desig permanent de l'autora de fugir del que s'anomena, sovint despectivament, la novel·la "femenina". (Charlon 42). (Una característica esencial del conjunto de la obra narrativa de M.A. Capmany es su diversidad, la cual manifiesta el deseo permanente de la autora por huir de lo que se llama, a menudo despreciativamente, novela "femenina".³⁴

A partir de los cincuenta resurge el mercado editorial en Barcelona y se normaliza "cierta prensa cultural, la Nova Cançó (Nueva Canción), el teatro independiente, etcétera. Surgen nuevas editoriales catalanas, algunas castellanas incluyen colecciones en catalán y penetra con fuerza el movimiento de realismo social" (Graells 120). A partir de los 70 resurgirán las letras femeninas catalanas con escritoras no solamente catalanas como Montserrat Roig, sino también valencianas como Isabel-Clara Simó y mallorquinas como Mària Antònia Oliver y Carme Riera.

³⁴ Todas las traducciones del catalán en el capítulo son mías.

Graells señala cuatro características para el nuevo resurgir de las letras catalanas a partir de 1968 que son: 1) La vuelta a la experiencia personal, 2) Aparición de un amplio núcleo de narradores mallorquines, 3) homogeneidades educativas y de influencias (hijos contestatarios del franquismo, autodidactas), y 4) intereses comunes temáticos y lingüísticos (la fantasía, la huída y la revuelta, los mitos de ficción, los mass media) (122). A éstos planteamientos de Graells habría que añadir otros para el caso de las narradoras. Si bien es cierto que las narradoras comparten los intereses mencionados arriba, también tienen otros condicionados por su género. Este condicionamiento de género sexual provoca que narradoras como Montserrat Roig incluyan el tema de la desigualdad de género sexual en la sociedad e incluso a nivel político. Las críticas son especialmente duras para los militantes de izquierdas, en concreto los del PSUC (Partit Socialista Unificat de Catalunya) que era el partido comunista catalán. Las críticas al PSCU se basaban principalmente en la alegación de que sus dirigentes continuaban siendo sexistas. Consecuentemente, continuaba vigente la discriminación a la mujer en base a su condición de sexo al igual que hicieran los militantes de derechas. En cuanto a la crítica de género sexual en la narrativa femenina catalana actual se encuentra en la mayoría de escritoras de los llamados Països Catalans (países catalanes). Exceptuando a Montserrat Roig, esta crítica se encuentra también en la escritora valenciana Isabel-Clara Simó y, las mallorquinas Maria Antònia Oliver y Carme Riera, entre otras.³⁵

Situación de la novela

En La Plaza del diamante encontramos varios tipos de maternidad. Primero encontramos la madre presente, Natàlia; la madre ausente, la madre de Natàlia, y las

³⁵ Uso el concepto lingüístico de Països Catalans (Países Catalanes) al referirme a escritoras catalanas y no el geográfico, ya que incluyo en la definición a escritoras catalanas, mallorquinas, valencianas y del sur de Francia (Catalunya Nord).

mujeres que hacen de madre, la señora Enriqueta y la madrastra de Natàlia. De este modo, se propone que en La Plaza del diamante la maternidad es negativa al crear los efectos contrarios que el régimen de Franco propugnaba. A la vez, la maternidad en la novela es negada por Natàlia al sentir que le ha sido impuesta por cuestión de género. A pesar de que en la novela encontramos varios tipos de maternidad es precisamente la de Natàlia la que se contrapone al régimen franquista. Mientras que, para el franquismo la maternidad era la razón intrínseca de la mujer, su razón de ser y su función en la vida tal y como lo demuestra la propaganda de la Sección Femenina, para Natàlia la maternidad es una imposición social. Natàlia no decide ser madre, sino que llega a ser madre por una cuestión de género. Simplemente por el hecho de ser mujer y de casarse con Quimet, el cual decide que van a tener muchos hijos por haber contraído matrimonio.

Si bien Natàlia rehúye del prototipo oficial asignado a las mujeres y a las madres, en la novela existe otro tipo de maternidad opuesto al de la protagonista, la madre sustituta. En este caso concreto, el papel de la madre sustituta se le adjudica a la Sra. Enriqueta, la cuál se convierte en madre por el hecho de no tener hijos propios. Por último, el recuerdo constante de su propia madre muerta hace años hace que se convierta en una maternidad presente pero incompleta.

Natàlia nos avisa ya al principio de la novela que lo que le pasa es que "no sabía muy bien para que estaba en este mundo" (36). Este vacío existencial de Natàlia será una constante en la novela hasta llegar al final cuando grita en medio de la Plaza del Diamante y se auto libera de los fantasmas del pasado.

A pesar de que al principio de la novela Natàlia parece seguir las normas sociales impuestas, la protagonista se opone a la mujer abnegada que el franquismo defendía. Como resultado de esta oposición por parte de la protagonista se produce posteriormente una ruptura. Dicha ruptura de Natàlia con las normas sociales viene dada por varias circunstancias externas fuera de su control: ponerse a trabajar fuera de

casa, mandar al hijo a las colonias durante la guerra, y el intento de envenenamiento de sus hijos y el suyo propio. Natàlia se ve incapaz de controlar las situaciones externas como son el hambre o Quimet. De ahí la importancia de contrastar la maternidad del régimen con la de Natàlia y ver como se oponen. La madre tradicional del régimen ayuda a sus hijos, sin embargo Natàlia no puede y, lo más importante, Natàlia no puede darles seguridad económica ni emocional que es lo que tradicionalmente se espera de las madres. La gran paradoja se convierte en tragedia personal ya que Natàlia puede morir con sus hijos pero no puede salvarlos.

Marco crítico referencial

La crítica inmediatamente posterior a la Guerra Civil se basa casi exclusivamente a periódicos, revistas, reseñas de libros y anuncios de futuras publicaciones (Vorburg 421). Sin embargo, a partir de los 60 crece el interés por la obra de Rodoreda, particularmente a partir de la publicación de La plaça del Diamant (La plaza del Diamante) y su traducción a varias lenguas. La mayoría de la crítica que se va a analizar se puede dividir entre la crítica catalana y la norteamericana teniendo especialmente en cuenta la gino crítica norteamericana³⁶. La ginocrítica norteamericana se centra en el análisis crítico partiendo del concepto de género sexual; Kathleen Mc Nerney, Geraldine Nichols y Frances Wyers fueron las primeras críticas norteamericanas en aplicar la ginocrítica a escritoras catalanas, especialmente a la obra de Mercè Rodoreda.

Los estudios de crítica catalana que voy a tratar serán los de Anna Murià, Montserrat Casals y Carme Arnau en donde se analiza la obra de Mercè Rodoreda desde el punto de vista autobiográfico, especialmente Murià que fue amiga de Rodoreda y mantuvieron correspondencia de 1939 a 1956 estando las dos exiliadas³⁷. La crítica

³⁶ Utilizo el término ginocrítica que usa Elaine Showalter en "Feminist Criticism in the Wilderness" (1978) y que se aplica a la escritura de mujeres.

³⁷ Montserrat Casals y Carme Arnau son las dos grandes especialistas catalanas de Mercè Rodoreda. Las dos críticas fueron las que empezaron a publicar sobre la autora cuando ésta todavía no era muy estudiada.

norteamericana se divide en dos ramas principales; por un lado, tiene en cuenta aspectos narratológicos, como el espacio y el lenguaje. Por el otro lado, se centra en la corriente psicoanalítica para analizar aspectos no narratológicos, tales como por ejemplo la maternidad o la violencia de género.

Sin embargo, la ginocrítica norteamericana obvia el hecho fundamental de que la lengua catalana es la identidad de la nación catalana. De esta forma, como oportunamente señala Jaume Martí-Olivella, lo que hace la ginocrítica es darle voz propia a la escritura femenina en base al concepto de género sexual (204)³⁸. Un problema de fondo de la ginocrítica norteamericana es que agrupa a las escritoras catalanas, Mercè Rodoreda y otras, en base a su género sexual y de ahí establece divisiones temáticas. Es el caso del estudio de Geraldine Nichols sobre el tema, entre otras. El problema de estos estudios es que no tienen en cuenta las divisiones culturales y lingüísticas del caso de Cataluña y mezclan a escritoras catalanas cuyas obra está escrita en catalán con autoras catalanas que escriben en castellano y, en el peor de los casos, con autoras castellanas que escriben sólo en castellano.

David Rosenthal, el traductor norteamericano de la obra de Rodoreda, señala que la característica principal de la obra de Rodoreda viene condicionada por el exilio y la ocupación nazi de Francia, y su condición de mujer catalana que se negaba a escribir en otra lengua que no fuera catalán (8). Posteriormente, La plaça del Diamant ha sido traducida a trece lenguas (Martí Olivella, 11)³⁹.

Si bien la ginocrítica norteamericana tiene como prioridad la cuestión de género sexual, la crítica europea (donde se incluye obviamente la narrativa catalana) centra el análisis rodolediano en la recurrencia de temas y, resalta la importancia del contexto histórico del momento. En el caso que nos ocupa, la crítica europea de la obra de Mercè Rodoreda se basa en la soledad, la angustia de los personajes. Todo ello, sin olvidar la

³⁸ Martí-Olivella, Jaume. L'escritura catalana vers una nova tradició.

³⁹ Martí-Olivella, Jaume. Foreword.

importancia que tuvo para la autora el marco referencial histórico y cultural de Cataluña. De ahí que la mayoría de los estudios rodoredianos europeos tengan un fuerte componente autobiográfico, imprescindible para entender la obra y trayectoria literaria de la autora.

Los estudios críticos de la obra de Rodoreda que tienen una base autobiográfica señalan las experiencias personales de la autora como la base de su narrativa, en especial de su producción de cuentos. En los estudios autobiográficos se establece una relación directa entre el hecho autobiográfico y el literario. Un ejemplo es el tópico muy recurrente en la obra rodorediana de la infancia donde se le atribuyen cualidades de edad dorada. No obstante, si nos acercamos desde una postura más crítica vemos que la infancia no es una edad feliz y que no deja de ser un tópico que simboliza la pérdida de la inocencia (Murià 19). Otras experiencias más personales y dolorosas para la autora, como el exilio, son inspiración para algunos de sus cuentos, por ejemplo "Orleans: 3 quilòmetres" (Orleans: 3 kilómetros). Anna Murià, la poeta catalana amiga personal de Rodoreda y exiliada en México, se acerca a la obra de Rodoreda desde el punto de vista de su amistad con ella y por la correspondencia que mantuvieron en el exilio de 1939 a 1956. Basándose en dichas cartas traza una visión personal e intimista de la autora a partir de la carta en donde Rodoreda le advierte a Murià que "La meva vida durant aquests anys te l'aniré donant a trossos en diverses cartes" (Murià 21). (Mi vida durante estos años te la iré dando en trozos en diversas cartas").

El análisis de la simbología en la narrativa de Rodoreda se centra casi siempre en el proceso de madurez de una heroína, un *bildungsroman*, en el que hay diversas etapas de iniciación, todas ellas dolorosas. Para ilustrarlo, la crítica generalmente escoge para este propósito tres obras: La plaza del Diamante, Aloma y El carrer de les Camèlies (La calle de las Camèlias) (Arnau 85). En todas estas obras la protagonista tiene un vacío existencial, encontrándose abandonada en medio del mundo sin una función concreta. En las tres obras aparecen los jardines y las flores, apareciendo el

proceso de madurez propio del *bildungsroman*. Este proceso de madurez de las protagonistas es un proceso experimentado por la autora misma: "Així, doncs, Mercè Rodoreda escriu únicament del que coneix a fons, per pròpia experiència, d'una vida de dona corrent, la qual empesa pels anys i les circumstàncies que l'envolten, creix, madura i envelleix" (Arnau 85). (Así pues, Mercè Rodoreda solamente escribe lo que conoce a fondo, por propia experiencia, de una vida de mujer corriente, la cual empujada por la edad y las circunstancias que la rodean, crece, madura y envejece).

Para entender la obra de Rodoreda resulta especialmente importante la simbología de la casa y el jardín. En las ficciones de Rodoreda pasan pocas cosas, pero siempre hay una figura femenina que contempla el mundo que la rodea, como bien ha notado Carme Arnau (84). Estilísticamente es notoria la influencia de Joyce, al cual Rodoreda admiraba, tratándose de la escritura de la madurez. Esta escritura de la madurez de la autora es palpable al recuperar un mundo perdido para ella: la Barcelona de antes de la guerra y un barrio específico, el de Gràcia (Arnau 92).

Sin embargo, para la crítica europea la muerte de la madre de Natàlia se convierte en el eje central de la novela. Neus Carbonell, por ejemplo, enlaza la muerte de la madre de Natàlia con la imposibilidad de Natàlia de relacionarse con el sexo contrario. Para Carbonell, Mercè Rodoreda nos recrea en La plaza del Diamante el mito de Adán y Eva, la serpiente y la batalla de los sexos (18). Su análisis se centra en la dificultad que tiene Natàlia para relacionarse con el sexo contrario (18) y su vida entre dos metamorfosis, la primera en la plaza del Diamante en el baile de la fiesta mayor donde conoce a su futuro marido, Quimet, y la segunda hacia el final de la obra cuando Natàlia se ha liberado ya de la memoria de Quimet y, de esta manera, puede comunicarse con su segundo e impotente marido (19). Carbonell analiza la importancia de la muerte de la madre de Natàlia, la cual la dejó literalmente abandonada en el mundo al morir y, lo relaciona con la impotencia de Natàlia para defenderse de las

agresiones de Quimet (20). "The death of the mother is a token that expresses the necessary lack of feminine tradition and heritage in a patrilineal system" (Carbonell 20).

Maternidad negativa y negada

Para Natàlia la maternidad está condicionada a su género y, de este modo viene a ser una imposición más sobre ella. Desde el primer momento en que conoce a Quimet en el baile, éste se encargará de anularle poco a poco la personalidad a Natàlia. Más que una batalla de los sexos como arguye Carbonell se podría interpretar como una imposición falocéntrica por la que Natàlia ha de pasar para alcanzar su madurez final. Otra vez insisto en el proceso del *bildungsroman* en donde la heroína ha de pasar por varias etapas iniciáticas para alcanzar la madurez. De esta manera, se establece una narrativa circular en donde la heroína vuelve al inicio al final de la novela. En La plaza del Diamante, Natàlia vuelve a la plaza al final de la novela y grita. Este volver a los orígenes es la liberación del personaje. La estructura circular de la narración como estrategia narrativa de Rodoreda ha sido también notada por Carbonell: "Mercè Rodoreda subverts the grounds in which phallogocentric discourse is founded. Repetitions, circular sequence, and undermining of opposites are examples. In the novel, historical events follow a teleological course, and both history and teleology are part of patriarchal ideology. On the contrary, the structure follows a circular sequence" (27).

Sin embargo, la hija de Natàlia, Rita, es su opuesto. Rita no tiene problemas para comunicar siempre abiertamente sus opiniones y sentimientos, incluso sabiendo que a veces hieren a los demás. Por ejemplo, cuando le cuenta a Natàlia sobre el padre de una compañera de colegio que daban por muerto hacía años y, volvió después de haber

estado todo este tiempo en la cárcel. Este comentario hace que Natàlia tenga pesadillas y no pueda sacarse de la cabeza a Quimet por tres años.

Natàlia está sola en el mundo ya que se quedó huérfana de madre cuando era pequeña y se siente desamparada. Esta falta de referencialidad está presente a lo largo de toda la novela, especialmente en los momentos de dolor y de duda de Natalia, que son la mayoría. En el primer capítulo ya nos dice Natàlia que está sola en el mundo y que su madre está muerta, lo cual le crea un sentimiento de angustia y dolor. En medio de la plaza del Diamante, Natàlia echa de menos a su madre. "Mi madre muerta hacía años y sin poder aconsejarme y mi padre casado con otra y yo sin madre, que sólo había vivido para cuidarme. Y mi padre casado y yo jovencita y sola en la Plaza del Diamante" (8)⁴⁰.

Desde el principio de la narración aflora el tema de la soledad, tópico de la narrativa rodolediana. Natàlia se siente completamente desamparada, sin su madre para que la aconseje. Deducimos que la madre de Natàlia estaba totalmente centrada en ella, aunque todavía no se ha especificado que relación mantenía con su marido. De la misma manera que a la madre de Natàlia se la asocia con unión creando una imagen positiva, al padre se le asocia con ruptura, creando el efecto contrario, una imagen negativa. La presencia de binomios que se complementan o que se separan es recurrente en toda la novela.

La muerte de la madre le produce un dolor eterno a Natàlia y que al principio de la novela queda reflejado en el baile. Al bailar con Quimet se le clava el elástico de las enaguas. Inmediatamente se crea una escena de dolor y de desgarró cuando Natàlia se lamenta de que su madre no la pueda aconsejar. "La cinta de goma clavada en la cintura

⁴⁰ Todos los subrayados del capítulo son míos.

y mi madre muerta y sin poder aconsejarme" (9). A medida que prosigue el baile se sigue acordando de su madre muerta: "Mi madre en el cementerio de San Gervasio y yo en la plaza del Diamante..."(10). En este caso hay un binomio separador; mientras la madre está muerta y enterrada en la parte alta de la ciudad, Natàlia está viva en el barrio obrero de Gràcia bailando con un desconocido. La elipsis de Natàlia indica una ruptura de pensamientos y hay que llenarla. El problema es que hasta ahora no existe mucha información para llenar los huecos.

De igual manera, en el baile con Quimet empieza el proceso de anularle la personalidad a Natàlia. Quimet al empezar a bailar con Natàlia le pone el nombre de Colometa (Palomita). "Me le miré muy incómoda y le dije que me llamaba Natàlia y cuando le dije que me llamaba Natàlia se volvió a reír y dijo que yo sólo podía tener un nombre: Colometa" (11). En cuanto al cambio de nombre de Natàlia a Colometa por Quimet se relaciona con la invasión de palomas que trae éste al piso. La primera paloma está herida y es Natàlia la que la cura. La única persona que se opone en repetidas ocasiones en la novela a tener palomas encerradas es Cintet, llegando en una ocasión a abrir las jaulas. El encierro de las palomas lo ve Cintet como falta de libertad del pueblo catalán. Poco a poco Quimet va echando a Natàlia de su territorio para construir el palomar y, movido por la ambición, lo va llenando de diferentes especies. La invasión de las palomas enerva a Natàlia aunque no le dice nada a Quimet. Cuando Natàlia no está las palomas invaden la casa ya que los niños las dejan sueltas. "Y así era como mis hijos habían aprendido a estar quietos, para no espantar a las palomas y poder tener su compañía" (114). Mientras Natàlia sigue trabajando fuera de casa y quejándose de las palomas, Quimet sólo piensa en ampliar la cría y cruzarlas para hacerse famoso y

enriquecerse (116). "Hasta que un día la señora Enriqueta me dijo que de cada tres parejas de palomas, el Quimet regalaba dos sólo por el gusto de regalar... y tú trabajando como una tonta" (117). La señora Enriqueta también llega a acusar a Natàlia de débil de carácter: "la señora Enriqueta se metió y dijo que yo no tenía carácter, que ella ya habría acabado con ello, que nunca se hubiera dejado hacer una cosa así" (120).

Natàlia tomará la determinación de acabar con las palomas al mismo tiempo que estalla la Guerra Civil. Será entonces cuando, de la idea que sin querer le dio su suegra, decide agitar los huevos para que se mueran las crías. "Descansé una temporada y fue como si no hubiese pasado nada. Tenía que acabar. Y en lugar de espantar a las palomas para que aborreciesen a las crías, me puse a coger los huevos y sacudirlos con rabia. Esperaba que ya estuviese el pollo dentro. Que se le atontase bien la cabeza contra la cáscara del huevo" (133). Este acto de rebelión contra Quimet es el más importante de la novela, especialmente por ser una rebelión silenciosa. La rebelión de Natàlia, como ella misma reconoce, coincide con el inicio de la Guerra Civil. "Y mientras yo armaba la gran revolución con las palomas vino lo que vino, que parecía una cosa que tenía ser muy corta" (137). La ocupación del piso por las palomas la relaciona Carbonell con la maternidad de Natàlia al ser ambas ocupaciones impuestas: "Quimet's imposition on Natàlia resulted in motherhood which she experienced in the form of estrangement and infiltration of alien forces in her body" (22).

A partir del momento en que Quimet le cambia el nombre a Natàlia, empieza el proceso de transformación de ésta. Quimet quiere una mujer sumisa y pone como ejemplo de madre ideal a las madres de los Reyes Católicos y como esposa ideal a la Virgen:

Me dijo que si quería ser su mujer tenía que empezar por encontrar bien todo lo que él encontraba bien. ... Y otra vez las madres de los Reyes Católicos y que a lo mejor nos podríamos casar pronto porque ya tenía amigos buscándole piso. Y que me haría unos muebles que en cuanto los viera me caería de espaldas porque él era ebanista como San José y que yo era como si fuese la Virgen (15-16).

Según Quimet, su madre es para Natàlia el modelo a imitar, a pesar de que no se llevan bien. Las características que busca Quimet en su esposa son abnegación, sacrificio y sumisión. Por ello, ha escogido de modelo a su propia madre y a la Virgen. Ambas mujeres reúnen dichas características. A pesar de todo, Quimet quiere imponer su voluntad a Natàlia hasta en el detalle más trivial. El ejemplo más claro es el caso de los delantales: "Me hizo pararme delante de un escaparate lleno de ropa hecha, ¿ves?, cuando estemos casados te haré comprar delantales como éstos. Yo le dije que parecían del hospicio y él dijo que eran como los que llevaba su madre y yo le dije que tanto me daba, que yo no quería llevarlos porque parecían del hospicio" (20). En esta ocasión Natàlia se rebela verbalmente contra Quimet, lo que no ocurre con demasiada frecuencia en la narración. De nuevo, el desconcierto de Natàlia con Quimet se debe a que se encuentra sola e indefensa en el mundo. Esta indefensión se relaciona con la ausencia de su madre, muerta desde que Natàlia era una niña.

Sin embargo, el problema existencial de Natàlia se plantea al final del tercer capítulo cuando nos descubre sus sentimientos. Natàlia no solamente no tiene un referente materno sino que su referente del matrimonio es también negativo. La siguiente cita ilustra este punto:

Mi madre no me había hablado nunca de los hombres. Ella y mi padre pasaron muchos años peleándose y muchos años sin decirse nada. Pasaban las tardes de los domingos sentados en el comedor sin decirse nada. Cuando mi madre murió, ese vivir sin palabras aumentó todavía más. Y cuando al cabo de unos años mi padre se volvió a casar, en mi casa no había nada a lo que yo pudiera cogerme.

(23)

En el cuarto capítulo, justo después de descubrirnos sus sentimientos hacia la falta de su madre y la distancia con su padre, se nos presenta a la señora Enriqueta. Esta hará de madre no solamente a Natàlia sino a los hijos de ésta, Antoni y Rita. La descripción de la señora Enriqueta es positiva:

La señora Enriqueta que vivía de vender castañas y boniatos en la esquina del Smart en el invierno y cacahuets y chufas por las fiestas mayores en el verano, siempre me daba buenos consejos. Sentada delante de mí, las dos cerca del balcón de la galería, de cuando en cuando se subía las mangas; para subirsélas callaba, y cuando las tenía arriba volvía a charlar. Era alta, con boca de pez y una nariz de cucurucho. Siempre en verano y en invierno, llevaba medias blancas y zapatos negros. Iba muy limpia. Y le gustaba mucho el café. (25)

La señora Enriqueta le da buenos consejos, que suplen a los que les daría su madre de estar viva. La señora Enriqueta le aconseja que se case y, la acompaña a comprar la tela para el vestido de boda. Ambas son funciones maternas.

En el otro extremo se encuentra la madre de Quimet. Lo único que sabemos de ella es su afición desmesurada por los lazos y que "vivía en una casita hacia los Periodistas y desde la galería se veía el mar y la niebla que a veces lo tapaba. Era una señora menuda

como una ardilla, peinada de peluquería, con muchas ondas" (20). Del padre de Quimet no se nos dice nada, no sabemos si es viuda o fue madre soltera. No se da ningún tipo de información de él en ningún momento de la novela.

Para Natàlia tanto el matrimonio como la maternidad son actos dolorosos. Precisamente este acto de dolor hace que su maternidad sea negativa y que Natàlia niegue de ella. El gran temor de Natàlia en su noche de bodas es morir partida por la mitad. Las metáforas de la maternidad se suceden. Natàlia es una mujer muy sensible y encuentra belleza en los objetos cotidianos como las jícaras de chocolate. "Un día vi unas jícaras de chocolate muy bonitas y compré seis: todas blancas, regordetas" (44). Natàlia compra las jícaras por su estética, sin embargo a Quimet no le gustan y le recrimina que gaste el dinero en cosas inútiles. "Escondí las jícaras, cuando pensaba que las había comprado sin pedirle permiso al Quimet se me encogía el corazón" (46). La forma de la jícara al ser abombada simbolizaría el vientre materno.

Los pensamientos de Natàlia la primera vez que fue al taller de ebanistería de Quimet se interrumpen al picarle éste las manos y decirle que no enrede: "Había unas herramientas muy bonitas y dos botes de cola, una cola seca, que caía en lágrimas por fuera de los botes y porqué toqué la varilla que había dentro me dijo, dándome un golpe en la mano, ¡venga, venga, no enredes!" (47). Podría establecerse una metáfora con la esterilidad o la maternidad frustrada. Los botes de cola lloran porque están secos, son estériles, y Natàlia les quiso dar vida al tocarlos con la varilla aunque fue un acto irreflejo. Sin embargo, el intento se frustra por la intervención patriarcal, o sea Quimet. Quimet le pica los dedos y Natàlia desiste. Este pasaje es simbólico ya que por un lado

en catalán varilla y varita son la misma palabra y, por otro, nos adelanta el tema de la maternidad dolorosa e impuesta de Natàlia.

Así pues, la maternidad para Natàlia es una imposición dolorosa por parte de Quimet, él cual le hacía ver las estrellas a Natàlia cuando éste le avisaba que después de comer iban a hacer un niño (50). Por otro lado Quimet es irresponsable, celoso, misógino y muy inmaduro. Su mismo nombre infantilizado nos da la pista para su inmadurez. Quimet es un diminutivo de otro diminutivo. Joaquím –Quim-Quimet⁴¹. Quimet nunca madurará, de ahí sus excesos como comprar una moto de segunda mano y llevar a Natàlia cuando está embarazada. El acto más irresponsable e impulsivo de Quimet es su obsesión por criar palomas en casa.

Aún así, un aspecto relevante relacionado con la muerte de la madre de Natàlia es el despego que siente Natàlia hacia su propia maternidad. Ésta le será impuesta y extremadamente dolorosa, como las relaciones sexuales que tiene con Quimet. Carbonell ve la maternidad de Natàlia como una alienación de su propio cuerpo y de sí misma (21). Tanto los embarazos como los partos de Natàlia son dolorosos. Natàlia se siente hinchada y no disfruta de la experiencia. "Yo no sé lo que parecía, redonda como una bola, con los pies debajo y la cabeza encima" (62). Natàlia compara estar embarazada con estar hinchada de aire o de líquido:

Se me hinchaban las manos, se me hinchaban los tobillos y ya sólo faltaba que me atasen un hilo a la pierna y que me echasen a volar. En el terrado rodeada de viento y de azul tendiendo la ropa o sentada cosiendo, o yendo de acá para allá,

⁴¹ En catalán, las terminaciones en -et para nombres masculinos son usados solamente por niños y nunca por adultos.

era como si me hubieran vaciado de mí misma para llenarme de una cosa muy rara. (63)

El embarazo la llena de aire, “de una cosa muy rara” (63), pero no la llena como mujer ni como madre. Durante el parto Natàlia grita de dolor y al parir al niño acaricia la flor de ganchillo de la colcha. Para Natàlia el parir ha sido una experiencia no deseada y encima dolorosa:

Pasé la mano como soñando por una flor de la colcha de ganchillo y estiré la hoja. Y me dijeron que no se había acabado, que todavía tenía que echar la casa del niño. Y no me dejaron dormir, aunque se me cerraban los ojos...No pude criar. Tenía un pecho pequeño y liso como siempre y el otro lleno de leche. (65).

La experiencia la deja exhausta, "como dormida"(65), y no la dejan dormir. La elipsis marca una ruptura de pensamientos. Es interesante notar la falta de pensamientos para el recién nacido. De su dolor y cansancio pasa a pensar en que no puede criar. Dentro del patriarcado el hecho de que Natàlia no pueda criar se ve como una tara. Natàlia es una madre incompleta al no tener leche para su cría, creando un proceso de desvinculación entre madre e hijo⁴². Esta desvinculación llega al extremo cuando el niño Antoni no quiere el biberón ni nada y está a punto de morir. Natàlia dice que su hijo "está harto de vivir" (67) cuando acaba de nacer.

Julieta, la amiga de Natàlia con la que fue al baile en la plaza del Diamante, la va a visitar llevándole dos regalos exclusivos para Natàlia, un pañuelo de seda y bombones. "La Julieta vino a verme y me trajo un pañuelo de seda para el cuello,

⁴² El tema de la crianza materna por la lactancia está presente en Los pazos de Ulloa y en La tía Tula. En ambos casos ninguna de las protagonistas, Nucha y Tula, pueden criar y recurren a nodrizas.

blanco con con mariquitas desparramadas. Y una bolsa de bombones. Dijo que la gente sólo piensa en la criatura y que nadie se acuerda de la madre. Y dijo que aquel niño se moría, que no nos preocupásemos más, que un niño cuando no quiere mamar, es como si ya estuviese muerto" (67).

Del segundo embarazo apenas hay indicaciones, solamente que fue peor que el anterior y que Natàlia estuvo a punto de morir desangrada en el parto. "Fue niña y le pusimos Rita. Por poco me quedo, porque la sangre me salía como un río y no me la podían cortar" (84). A partir del nacimiento de Rita es cuando Natàlia se pone a trabajar ya que pasaban hambre debido a la irresponsabilidad e inmadurez de Quimet. "Quimet me dijo que si quería ponerme a trabajar era cosa mía, que él por su lado trataría de hacer marchar la cría de palomas" (103). Natàlia se coloca para hacer faenas en la torre de unos burgueses y da una descripción muy pormenorizada del jardín incluyendo todas las variedades de árboles y flores. Recuérdese que en la obra de Rodoreda el jardín es un espacio no agresor y, cómo muy acertadamente ha señalado Adela Robles conforma una parte de la personalidad de Natàlia al luchar para entenderse a sí misma (129). Sin embargo, la descripción de la vivienda es más confusa. "Y si hablo tanto de la casa, es que todavía la veo como un rompecabezas" (102). La única persona en toda la narración que no ha cambiado nunca de nombre es Rita, prototipo de la mujer nueva (Robles 139). Rita es todo lo opuesto de Natàlia al ser independiente y saber lo que quiere, aunque al final acaba aceptando las leyes patriarcales y se casa con Vicenç. Con la boda de Rita se cierra el período de crianza maternal de Natàlia. Rita ya no depende de ella y Toni va a seguir el negocio de Antoni. Al acabar con su misión, al haber completado el ciclo de las etapas de iniciación es cuando Natàlia va a la plaza del

Diamante y grita. Este grito la libera de toda la opresión y frustración contenida durante tantos años. La narración cambia al estallar la Guerra Civil abundando las imágenes más sórdidas, con imágenes de bombardeos y las luces azules de las calles que le darán tantas pesadillas a Natàlia después de la guerra. Al empezar la guerra muere el padre de Natàlia:

Y cuando bombardearon desde el mar, mi padre murió. No por culpa de las bombas, sino porque, del miedo se le paró el corazón y allí se quedó. Me costaba darme cuenta de que estaba muerto porque ya hacía tiempo que estaba medio muerto...Como si no fuese nada mío, ni nada que pudiera querer como mío, como si cuando se murió mi madre mi padre se hubiera muerto también. (161).

El despego que siente Natàlia por el padre producido por la muerte de su padre hizo que no se sintiera como parte de él desde entonces. La mujer de su padre, como la llama Natàlia y de la cual por cierto no sabemos el nombre, vino a pedirle ayuda económica a Natàlia para el entierro (161) y desapareció de su vida tal y como había entrado. Nunca se estableció una relación con esta mujer, sólo sabemos que se le quedaba una cantidad de dinero de Natàlia para los gastos de comida. La mujer del padre de Natàlia no tuvo ninguna función específica, no le dio cariño y le quitó el de su padre.

Natàlia vuelve a quedarse sola al morir Quimet en el frente de Aragón. La muerte de Quimet no es una gran pérdida sino más bien una liberación del opresor. La pérdida no es comparable a la de la madre puesto que, en el caso de la de Quimet, ni siquiera le lloró. Natàlia está libre del opresor pero todavía tiene que luchar por la subsistencia de ella y de sus hijos. El hambre es acuciante y entonces condicionada por esta circunstancia decide que Antoni vaya a pasar una temporada en una colonia de niños refugiados donde trabaja su amiga Julieta. El hambre puede más que el amor

maternal y Natàlia deja a Antoni en la colonia a pesar de la oposición de éste. Al acabar la guerra Natàlia se ve imposibilitada de encontrar trabajo, por ser la mujer de un republicano. A este problema se une el del hambre; sus hijos y ella se están muriendo de hambre. De resultas de su imposibilidad para encontrar trabajo y a la impotencia de poder proporcionar alimentos a sus hijos toma una decisión. Piensa en envenenarlos con aguafuerte para inmediatamente envenenarse ella misma y, de esta forma, acabar con el sufrimiento:

Sólo tenía que comprar el aguafuerte. Cuando durmieran, primero a uno y después a otro, les metería el embudo en la boca y les echaría el aguafuerte dentro y después me lo echaría yo y así acabaríamos y todo el mundo estaría contento, que no habíamos hecho mal a nadie y nadie nos quería. (181)

La primera vez que fue a la tienda a comprar el aguafuerte no se atrevió y la segunda se arrepintió al ofrecerle trabajo el tendero. Posteriormente el tendero, del cual no sabemos que se llama como su hijo hasta que va a su casa a trabajar, a los quince meses de trabajar en su casa le pedirá que se case con él. De esta forma se asegura la subsistencia de sus hijos a la vez que supone un descanso económico para Natàlia. Igualmente, Antonio representa una liberación sexual para Natàlia debido a la impotencia de éste de una herida de guerra. Natàlia encuentra en Antoni lo que nunca tuvo con Quimet y, lo más importante, sexualmente está segura.

Así tenemos que el opuesto y a la vez complemento de Quimet es Antoni, el segundo marido de Natàlia. Antoni es un mutilado de guerra con lo cual no puede fundar una familia, como le explica a Natàlia al pedirle que se case con él, y es todo bondad con Natàlia y con los hijos de ella.

La figura de Antoni es un refugio de paz y seguridad económica y sexual para Natàlia al ser éste impotente y ésta no tiene que temer que Antoni la obligue a mantener relaciones sexuales con él o a quedarse embarazada, como hizo Quimet.

El espacio en la novela

La construcción del espacio en la novela es binario y no solamente responde al tradicional patrón de espacio privado/espacio público sino que, como señala Adela Robles, los espacios abiertos vs. los espacios cerrados están relacionados con los espacios violentos y los no-violentos (127). Los espacios relacionados con los espacios abiertos son espacios violentos para Natàlia: el parque Güell, la plaza del Diamante y varias calles (Robles 127). La plaza es un espacio extremadamente violento para Natàlia al ser el espacio en donde conoce a Quimet, el cual desde el mismo instante en que la conoce intenta anular su personalidad. El primer paso para ello es cambiarle el nombre. En el parque Güell "Quimet hits her and lectures to her about the place of women in the world. And their fist kiss, a romantic experience that should anticipate future pleasures, becomes a mysterious act by which Quimet threatens Natàlia with his own sexuality, and even God, who is watching them from the sky, hides behind some clouds to avoid seeing the kiss" (Robles 128).

Desde el comienzo las relaciones de Natàlia con Quimet se basan en la desigualdad de género sexual y en el abuso de fuerza de Quimet sobre ésta. En cuanto a los espacios cerrados la identificación, obviamente, se realiza con los espacios que no amenazan a Natàlia. La casa es uno de ellos, aunque no la suya propia que está invadida por las palomas, sino donde trabaja y la de Antoni. La torre donde trabaja tiene un jardín y Natàlia nos da una descripción de cada árbol del jardín y nos habla de las flores. Se trata de un espacio no agresor. Robles focaliza la atención también en la puerta del jardín de la torre donde va a trabajar y, menciona también la descripción de la casa de Antoni. Esta tiene un patio y en la casa de Antoni hay flores naturales en la mesa. Los espacios públicos que no intimidan a Rita son opresivos para Natàlia y como señala Robles destructivos (143). En el artículo se señala también a la Guerra Civil como la última expresión de espacio público (143), aunque este espacio se colapsa. El opuesto de Rita es su hermano Toni el cual se siente bien en casa después de la experiencia que tuvo de pequeño durante la guerra en que estuvo en las colonias de niños refugiados en

contra de su voluntad. Robles establece un equilibrio entre los dos hermanos y las esferas públicas y privada y, establece que Natàlia cuenta su historia esperando que las próximas generaciones no tengan que sufrir y puedan expresarse abiertamente (Robles 146).

Otro punto de vista del espacio en la obra es la alienación que produce la ciudad en Natàlia. Barcelona se personifica en un personaje masculino y patriarcal que actúa en contra de la heroína, Natàlia⁴³. Las calles y el espacio urbano son constantes en la narrativa de Rodoreda y, como reconoció ella misma una fuente de inspiración.

Els carrers han estat sempre per a mi motiu d'inspiració, com algun tros d'una bona pel·lícula, com un parc en tot l'esclat de la primavera o gebrat i esquelètic a l'hivern, com la bona música sentida en el moment precís, com la cara de certes persones absolutament desconegudes que tot d'una creues, que t'atrauen i que no veuràs mai més (Mirall Trencat 13). (Las calles han sido siempre para mí un motivo de inspiración, como un trozo de una buena película, como un parque con todo el esplendor de la primavera o helado y esquelético en invierno, como la buena música escuchada en el momento oportuno, como la cara de ciertas personas que de repente te cruzas, que te atraen y que no verás nunca más).

Según Robles, dentro del espacio violento existen refugios donde Natàlia se encuentra a salvo: las viviendas y el jardín. Tanto la casa como el jardín con sus

⁴³Esta personificación de la ciudad la establecí en el análisis de obras de narradoras catalanas en donde la violencia en contra de las mujeres era el tema principal. Argumentaba que la ciudad de Barcelona se convierte en un aliado del patriarcado y actúa en contra de ellas. Fages, Guiomar. "La violència física i psicològica en contra de les dones en tres escriptors dels Països Catalans: Maria Antònia Oliver, Montserrat Roig i Isabel-Clara Simó". Eighth Colloquium of the North American Catalan Society, Bloomington (Indiana), October 2nd and 3rd 1995.

correspondientes flores son tópicos recurrentes en toda la narrativa de Rodoreda, como ya se ha mencionado, y forman parte de los ritos de iniciación de las heroínas.

Natàlia nos describe tres viviendas que representan dos etapas de su vida. Las dos primeras son el piso de casada con Quimet y la torre de los burgueses y, la tercera corresponde a la tienda-almacén-vivienda de Antoni. Las dos primeras viviendas pertenecen a la época en que Natàlia estaba bajo el control de Quimet, su primer marido. En esta época Natàlia tenía que salir a hacer faenas fuera de casa para mantener a la familia, mientras que la tercera vivienda la de Antoni es donde Natàlia pasa a ser la dueña de la casa y, vuelve a tener control de su propia vida. La importancia de la simbología de la casa en función de su presión sobre Natàlia la ha analizado también Enric Bou, el cuál destaca:

There are three houses with a specific symbolic value: the ones where Colometa and Quimet establish themselves as a young married couple, the rich family's house where Colometa works as a maid, and, finally Antoni's home. In the latter, a transition and transformation occur from the protagonist's experience as a maid to mistress of the house and of herself, from one controlled to one controlling, from Colometa to (senyora) Natàlia (34).

Natàlia experimenta un sentido de alienación dentro de la ciudad. Siempre se detiene delante de los mismos escaparates, especialmente en la casa de los hules a ver muñecas, y se desmaya dos veces en la calle al recordar las luces azules de la guerra. Bou concluye que Natàlia se encuentra atrapada entre dos niveles, el físico y el moral, y ve además una superación moral de la protagonista simbolizada por las viviendas. Sin embargo, los espacios de Natàlia se pueden ver cómo la superación de las etapas

iniciáticas por las que tiene que pasar Natàlia para completar su *bildungsroman*. Al principio de la novela Natàlia nos decía que no sabía porque estaba en el mundo y, en el último lo sabe y al final de las etapas iniciáticas grita. Este grito es su liberación como persona y como mujer.

Recursos narrativos de Natàlia

Otro aspecto muy importante que nos ayuda a descifrar a Natàlia es el lenguaje y los recursos narrativos que usa. Como señala Josep Miquel Sobré el catalán de Natàlia no corresponde al de una mujer obrera de Barcelona y arguye dos razones (365-66). La primera es que es gramaticalmente perfecto y segundo que no contiene barbarismos, lo cual es imposible en Barcelona y especialmente en un barrio obrero donde viven inmigrantes castellanos⁴⁴. Llama la atención el catalán que usa Natàlia, una mujer sin educación, aunque sepa leer y escribir. Los pensamientos denotan una gran sensibilidad y tienen una gran viveza descriptiva, lo cual es imposible dada su clase social. Lunn y Albrecht hacen un estudio exhaustivo del lenguaje de Natàlia en cuanto a uso de tiempos verbales y el cambio de éstos. La tesis que sostienen es que como lectores tenemos muy poca información de Natàlia debido al conflicto entre Natàlia-narradora y Natàlia personaje, por eso nos faltan muchos detalles (493). Debido a este conflicto quien lee debe inferir la información que le falta y éste efecto se consigue con la tensión narrativa: "Because Natàlia-narrator does not theorize about the significance of what happens to Natàlia-character, the reader is forced to look for a pattern in the seemingly disjointed story that has been told, just as Natàlia-narrator is looking for a pattern in the seemingly meaningless suffering of Natàlia-character (Lunn,

⁴⁴ Palabras tomadas del castellano y adaptadas a la pronunciación del catalán oriental (Barcelona) y con terminaciones del catalán.

Albrecht 494). Una observación interesante es el uso del imperfecto para describir la falta de objetividad desfocando completamente las escenas (Lunn, Albrecht 494). Durante la mayoría de la novela, Natàlia reacciona ante las circunstancias pero no participa hasta el final, en el último capítulo, en donde participa plenamente (Lunn, Albrecht 496-7). El lenguaje de Natàlia está lleno de silencios y elipsis que los lectores hemos de suplir con la información que tenemos ya que como apuntan Lunn y Albrecht existe una tensión entre Natàlia-personaje y Natàlia-narradora. Esta tensión podría atribuirse a la neurosis colectiva antes y después de la Guerra Civil (Ortega 72).

Conclusión

Después de examinar minuciosamente los modelos de maternidad en La Plaza del Diamante se concluye que no se adaptan al modelo franquista. La maternidad de Natàlia es precisamente negativa por crear en ella los efectos contrarios que propugnaba el régimen de Franco. De igual modo, Natàlia reniega de su propia maternidad, a la que accede por una cuestión intrínseca de género. Consecuentemente, en este capítulo se ha analizado teniendo en cuenta este binomio; por un lado, la maternidad negativa y, por el otro la negada. Desde el principio de la novela Natàlia nos dice que está sola en el mundo debido a la muerte de su madre cuando ella era pequeña. Debido a esta carencia, Natàlia no tiene ningún referente materno y, esta falta de referencialidad está presente a lo largo de toda la novela. Es interesante notar que en el momento más crítico de la novela, cuando sus hijos están pasando hambre, Natàlia no los puede salvar. Sin embargo, en la novela co-existe otro tipo de maternidad que es el de la maternidad sustituta. Este es el papel que desempeña la señora Enriqueta al aconsejar a Natàlia y a Rita. Este tipo de maternidad es el único modelo positivo que se encuentra en la novela.

Al igual que en todas las novelas analizadas hasta ahora y, sobre todo teniendo en cuenta Cinco horas con Mario, la maternidad en La plaza del Diamante también se subvierte. En el próximo análisis, Si te dicen que caí de Juan Marsé, la maternidad sigue siendo negativa. Sin embargo, el aspecto inédito de esta novela, respecto a las demás, reside en que se introduce el concepto de la ausencia del padre. Ambos conceptos se entretajan para formar el entramado de la novela que, al igual que La plaza del Diamante, también se aleja profundamente del modelo oficial de maternidad.

Maternidad cautiva, vencida y desarmada en *Si te dicen que caí*.

Trayectoria literaria

Juan Marsé (Barcelona, 1933) es sin lugar a dudas uno de los escritores catalanes más prolíficos que escribe en castellano⁴⁵. Ganador de numerosos premios tanto en España como en el resto de Europa y Latino América, entre ellos el Premio de la Crítica en 2001, ha sido traducido a numerosas lenguas y cuenta con un gran número de obras adaptadas al cine⁴⁶.

Durante su cumplimiento del servicio militar en 1958 en Ceuta empieza la redacción de Encerrados con un solo juguete quedando finalista del Premio Biblioteca de Seix Barral en 1960. Este mismo año se va a vivir a París donde trabaja como asistente de laboratorio en el Instituto Pasteur y ejerce de traductor de películas. En 1962 publica Esta cara de la luna que el autor actualmente rechaza y no la considera como parte de su obra literaria. En 1966 regresa a Barcelona habiendo iniciado ya contactos con el Partido Comunista en el exilio. En 1965 gana el Premio Biblioteca Seix Barral con Últimas tardes con Teresa⁴⁷.

En 1970 se suma a la redacción de la revista *Bocaccio* y publica La oscura historia de la prima Montse en donde inicia el proceso de la recuperación de la infancia dentro de su narrativa hasta culminar en la madurez de la obra clave de su narrativa Si te

⁴⁵ Dentro de esta categoría podemos incluir a Manuel Vázquez Montalbán como antecedente y, posteriormente a Eduardo Mendoza. Entre los dos grupos nos encontramos con la obra de Francisco Candel, sumamente interesante aunque desgraciadamente poco conocida y estudiada. Los cuatro escritores comparten no solamente características temáticas (Barcelona como escenario de las obras) sino que tratan el tema del inmigrante o *charnego* en la literatura, el cual está todavía poco explorado a pesar de ser de suma importancia. En cuanto a las escritoras que tratan el tema tenemos a Montserrat Roig, Isabel-Clara Simó y Mària Antònia Oliver dentro de las escritoras que escriben en catalán y a Maruja Torres que escribe en castellano.

⁴⁶ Marsé es el escritor con más versiones cinematográficas de sus obras; siguiéndole Miguel Delibes.

⁴⁷ Es precisamente en esta novela donde se desarrolla por primera vez el tema de las relaciones entre la comunidad catalana y la charneca. En este caso específico el personaje de Pijoaparte representa la comunidad charneca convirtiéndose en un símbolo del emigrante. Por el otro lado, Teresa representa la sociedad catalana tradicional y burguesa. Esta novela es interesante no sólo por el tema de la representación de la comunidad charneca en Barcelona, sino también por el conflicto de clase y de género inherente en la obra.

dicen que caí (1973) ganadora del Premio Internacional de Novela de México en 1973. La obra se publicó en México debido a las restricciones de la censura en España en el momento ⁴⁸. En 1974 Marsé pasa a formar parte de la plantilla de la redacción de la revista *Por Favor* en donde tenía una columna donde retrataba personajes de la actualidad política y de la sociedad. En 1975 empieza su relación con el cine al colaborar esporádicamente con Jaime Camino. En 1978 gana el prestigioso Premio Planeta con La muchacha de las bragas de oro, novela que lo convierte definitivamente en uno de los escritores más leídos en el país. Con Un día volveré (1982) vuelve a explorar el tema de la postguerra desde la posición de los vencidos que volverá a repetir en Ronda del Guinardó (1984) en donde se repiten escenarios y personajes de Si te dicen que caí y, que le harán merecedor del Premio Ciudad de Barcelona en 1985.

Su producción literaria sigue fluyendo, a pesar de quedar brevemente interrumpida en 1984 por el ataque cardíaco, y continúa recibiendo premios y menciones tanto nacional como internacionalmente. En 1990 fue galardonado con el Premio Ateneo de Sevilla por El amante bilingüe y, en 1994 se le concedió el prestigiosísimo Premio de la Crítica por El embrujo de Shanghai. Este mismo año recibe también el Aristeion que es el premio que la Unión Europea concede a los dos mejores libros de creación y de traducción publicados en la totalidad de los países miembros de la Unión y, en sus respectivas lenguas⁴⁹.

Casi inmediatamente después de concedérsele el Aristeion, a Marsé se le concede en 1997 el premio literario más prestigioso de Latinoamérica, el Premio Juan Rulfo de Literatura Latinoamericana y del Caribe y, en 1998 el Premio Internacional

⁴⁸ Esta novela es objeto de nuestro estudio con lo cual el análisis de contenido y, sobre todo de su importancia como crónica de la postguerra de los vencidos y una cruel visión de la realidad vendrán más adelante.

⁴⁹ Este premio no solamente reconoce la importancia de la obra de Marsé dentro de España sino que, lo más importante, reconoce su difusión dentro de la literatura europea. Otra característica importante del Aristeion es que abarca la totalidad de la Unión Europea que en 1994 contaba con 15 países miembros. Como hemos mencionado brevemente anteriormente, Marsé ha sido traducido desde el principio de su producción literaria a la gran mayoría de lenguas europeas, sobretodo al francés y al italiano.

Unión Latina. Sin duda la década de los 90 fue la de reconocimiento total del autor a nivel internacional. Por último en el 2000 publica Rabos de lagartija en donde el autor vuelve al escenario urbano barcelonés y por lo cual se le concede en 2001 el Premio Nacional de la Crítica.

Sin embargo, a excepción de la narrativa que es el género que ha venido cultivando desde que empezó su producción literaria, Marsé ha explorado exitosamente otros géneros como el cuento y el periodístico. La primera colección de cuentos, La fuga de río Lobo, se publica en la editorial Destino en 1985 e inmediatamente, en 1986, se publica en italiano. Al año siguiente, 1986, publica Teniente Bravo en Plaza y Janés que se traduce el mismo año al francés y al italiano. Por último, El caso del escritor desleído y Una liga roja en un muslo moreno ambas de 1986 son traducidas simultáneamente al francés. Dentro de su producción periodística, aparte de sus famosas colaboraciones en *Por Favor*, cuenta con Señoras y señores (1975) y con Confidencias de un chorizo (1977).

Finalmente, el autor ha sido también prolífico en colaboraciones para el cine e incluso ha redactado guiones televisivos. Sin lugar a dudas, Marsé es uno de los escritores del cual la mayoría de sus obras han sido adaptadas al cine. Sus adaptaciones empezaron a finales de los 70 con La oscura historia de la prima Montse (Jordi Cadena, 1977) y terminaron con El embrujo de Shanghai, dirigida por Fernando Trueba. Gonzalo Herralde dirigió Últimas tardes con Teresa (1983), mientras las tres adaptaciones posteriores corrieron a cargo de la dirección de Vicente Aranda: La muchacha de las bragas de oro (1980), Si te dicen que caí (1989) y El amante bilingüe (1992). En el 2001 se produjo una adaptación italiana de Ronda del Guinardó dirigida por Wilma Labate bajo el título de Domenica. En cuanto a sus colaboraciones televisivas, en 1991 Francesc Betriu dirigió Un día volveré⁵⁰.

⁵⁰ Francesc Betriu dirigió también la adaptación al cine y a la televisión de La plaza del Diamante de Mercè Rodoreda.

La importancia de la ciudad de Barcelona en la obra de Marsé

Si te dicen que caí se publicó en 1973 en México ya que como el mismo autor señaló, sabía que no iba a pasar la censura franquista⁵¹ y no se publicó en España hasta 1977, convirtiéndose en el libro más vendido del año. A la vez, el secuestrarse la edición de 3.000 ejemplares que publicó Seix Barral contribuyó a su éxito de ventas como oportunamente señala Samuel Amell (21)⁵². Si te dicen que caí al igual que el resto de la narrativa de Marsé se sitúa en Barcelona, más concretamente en el barrio obrero de Gràcia donde se crió el autor⁵³. La ciudad cobra importancia al relatar las experiencias de un sector determinado de la población, en el caso de la obra el de la población vencida y se convierte, como ha resaltado Samuel Amell, en una "crónica ciudadana" (16)⁵⁴. El crítico señala la importancia de la experiencia personal del autor, especialmente durante la postguerra, de primordial importancia en la creación de sus obras ya que "[...] toda su novelística se nutre de sus experiencias personales de este período" (10). Esta experiencia vital, como ya hemos señalado, se desarrolla en un escenario urbano concreto, el barrio de Gracia de Barcelona⁵⁵. La importancia del escenario urbano la han notado también otros críticos entre ellos Michèle Ramond, el cual se refiere a la importancia del barrio de Gracia en la obra de Marsé como un marco y, específicamente, un motor de las acciones de los personajes (53), en su caso concreto el del inspector en Ronda del Guinardó, y este marco "[n]os remite a una visualización y a una captación topográfica de *La Salud* y a un contexto político-social de separatismo popular y catalanismo resistente"(53)⁵⁶.

⁵¹ Amell, Samuel. La narrativa de Juan Marsé. Playor: Madrid, 1984. (108)

⁵² Ibid

⁵³ No solamente se sitúa toda la obra del autor en el barrio de Gracia, sino que se repiten personajes en algunas novelas, como es el caso de el Tuerto en Ronda del Guinardó.

⁵⁴ Lo mismo podría decirse de la obra de Eduardo Mendoza especialmente en el caso de La verdad sobre el caso Savolta.

⁵⁵ El barrio de Gràcia es también donde transcurre la acción de La plaza del Diamante de Mercè Rodoreda.

⁵⁶ A pesar de que el análisis de Ramond se centra en Ronda del Guinardó, las características que atribuye a la importancia del escenario urbano y especialmente del barrio sirven para nuestro análisis de Si te dicen que caí. Anteriormente se ha mencionado también el hecho de que se repiten personajes y escenarios entre las dos

Estructura de la novela

La novela posee tres niveles, a saber: estructural, temático y estilístico, siendo los dos últimos los más complejos. Estructuralmente, la obra está dividida en 24 capítulos que abarcan 30 años; desde el inicio de la postguerra en 1940, hasta los años 70. La estructura es circular ya que empieza y acaba con el accidente de coche de Java y su familia⁵⁷. El accidente de Java es el hilo conductor de la acción en la novela. Temáticamente, el argumento central que da cohesión a la novela es la historia de Aurora Nin convertida ahora en la prostituta, la "puta roja" (60), y las aventis contadas por varios narradores, siendo los principales Sarnita y Java. Como argumento secundario cohesionador de la estructura de la novela está la violencia. Ésta es una metáfora de la sociedad española de la postguerra, sobre todo de la realidad cotidiana de los vencidos⁵⁸. A lo largo de los capítulos se suceden los saltos temporales y temáticos sin aviso previo. De esta forma, la lectura de la novela se dificulta siendo necesaria la complicidad del lector⁵⁹.

La división de la novela en 24 capítulos recuerda la construcción de una aventura de cómic, o sea en "viñetas". Cómo señala el crítico Amell parafraseando al mismo autor, "[...] una colección de cromos o estampas alrededor de los cuales surge lo histórico" (16). Sin embargo esta técnica narrativa recuerda la del montaje cinematográfico en donde una serie de eventos se presentan a partir del corte y pegado rápido de imágenes⁶⁰. El que los temas de la novela se presenten a partir de las aventis y éstas se presenten como secuencias de montaje de una película lo ha notado también

novelas.

⁵⁷ La estructura circular de la novela es otra de las características que comparte con La plaza del Diamante.

⁵⁸ Tanto los niños como los adultos recurren a la violencia como válvula de escape a la opresión y a la falta de libertad que el final de la guerra ha llevado consigo; los maquis atracando y haciendo atentados para protestar en contra de la dictadura de Franco y, los niños como elemento de protesta a la desolación y miseria que ha traído la guerra y, como dominación de las huerfanitas.

⁵⁹ Adaptación del "lector cómplice" de John Rutherford en su estudio sobre La Regenta.

⁶⁰ Para más información sobre la técnica cinematográfica del montaje ver: Braudy, Leo & Marshall Cohen (eds). Film Theory and Criticism. New York: Oxford University Press, 1999.

y, señalado acordemente Luis Miguel Fernández al establecer una conexión entre cine y aventis según la cual "[...] lo realmente significativo del intertexto cinematográfico es la conexión que se establece entre aventis y filme, de modo que la primera se narra como si se tratase de un episodio del cine" (262).

Estilísticamente la novela es muy compleja al contar con una polifonía narrativa que abarca diferentes niveles temporales y temáticos, los cuales se alternan en la novela mediante flashbacks. Esta técnica no solamente pone en estado de alerta al lector, sino que dificulta enormemente la comprensión del texto. La utilización de los saltos temporales como técnica narrativa por un lado confunde al lector y, por el otro, refleja el caos reinante en la postguerra. La polifonía narrativa da paso a los saltos temporales y temáticos mediante la regresión y anticipación temporal. De esta forma se crea una narración “visual”, tal y como nos señalaba Amell al hablar de la “colección de cromos” (16). Esta visualidad narrativa, que comparte con el cine, actúa como denuncia a la sociedad de la postguerra dando voz a la población vencida. Esta idea la comparte también Luis Miguel Fernández cuando afirma:

Ahora bien, el fantasioso mundo del cine, más allá de casos concretos de películas que avisan al lector de un universo ficcional que refleja la mentira de quienes detentan el poder en la España franquista, impregna todo el artificio narrativo y habla también de una narración que afirma y niega al mismo tiempo su propio enunciado. (262)

Este mismo crítico hace un estudio de las principales técnicas narrativas propias del lenguaje cinematográfico utilizadas por Marsé. A modo de resumen, las técnicas de las cuales habla Luis Miguel Fernández son las siguientes: 1) “Flashback”/ analepsis, 2) fundido/transición de un personaje a otro al mismo tiempo o en tiempos distintos y 3) desdoblamiento de un personaje que es tanto objeto como sujeto alternando con la analepsis (266-7).

Como narradores principales están Sarnita/Ñito y Java que alternan sus voces con las de otros personajes (Amén o el Tetás). Sin embargo, presidiendo y controlando los hilos de la narración tenemos la voz de un narrador omnisciente. Todas las voces narrativas dependen del narrador omnisciente y, están compartimentadas en espacios reglamentados. Todos estos espacios se supeditan al cuadro mayor que es la historia en sí misma. De este modo tenemos que la narración empieza con un escueto “Cuenta que...” (57). Tal como señala William Sherzer en su edición de la novela: “La primera palabra de la novela introduce la existencia de un narrador dentro de la obra. A la vez es un narrador no nombrado (en este momento), estableciendo un tono entre impersonal e indefinido” (57). El narrador empieza focalizando su interés en Ñito, quien se da cuenta de la identidad del difunto al descubrir la sábana que lo cubre. En este preciso instante la narración se traslada inmediatamente a una regresión temporal de treinta años:

Y a pesar de las elegantes sienes plateadas, la piel bronceada y las sortijas de oro que aún lucía el cadáver, le reconoció: que todo habían sido espejuelos, dijo, en aquel tiempo y aquellas calles, incluso este trapero que al cabo de treinta años alcanzaba su corrupción final enmascarado de dignidad y dinero. (57)

A pesar de que Ñito no nos desvela todavía la identidad del muerto sabemos que el personaje encierra algún tipo de engaño, al estar *enmascarado*. El hecho de llevar una máscara para ocultarse hace que se oculte su verdadera apariencia. Esta máscara lo convertirá en un narrador no-fidedigno, pero que a la vez llevará el hilo conductor del relato. Precisamente Sarnita/Ñito es el encargado de desenmascarnos a Java. Este proceso se va desarrollando a lo largo de toda la novela, y culmina al final cuando Ñito desenmascara la verdad de Java: “[s]eguías empeñado en correr, legañoso, no dejaste de hacerlo desde que arrojaste al fuego todo el pasado” (361).

Sarnita/Ñito se convierte en el principal contador de aventuras. La perspectiva de Ñito es la única con la que contamos, de modo que como lectores tendremos que

contrastar diferentes perspectivas. De ahí la necesidad del lector “cómplice”. Se indica que Ñito “iba recordando, con sereno desorden, las aventis y los amigos en torno a las fogatas, el juramento sobre la calavera y la ciudad misteriosa de los trece años, con sus gatos famélicos y sus chirridos de tranvías” (79; el subrayado el mío) ⁶¹. Este “sereno desorden” (79) es la constante narrativa de la novela; las acciones se amontonan, se repiten escenarios, se cambia la perspectiva narrativa e incluso a veces el personaje acaba desembocando en el mismo final. La escena en donde Ñito nos define la aventis es un ejemplo de polifonía narrativa; de esta forma existe una alternancia entre la voz del narrador omnisciente y la suya propia:

Sor Paulina cabeceaba sobre sus sedantes, pero el celador insistió: quería hablarle de aquella afición a contar aventis. Hermana, un juego barato que sin duda era consecuencia de la escasez de juguetes, pero también un reflejo de la memoria del desastre, un eco apagado del fragor de la batalla (81).

Las aventis se convierten en “[u]n juego barato (81) para los hijos de los vencidos (los kabileños), al no tener acceso a juguetes materiales. Sin embargo, tal y como reconoce Ñito, las *aventis* eran sobre todo un recuerdo constante de que sus padres habían perdido la guerra. Un reflejo de la postguerra en su entereza y con toda su crueldad. Sin embargo, la definición de Ñito de la aventis cómo: “[u]n eco apagado del fragor de la batalla” (81) plantea problemas en cuanto a la fidelidad narrativa. El uso de expresiones cultas e incluso poéticas para describir la postguerra es problemática debido a que su escolaridad se interrumpió precisamente por culpa de la guerra y la postguerra ⁶². Se puede hablar entonces de una interferencia narrativa por

⁶¹ Todos los subrayados que aparecen en el capítulo son míos.

⁶² El mismo fenómeno narrativo se nos plantea en La Plaza del Diamante de Rodoreda cuando Natàlia nos da unas descripciones sumamente poéticas y cultas en sus pensamientos interiores, los cuales la mayoría de las veces se refieren a estados anímicos o momentos de miedo como por ejemplo su noche de bodas o el primer parto.

parte del narrador omnisciente⁶³. Esta interferencia crea el “[s]ereno desorden” (79) característico de la novela que hemos mencionado anteriormente y que forma parte de la polifonía narrativa de la obra.

Como se ha visto, el accidente del principio de la novela sirve de introducción a la trama central. Sin embargo, el elemento narrativo que cohesiona la novela son las *aventis* contadas por Sarnita y por Java. En cierta manera uno de los aspectos de la novela es su propia creación o auto-construcción mediante las *aventis*. De esta forma, se establece una distinción muy difusa entre realidad/ficción. No obstante, el argumento central de las *aventis* es la búsqueda de Aurora/Ramona, la “puta roja” (60). Esta amalgama entre realidad y ficción, de situaciones y de personajes, así como las *aventis* en torno a Aurora/Ramona crean el fondo de la novela⁶⁴.

Mientras tanto, los niños se dedican a contar y a inventar *aventis* como remedio a su condición de marginados. La *aventis* suple la falta de juguetes, de bienestar material. La *aventis* es producto de la imaginación del narrador por un lado y, por el otro, de múltiples interferencias sacadas de la realidad cómo recortes de prensa, habladurías y una cierta dosis de realidad. Todos los miembros del grupo se juntan a contar *aventis*, tomándose la palabra los unos a los otros. De la fusión entre fantasía y realidad surgen imágenes deformadas sacadas de la realidad que no entienden:

Amén aseguraba haber visto mujeres preñadas pariendo chorros de arroz en la Montaña Pelada, bajo la luna, espatarradas como viejas que mearan de pie; en la misma trapería, ausentes Java y su abuela, Sarnita decía haber oído, detrás de las altas pilas de papel y trapos, el raspar de una lima y golpes de cuchara en un

⁶³ Esta interferencia narrativa por parte del narrador omnisciente se ha visto anteriormente en Los pazos de Ulloa de Emilia Pardo Bazán. En ambos casos, los narradores omniscientes condicionan al personaje con sus intrusiones y, de forma general, a la narración en su totalidad.

⁶⁴ El propio autor toma elementos de la realidad de la postguerra para ir formando el entramado de la novela. En una entrevista con Rosa Montero, Marsé habla de la existencia en la realidad del personaje de Aurora: “El personaje central, esta prostituta que la asesinan, existió. Existió una prostituta rubia platino, mítica para nosotros en aquella época, que fue asesinada en el invierno del 49” (Mangini 35)

plato; y Luis juraba que en el cine Roxy vio como acribillaban a uno de la bofia con una escopeta de caza de juguete (82).

Los tres narradores nos hacen partícipes de experiencias que han vivido, aunque no saben cómo encajarlas dentro de la realidad. A la vez, cada uno de ellos intenta hacer valer su propia verdad. Muestra de lo dicho es el uso de los verbos asegurar, decir y jurar. Amén había visto a mujeres “preñadas pariendo chorros de arroz” (82) sin saber que eran mujeres que habían robado arroz y, “descargaban” su mercancía de este modo. Los ruidos de la trapería de Java son los golpes del preso escondido y, la escopeta de caza de los policías del Roxy era probablemente de verdad.

Las aventis de Amén, Sarnita y Luis recuerdan el juego infantil de contar mentiras con el mundo está al revés, una serie de despropósitos ilógicos, como la canción infantil ⁶⁵. Esta canción complementa la aventis y sirve para confundir la información: “Amén cerrando detrás, incordiando, entonando vamos a contar mentiras tra-la-rá, riendo como un conejo” (120). Un ejemplo más de polifonía narrativa; los saltos temáticos y la difusa distinción entre realidad y ficción que son constantes en la obra. Las aventis son “[u]n remoto espejismo traspasado por el aullido azul de la verdad” (57). El espejismo es inventar y re-inventar la realidad azul de la postguerra por la miseria y los muertos. Java al principio de la novela le dice a Sarnita que se va a volver loco de tanto inventar historias: “Tú siempre rumiando aventis, Sarnita. Acabarás majara” (59).

Esta cita es claro ejemplo de intertexto del Quijote, el cuál se volvió loco de tanto leer novelas de caballerías. De nuevo, la relación entre realidad y ficción se difumina. Sin embargo, Sarnita no se vuelve loco ni de contar ni de inventar aventis y,

⁶⁵ Este juego infantil cuenta con una canción “Vamos a contar mentiras, tralará” en donde los peces andan por tierra entre otros disparates. El uso de las canciones infantiles como metáfora de la sociedad alcanza a varias obras literarias, siendo el mejor ejemplo Ana María Matute, pero llega también al cine. Esta misma canción se usa como metáfora de la postguerra y del caos de ésta en la película *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice en donde la protagonista Ana traspasa constantemente los límites entre la realidad y la ficción.

a pesar de todo, sabe distinguir entre realidad y ficción. Para Sarnita la *aventis* era un entretenimiento barato, producto de la postguerra. La originalidad narrativa se la reparten Sarnita y Java, de ahí las confusiones en las narraciones, los cambios de nombres e incluso de personajes.

A Java le corresponde compartir el honor de ser el artífice de las historias que va a crear a lo largo de toda la novela. De esta manera, realidad y ficción se mezclan y se confunden. Sarnita nos avisa que Java empezó a incorporar personajes reales, personas de la calle como Juana “la trigo”, hasta llegar al punto que incluyó a los de la pandilla y a sí mismo. A partir de este momento las *aventis* pasan a ser un pastiche que incluyen “sucesos que traían los diarios y hasta los misteriosos rumores que circulaban por el barrio sobre denuncias, detenciones y desapariciones” (81). La importancia de la palabra escrita es un recurso narrativo utilizado para dar credibilidad a la voz narradora. Este recurso de la palabra escrita lo encontramos posteriormente para denunciar la inseguridad de la postguerra y, sobre todo al clima de miseria y de muerte:

No hay ningún secreto, chavales-les repetía Sarnita-. Ningún misterio. Aquí todo son denuncias y chivatazos, ahora, redadas y registros. Qué tiene de raro. El padre de fulano ha resultado ser un rojo, te dicen de pronto, y mengano, ¿no lo sabías?, pues todo lo que tiene en casa es robado, o bien: ¿sabes la noticia?, la hermana mayor de tal se ha metido a puta, o el tío de cual lleva dos años escondido en una barrica de vino, hace crucigramas y le dan comida por un agujero. [M]irad los diarios, leed esos anuncios pidiendo noticias de hijos y maridos desaparecidos. (113)

Las denuncias y las redadas por un lado y, los chivatazos y registros por el otro forman el vivir cotidiano de los vencidos y sus familias. Las mujeres jóvenes que se veían forzadas a prostituirse para sobrevivir, hijos y maridos desaparecidos, “no hay ningún secreto. [N]ingún misterio” (113); la vida de la postguerra para los vencidos.

Las mismas aventis de Sarnita verificadas por las noticias de los periódicos le dan veracidad y credibilidad. Sarnita echa mano de este recurso varias veces, sobre todo cuando quiere desacreditar a Java. Sarnita les abre los ojos a los miembros de la pandilla y, les asegura que la información de las aventis de Java si no es falsa, al menos presenta varias incongruencias:

¿Y qué me decís de las pajaritas de papel de diario que de pronto aparecen a miles, como llovidas del cielo? ¿Vais a hacerme creer que las trae Java en su saco, que todo el barrio se ha puesto de repente a hacer pajaritas? [¿Y] sabéis que dicen. Nunca habéis leído ninguna, pues coge esa misma, desdobra el papel y lee: Miguel Bundó Tomás, reemplazo 41, Ejército Rojo, 42 División, 227 brigada, 907 Batallón, 2ª Compañía (chofer). Gratificaré a quien pueda proporcionar noticias sobre su paradero (113).

Estas noticias, anuncios de desaparecidos, sirven para que el hermano escondido de Java haga pajaritas. Sin embargo, a la vez, estos anuncios que Sarnita sigue leyendo en voz alta, como lectores cómplices, sabemos que se trata de los maquis que ahora se dedican a atracar bancos. Entre ellos figura el padre de Luis: "[P]or facilitar medios para huir al extranjero han sido detenidos Jaime Viñas Pallarés y Luis Lage Correa" (113). De esta manera, mediante un recorte de prensa, sabemos la verdadera causa del encarcelamiento del padre de Luisito⁶⁶. De esta forma, los recortes de periódico, las pajaritas dobladas, dan información sobre otros personajes. De ahí que Sarnita sea hábil al manipular las noticias escritas para contrastar la información y darle una pincelada de credibilidad. Toda la novela no es más que una gran aventi contada por múltiples narradores, donde domina la voz de Sarnita/Ñito.

Maternidad cautiva

⁶⁶ Esta misma técnica narrativa del pastiche, en donde se incluyen trozos de información de varias fuentes para construir la totalidad de la historia, se encuentra en La verdad sobre el caso Savolta de Eduardo Mendoza. En el caso de La verdad... la historia se construye en parte por los recortes de periódico, notas legales y otros medios de comunicación escrita.

En este estudio se propone que en la novela la presencia de la maternidad está presente por su ausencia y, a diferencia de las otras obras analizadas hasta ahora, la paternidad llega a superar en importancia a la maternidad. La ausencia de la figura paterna crea conflictos en los personajes y tensión narrativa en la obra; sin embargo, la presencia de la madre crea en general un desarraigo en los personajes. La maternidad en esta novela está cautiva, vencida y desarmada para enfrentarse a la realidad cotidiana⁶⁷.

Para analizar el tema de la maternidad en la obra debemos establecer antes de nada una distinción muy clara entre las dos tipologías maternas que co-existen en la obra. Por un lado, tenemos las madres y esposas de los vencidos en la guerra y, por el otro las esposas y madres de los vencedores. Al primer apartado corresponden las madres de los kabileños que no pueden dar de comer a sus hijos al estar los maridos encarcelados, muertos o desaparecidos en combate. Sus oficios para mantener a la familia van de la mujer de faenas domésticas hasta la prostituta callejera y pajillera de cine de barrio. En el lado opuesto, las madres de clase acomodada, esposas de los vencedores de la guerra. El ejemplo más específico de este grupo es la Sra. Galán, madre de Conrado⁶⁸. Otro ejemplo es la baronesa perteneciente a la nueva clase enriquecida durante la postguerra por el estraperlo⁶⁹. Como un puente entre estas dos categorías se encuentra la madre de Susanita, exponente de la clase media comerciante catalana⁷⁰. Consecuentemente, en la novela los diferentes tipos de madre vienen diferenciadas por la clase social. Las dos tipologías maternas dan una idea muy clara

⁶⁷ Ya que "Si te dicen que caí" hace referencia al himno falangista, para el título de este capítulo hago referencia al parte de Franco para anunciar que la guerra había terminado.

⁶⁸ A pesar de que la madre de Conrado es viuda de guerra, lo es de un falangista lo cuál la sitúa en el aldo privilegiado de la sociedad de postguerra.

⁶⁹ Las personas que se dedicaban al contrabando de mercancía controlada durante la postguerra y su venta se les denominaba estraperlistas y, su ocupación estreperlo. Otra de las actividades de los estraperlistas era el comercio de obras de arte robadas o de muebles y bienes provenientes de desahucios.

⁷⁰ La familia de Susanita pertenece a la misma clase social, burguesía comercial catalana, que la familia de Natàlia Miralpeix en La hora violeta de Montserrat Roig, a pesar de que hay aproximadamente dos décadas de diferencia entre las dos.

de la desolación de la postguerra y de la resultante división social. Las *aventis* son también un recurso para las madres de los niños quienes no disponían de medios económicos ni personales para mantenerlos bajo control. Este desastre colectivo se refleja en la miseria de las familias de los vencidos, especialmente en las madres de los kabileños. Varias de estas madres eran viudas de guerra de los republicanos, o tenían al marido encarcelado por la misma causa. Debido a esta circunstancia, estas madres o viudas de guerra se ven obligadas a tomar oficios derivados de la prostitución para sobrevivir, como pajilleras de cine. Java menciona varias veces esta realidad social al ir a cumplir con las “funciones sexuales” para Conrado. El tema surge la primera vez que tiene a Ramona de compañera de juego sexual: “[c]ruzando por su mente la idea de que podría ser no una meuca como las otras, sino una de aquellas viudas de guerra que la miseria y el hambre de los hijos pequeños lanzaba cada día a la calle” (69). Estos oficios derivados de la prostitución que se ven obligadas a tomar estas viudas de guerra crean un abismo social entre los chicos del barrio de clase media y los kabileños. Este abismo social causa grandes diferencias sociales y es el origen de la pelea entre los chicos de los Luises y Luis⁷¹. Estos insultan a la madre e Luis, la Rubianca, diciéndole que es pajillera del cine Bosque: "Acaba de pasar tu madre camino del cine Bosque. ¿Ya sabes que ahora trabaja en la ultima fila del gallinero? No tienes derecho a hablar, piojoso. Tu padre está en la cárcel [y]tu madre hace pajas en el cine por una pela. Todo el mundo lo sabe" (202-3). Siguiendo con el clima de confusión de la novela y de la época no sabemos si la información es fidedigna y, tampoco si lo es la voz narrativa. Incluso el marido de la Rubianca, Luis, al cabo de treinta años, al encontrarse a Palau en el metro le pregunta si era cierto lo que se decía de su mujer. Tampoco se aclara este punto al final de la novela, pues Palau contesta con una evasiva: "[Q]ué quieres, se decían tantas cosas, anda, anda, adéu, salud" (368).

⁷¹ Lluïsos de Gràcia o Luises. Centro cívico parroquial en la parte alta de Gràcia que organizaba y organiza todavía actividades para menores de edad, de 3 a 16 años. Centro muy importante en la cultura del barrio.

No obstante, la narración vuelve a dar un giro radical al desfocalizarse y pasar de la defensa de la madre de Luis a Aurora/Ramona. Esta desfocalización viene cuando uno de los chicos da una pista falsa sobre la cicatriz en el pecho derecho de Aurora/Ramona. Esta desfocalización nos lleva de nuevo al tema central de la novela, la *aventis* de Aurora/Ramona y su búsqueda a la vez que nos hace dudar de nuevo sobre la fidelidad narrativa de la información. Sin embargo, a pesar de que a primera vista pueda parecer que Luis está desarraigado de su madre por dejar de pelear por ella, se ve que es todo lo contrario. Luis trabaja en un tostadero ilegal de café para contribuir a la economía doméstica, pero de quién verdaderamente siente el vacío es de su padre, que está en la cárcel. Tan fuerte es el vacío que siente por la ausencia de su padre que llega a seguir una falsa pista sobre él. Esta pista falsa, que no era más que una trampa, conduce a Luis a un centro de tortura clandestino en la parte alta de Barcelona. En este centro después de narcotizarlo le desangrarán, consecuencia tiempo después de su muerte. El tema de la ausencia del padre se aprecia en profundidad en el caso de la muerte del padre de Sarnita y su reacción.

La Rubianca, madre de Luisito, al no saber que su hijo ha sido desangrado en un centro clandestino de tortura se preocupa de su salud, ya que está tísico. Como buena madre se preocupa por las necesidades básicas de su hijo, las cuales por desgracia no puede cubrir, y la llevan a querer alistarlo como Flecha en los campamentos juveniles veraniegos de Falange con el único propósito de que esté bien alimentado⁷². Esta preocupación la expresa la Rubianca, vecina y amiga suya, y como dato importante, utiliza el dativo de interés al referirse a su hijo. Este uso del dativo de interés nos demuestra un afecto y una verdadera preocupación por su hijo:

Si vieras como me tose este niño. Quiero que se apunte a los campamentos juveniles, al menos allí le darán de comer y respirará aire puro.

⁷² Recuerda a Natalia en La plaza del Diamante cuando lleva al niño, Antoni, a las colonias por no poder alimentarlo y, para evitar que se muera de inanición.

Pero cuando se entere su padre me mata" (212; los subrayados son míos).

El supuesto desarraigo de Luis con su madre caracteriza a otros miembros del grupo. Amén y el Tetas al igual que Luis tienen madre, aunque el Tetas no muestra ningún afecto especial hacia ella, más bien al contrario:

Ese ganapia del trapero hace con ellos lo que quiere --voces apaleadas al mismo tiempo que la colada, que los chillidos de pájaro como flechas en el cielo y el griterío de chiquillos y perros en las cercanas colinas--. Y el otro, el hijo de "la Preñada", vaya elemento. Ahora van a la parroquia, pero no será para aprender catecismo. No te hagas ilusiones. --Hostia--gruñó el Tetas. Cotorras. ¿Cuál es tu madre?- La que chilla más-- (171; los subrayados son míos).

El despego del Tetas por su madre, a diferencia de Luis, es real. Este despego pasa a insulto cuando no solamente no se alegra de verla, sino que muy al contrario reacciona con un exabrupto "hostia"(171). A la vez, animaliza a todas las mujeres del grupo, a su madre en particular, al convertirlas en "cotorras" (171). También, deja muy claro que su madre es "la (cotorra) que chilla más" (171).

Por el otro lado, las madres de los kabileños no pueden ejercer ningún tipo de control sobre sus hijos dada su incapacidad material para cubrirles sus necesidades básicas. En este grupo marginado socialmente el hambre es una constante. La madre de Tetas culpa a Java, "el ganapia del trapero" (171) como causa del descontrol que tiene sobre su hijo, expresando así su impotencia como madre. En la descripción de las voces de las mujeres en el lavadero público se produce una cadencia musical al marcar el apaleamiento, "voces apaleadas al mismo tiempo que la colada" (171), el acompañamiento de las palabras con los golpes crea un ritmo, un coro de voces. Estas voces están apaleadas también por la sociedad que las castiga por pertenecer al bando perdedor.

No obstante, si bien las madres de los kabileños no pueden controlar a sus hijos por haber perdido la guerra, en el otro lado de la balanza tenemos a la madre de Conrado Galán. Ésta no solamente controla el destino de su hijo sino que por su posición social también el de la gente que la rodea. A pesar de que no tener una descripción minuciosa de la Sra. Galán, se sabe que su marido fue capturado por los republicanos durante la guerra, al confundirlo por su hijo, y fue muerto a tiros. La Sra. Galán es la dueña del edificio del orfanato de las Ánimas, así como de otros inmuebles y propiedades fuera de Barcelona. Esta información llega de labios de Fuengiña, una de las huérfanas de las Animas y que a Conrado Galán: “Dicen que casi todas las casas del barrio son de la señora, además de los terrenos de las Ánimas y de Can Compte, fincas que le fueron requisadas cuando la guerra y que ha vuelto a recuperar” (228). A la vez se aclara que la Sra. Galán les regala vestidos viejos a las huérfanas de las Ánimas (229)⁷³. Precisamente la posición social de la Sra. Galán hace que pueda controlar el destino de la gente a su alrededor. Pero, el hecho más notorio es que pueda poner precio a la cabeza de Aurora Nin. Ahora bien, si los hijos de las madres del lado vencido de la guerra inventan aventis como sustituto de la realidad y de la opresión de la postguerra, Conrado Galán usa la violencia sexual como válvula de escape de su propia realidad de inválido y de la opresión sexual de la época. Esta violencia sexual tiene dos vertientes: la brutal en sus escenas voyeuristas con Aurora y Java y, la reprimida en las representaciones juveniles teatrales de escenas bíblicas de Navidad y Semana Santa. El tema de la represión sexual como metáfora de la postguerra es central también en el estudio exhaustivo sobre Marsé que hace William Sherzer (169) y, lo observa también la crítica Shirley Mangini (35).

⁷³ Este tipo de caridad que practica la Sra. Galán nos recuerda la caridad “por el que dirán” de Carmen en Cinco horas con Mario en donde iba a visitar a los pobres para que éstos le besaran las manos en señal de agradecimiento.

Sin embargo, exceptuando las madres de los kabileños y la Sra. Galán, en el texto se encuentran dos figuras maternas de clase acomodada que sirven de puente. Una es la baronesa estraperlista y, la otra, la madre de Susanita que pertenece a la tradicional burguesía mercantil catalana. La descripción de la riqueza de la familia de Susanita se basa en la comida, una comodidad ausente para la mayoría de la población de la postguerra:

¿Si son ricos?, hombre, ¿no ha visto usted a Susana?, siempre huele a mandarina y tiene el pelo rubio y los ojos azules como los ricos, aunque la verdad ya no son tan ricos: se ve en las basuras que tiran, cada día peor, camarada, sólo algún pellejo de butifarra que reciben del pueblo de vez en cuando, y muchas patatas y garbanzos, nada, miseria y compañía. (236)

La descripción de la posición económica de la familia de Susanita se basa casi exclusivamente en los desperdicios de basura. En cuanto al comentario del aspecto físico de Susanita, rubia con ojos azules, sus atributos la clasifican dentro de la categoría social superior. Más adelante veremos como la situación económica de la familia de Susanita mejora al darnos, otra vez, una descripción de la basura:

Entonces, ¿qué año era ya?, habían mejorado mucho las basuras que la nueva criada del chalet tiraba en la esquina, ya se encontraban huesos de pollo y cabezas de pescado, latas de mermelada y hasta alguna botella de champán. Un día apareció el plumier rosa de Susana. (301)

El nivel adquisitivo de la familia de Susana ha mejorado, se da una idea de que la situación social y económica en general va mejorando, puesto que se encuentran “huesos de pollo y cabezas de pescado, latas de mermelada y hasta alguna botella de champán” (301). De forma similar, resulta interesante notar que la mejora del nivel adquisitivo de la familia coincide con el fin de la niñez de Susanita y de su inocencia. Muestra de ello es el hecho de tirar el plumier rosa a la basura “[e]ntre diminutas mandarinas podridas (301).

El plumier hace compañía a las pieles de mandarina, que sin embargo ahora están podridas, otro símbolo del final de la niñez e inocencia de Susanita.

La descripción de la baronesa que se ha enriquecido en la postguerra gracias al estraperlo corresponde al prototipo de la nueva clase social de la época, los nuevo-ricos, los cuáles se caracterizan por la ostentación de su riqueza recién adquirida como símbolo de estatus social y, sobre todo, el mal gusto estético. Cómo muestra la siguiente cita:

La baronesa recibía a la nueva doncella en el salón rizado de cornucopias doradas, relojes de bronce, cascos y panoplias con espadas. Bajita y rechoncha, cubierta de pieles y alhajas, sentada en el diván apoya los pies calzados con zapatillas escarlata en el borde de un gran brasero de cobre bruñido. [A]l abrir la baronesa una caja de cigarrillos, sonaba lo de Isabel y Fernando el espíritu impera. Casi todo lo que había en esa casa fue comprado a bajo precio a dos amigos del señor, funcionarios en una oficina de recuperación de bienes requisados por el marxismo.(184-5)

La minuciosa y detallada descripción de los objetos del salón reafirma un gusto ostentoso, producto del enriquecimiento rápido. La presencia física de la baronesa es ridícula: “ja y rechoncha, cubierta de pieles y alhajas” (184) llegando incluso a ser grotesca. Es fácil imaginar a la baronesa como un personaje diminuto envuelto en tal profusión de materiales que queda totalmente cubierta, dando la impresión de una caricatura bufonesca. El ambiente recargado con “cornucopias doradas, relojes de bronce, cascos y panoplias con espadas” (184) complementa el ambiente decadente y ridículo de la baronesa. Esta tiene dos hijos los cuáles, a pesar de la reciente y rápida riqueza de su madre, no tienen buena salud y que descuidan su higiene personal:

El mayor está pálido y tose encogiéndose el pecho, el otro se pone a darle cuerda al reloj de pie con esfera de esmalte donde luchan dos ciervos. Tiene las uñas

negras. [M]ás abajo de los faldones del batín, las piernas de los señoritos son del color de la cera. Menchu observa roña en los tobillos (184-5).

El hijo mayor está tísico: “[e]stá pálido y tose encogiendo el pecho” (184) y, ambos hermanos parecen no tener ninguna ocupación a la que dedicarse, excepto darle cuerda a los relojes y descuidar su higiene personal. El relato de la nueva clase rica del franquismo revela la ironía de la sociedad; el dinero compra bienes pero no hace cambiar los malos hábitos de higiene personal. Los símbolos de acumulación de riqueza como símbolo inequívoco de estatus social continúan. Esta vez con el automóvil que era un bien escaso en la postguerra y alcanzable solamente para la gente bien con recursos económicos o con influencias. Recuérdese que, entre otros artículos, la gasolina también estaba racionada. “El Haiga grande y perfumado como un cuarto de baño era un Buick negro, ahora perlado de gotitas de rocío y estacionado en la era frente a una masía en las cercanías de Tortosa” (185). El coche negro americano de importación, un Buick negro, “[p]erfumado como un cuarto de baño” (185) aclara de nuevo la ostentación y el mal gusto de esta nueva clase social.

Todo este ambiente de falsedad económica y moral, lleno de ostentación y corrupción se opone al ambiente de los vencidos. Éstos se ven obligados a pasar sus días en la cárcel o, ante la imposibilidad de rehacer sus vidas alguno de ellos acaba suicidándose. Este ambiente de miseria y muerte es el mundo de los kabileños y, el continuo inventar aventis suple también la ausencia del padre⁷⁴.

Antes de pasar a analizar la figura paterna en la novela es necesario apuntar el carácter “maternal” de Aurora/Ramona, la prostituta roja. Diferentes narradores de la novela han hecho llegar la información de que Aurora estuvo a cargo de un centro de colonias para huérfanos durante la guerra civil. Debido al error de su novio al matar al

⁷⁴ En Marsé este tema de la ausencia del padre es de gran importancia y, aparece en otras novelas suyas como Ronda del Guinardó, en donde se repiten ambientes y personajes.

padre de Conrado Galán en vez de a éste, se ve obligada a dimitir del cargo y a prostituirse antes de acabar la guerra para poder sobrevivir. A pesar de las malas connotaciones sociales que la profesión de prostituta lleva consigo, Aurora es una figura maternal positiva para Java; incluso el narrador tiene una actitud positiva hacia ella. “Si te fijas, aunque la habite la fulana más pervertida, aunque el colchón esté podrido de sifilazos, siempre rastrearás un calorcito de hogar, un detalle de hermana o de madre” (274).

La figura del padre

Así como las madres se diluyen dentro del paisaje caótico de la novela, los padres ocupan un lugar prominente. La presencia de los padres es notoria, tanto si viven con la familia como si están en la cárcel, dicha presencia causa alteraciones en la estructura familiar y narrativa. Un buen ejemplo de la alteración narrativa y familiar de la presencia del padre es el caso del padre de Sarnita. Éste aparece un buen día ahorcado provocando que Sarnita se marche al pueblo con su madre durante unos meses:

[E]l padre había aparecido una mañana colgado en la portería del campo de fútbol del Europa. [L]o descolgaron: un pellejo hinchado de vino y envuelto en nubes de moscas, una lengua negra que había causado más muertos que la misma guerra, eso decían en el barrio. [Y]que volvió a ver, revoloteando sobre sus párpados cerrados, aquellas cosas que había visto cuando su padre le llevaba al refugio cogido de la mano, y que nunca podría olvidar: mujeres y soldados envueltos en mantas y calentándose en torno a una fogata, muchachas con zapatos de altos tacones arrastrando manojos de fusiles. [S]ufría alucinaciones el tal Sarnita (114).

La interferencia narrativa del narrador omnisciente se filtra en esta cita al reducir al padre de Sarnita a "un pellejo hinchado de vino y envuelto en nubes de moscas" (114). La voz narrativa nos advierte que "había causado más muertos que la misma guerra"

(114). El narrador también nos advierte que es una habladuría, "eso decían en el barrio" (114), con lo cual se duda de la fidelidad del narrador. De esta cita se deduce que el padre de Sarnita ha muerto ajusticiado por ser un chivato o quizá delatar a alguien.

Sin embargo, la narración pasa a manos de Sarnita al contarnos que la muerte de su padre le trae los peores recuerdos de la guerra; los bombardeos y los refugios antiaéreos.

Sin embargo, la narración pasa de inmediato a Ñito:

[H]ermana, estaba atontado de las bombas. En su casa del Cottolengo habían pasado cuatro días sin saber nada del padre. Parecía muy viejo pero no lo era tanto, iba mucho de burilla⁷⁵ al barrio chino y no tenía trabajo, se decía que era un confidente de la bofia; últimamente se dormía en las tabernas junto a la radio.

(114)

La confusión narrativa es evidente cuando Ñito se dirige a la Hermana, Sor Paulina. El uso del condicional enfatiza el clima de duda y de confusión: "Parecía muy viejo" (114) para inmediatamente aclarar: "pero no lo era tanto" (114). Ñito está especulando y manipulando la información. No se aclara en ningún momento si el padre de Sarnita era o no un confidente de la policía: "se decía que era un confidente de la bofia" (114).

Cuando anteriormente Sarnita nos había comentado que Java "[a]umentó el número de personajes reales y redujo cada vez el de los ficticios, y además introdujo escenarios urbanos" (81) se da a entender que incluye una extensa galería de personajes del barrio.

Precisamente esta galería de personajes urbanos se deja ver en el entierro del padre de Sarnita:

Al entierro fueron desastrados fantasmas de sus noches, soplones y derrotados tabernarios, una extraña fauna nocturna y sin afeitarse, caras color ceniza y ojos que apenas soportaban el sol. Algunas pajilleras del cine Iberia, vecinas cargadas de críos y de sueño, se acercaron por la casa a dar el pésame. (114)

⁷⁵ Coloquialismo catalán para designar a un hombre desocupado que distrae su tiempo en compañía de prostitutas.

Los personajes o "fauna", como la denomina el narrador, pertenecen al otro mundo de los marginados. En este mundo tienen cabida los alcohólicos a los cuales les molesta la luz del sol, los confidentes de la policía, soplones, y el mundo de la prostitución de las pajilleras. Esta "fauna" es evidentemente urbana y responde al clima de miseria económica de la postguerra. En este ambiente tanto hombres como mujeres se veían obligados a aceptar los trabajos más humillantes, como confidente de la policía, para mal vivir. En la escena del entierro se encuentra implícita una gran carga crítica social sobre las injusticias de la postguerra.

La muerte del padre de Sarnita hace que él y su madre se marchen al pueblo durante unos meses. Sin embargo, Sarnita no siente la pérdida de su padre, al que en vida tampoco veía demasiado: "Sarnita no lloró su muerte, nadie lloró en aquella casa y después del entierro él y su madre estuvieron un tiempo en el pueblo de la giralda, y cuando Sarnita volvió encontró muchas cosas cambiadas" (115). La muerte del padre no produce ninguna reacción de dolor y corta drásticamente la narración.

Si bien la presencia o ausencia de los padres en la novela es más notoria que la de las madres, tenemos un amplio espectro de reacciones dependiendo del personaje y de la focalización narrativa. Por ejemplo, la muerte del padre de Sarnita no produce ningún efecto en él, ni positivo ni negativo, mientras que en Luis tiene gran efecto. Si bien el padre de Luis no muere, está en la cárcel y nadie sabe cuando va a salir, ni siquiera si va a salir con vida. La ausencia del padre en Luis le crea un gran vacío, el cual no puede superar. De ahí que siga una falsa pista sobre su padre que lo conduce a un centro de detención y tortura clandestino donde le interrogan:

A él en cambio, dicen que lo trataron amablemente: también la memoria le vaciaron, el pobre nunca más llegó a acordarse de nada: que le invitaron a sentarse aclarando que no era él con quien querían hablar sino con su madre. [Y] que oyó como un ruido de motor poniéndose en marcha y vio horrorizado que el techo bajaba muy despacio sobre su cabeza y lo iba a aplastar con la araña

negra iluminada [y] entonces lo durmieron con una inyección [y] dormido notó más picaduras, más chupadas, eran como inyecciones pero al revés: no que le entraran líquido, sino que se lo sacaban. (332-3)

A Luisito le extraen sangre y muere tísico de tuberculosis algún tiempo después. Sin embargo antes de morir, Sarnita le notó las marcas en el cuello:

Sarnita se arrastró de rodillas hasta Martín para llamarle la atención sobre las señales del cuello de Luis, tres manchitas rojas bajo la oreja transparente como la cera, parecían picaduras de mosquito. Se la han chupado bien, deslizó al oído de Martín (326).

El padre de Luisito al salir de la cárcel se enemista con su mujer, la Rubianca, y desaparece durante cinco años. Este hecho provoca que no pueda asistir al entierro de su propio hijo, Luis. El centro de tortura clandestino donde éste acudió en busca de su padre es un microcosmos de la realidad del padre durante su estancia en la cárcel, donde lo torturaban diariamente:

Al final de cada sesión le pondrían un cigarrillo encendido entre los labios tumefactos, el preso no podía sostenerlo y lo dejaba caer. Derrumbado en la silla, bajo el cono de luz vertical en los sótanos de la quinta galería, se inclinaba a un lado y con la mano ensangrentada tantea el suelo orientándose hacia el pitillo como un ciego. Un zapato negro aplasta su mano, el puño se estrella de nuevo contra su rostro. (213)

No existe ningún indicio en la novela para saber cuánto tiempo hace que el padre de Luisito está en la cárcel ni cuánto tiempo le queda de condena. Sin embargo, por la información contenida en las pajaritas de papel de la trapería de Java, se deduce que está preso por haber ayudado a otros miembros de su partido político en la clandestinidad al terminar la guerra: “[P]or facilitar medios para huir al extranjero han sido detenidos Jaime Viñas Pallarés y Luis Lage Correa” (113). Al salir de la cárcel se

enfrenta con su mujer, la Rubianca, sobre las habladurías que corren sobre ella y su oficio como pajillera del cine Bosque:

Lage con los puños crispados y de pie en el centro de la barraca, mirando a la Rubianca con una furia contenida, ella diciendo cómo puedes hacer caso de habladurías, contradiciéndose: cómo traerles un poco de carne a tus hijos, trabajando honradamente, cómo lo habrías hecho tú, dime, sollozando. (320)

El supuesto oficio de pajillera de cine de la Rubianca nunca se aclara en la novela; todo son habladurías y comentarios sin fundamento, aventis y mentiras como dice Sarnita:

Decían que la Rubianca se sacaba un sobresueldo en las sesiones de tarde de los cines de barrio, en plan de paji. Nunca creímos esta mentira asquerosa inventada por la gente y nunca le hablamos de ello a Luisito que quería tanto a su madre; pero cuando los mamones de los Hermanos de los Luises querían hacer rabiar al chico contaban esta chafardería. (326)

El padre de Luisito es la única figura paternal positiva en toda la novela. De igual manera, la Rubianca es la única figura maternal positiva en toda la novela a pesar de no poder mantener a sus hijos y, según las habladurías, dedicarse a ser pajillera de cine.

Por el otro lado, Sarnita no llora cuando su padre aparece ahorcado en el campo de fútbol. El verano de la muerte del padre, su madre decide llevárselo al pueblo. A la vuelta decide ponerlo a trabajar en el Hospital Clínico donde ella trabaja de limpiadora. Ambas decisiones Sarnita las acepta como una consecuencia de la vida. A la vez, el regreso del pueblo de Sarnita puede interpretarse como su salida definitiva de una niñez gris y caótica de postguerra:

Aquel verano mi madre envió al pueblo, y trabajé como un negro por vez primera. Con mi tío, en el derribo de la estación. Las bombas sólo habían dejado el esqueleto. [G]ané casi quince duros en dos meses. [Ya] íbamos dejando de ser niños. Lo que tengo muy presente es el regreso a Barcelona, en pleno agosto, porque una señorita se desmayó de calor en el tren. [De] esto sí

que me acuerdo, y de mi vuelta aquí, con mi madre, a estos sótanos de mierda para no salir nunca más (348).

Los sótanos a los que se refiere Sarnita son los del Hospital Clínico donde su madre le colocó como celador. Mas, a pesar de todo Sarnita/Ñito no le guarda rencor a su madre ni habla despectivamente de ella. Al contrario, el epíteto peyorativo lo usa para referirse a su difunto padre: “[p]or la memoria de mi padre borracho” (352).

Entre las dos figuras paternas que acabamos de ver, la positiva de Luis Lage y la negativa del padre de Sarnita, se encuentra el padre del Tetas. Este mantiene un monodiálogo con el Tuerto sobre su familia:

¿Qué si me apunto para ser flecha? Ya me gustaría, ya, pero mi padre no me deja. Manobra ⁷⁶. Sólo que ahora está sin faena y anda con la malaúva, pero rojo no fue, palabra, si hasta lleva la araña en la solapa porque dice que es mejor para encontrar faena, ahora quiere sacarse el carnet nacionalsindicalista.

[En] la carretera del Carmelo. La barraca la ha construido mi padre, somos siete hermanos (234).

La estructura de este monodiálogo, que recuerda al de Carmen en Cinco horas con Mario, carece de cualquier punto de referencia (preguntas retóricas o epígrafes de algún texto escrito como es el caso en Cinco horas con Mario). De nuevo, se impone la figura del lector “cómplice” para imaginar las preguntas del Tuerto. Por la información que va auto-respondiendo Tetas sabemos que la familia de éste es numerosa (siete hermanos), que viven en una zona limítrofe con Barcelona (Carmelo) y, sobretudo que la clase social de la familia es baja y, que el oficio del padre es albañil (manobra).

De esta manera, la novela incluye diferentes tipologías maternas y, sobre todo, paternas. Dichas tipologías dan una visión de la sociedad barcelonesa de postguerra siempre dentro del marco de las *aventis* de sus narradores, los hijos de los vencidos.

⁷⁶ Manobra es el término en catalán para referirse a un albañil. Con esta información deducimos la profesión del padre del Tetas y su extracción social.

Conclusión

Al igual que en La plaza del Diamante de Mercè Rodoreda en Si te dicen que caí la maternidad es negativa. Se han analizado dos tipologías maternas diferentes: por un lado, las madres de la clase marginada (las madres de los kabileños) y, por el otro las madres de la clase acomodada (la madre de Susanita y la Sra. Galán). Como mención especial, y de puente entre las dos tipologías, se ha indicado la figura maternal positiva de Aurora/Ramona, la puta roja.

Al analizar el modelo de maternidad de las madres de los kabileños se ha tenido en cuenta, por encima de todo, que se trata de viudas o esposas de presos políticos. Una de las consecuencias directas de su marginalidad es el hecho de que tengan que recurrir a oficios derivados de la prostitución. Evidentemente, los postulados de la Sección Femenina sobre cómo criar y educar a los hijos para que sean buenos patriotas no tienen cabida en este sector de la población. La maternidad para estas mujeres se convierte en una tremenda carga, sobre todo económica.

Sin embargo, el aspecto más importante de esta obra, que no ha aparecido hasta el momento en ninguna otra novela, es la presencia e importancia de la figura paterna. En la obra tenemos tres tipos de figura paterna: positiva, negativa y neutral. El padre de Luís, cumpliendo condena en la cárcel, es una figura positiva y su presencia se establece precisamente por su ausencia. El padre de Sarnita es una figura negativa puesto que había sido soplón de la policía y, aparece ahorcado. Por último, la figura paterna neutral corresponde al padre del Tetas, el cual no tiene ningún problema en hacerse nacional-sindicalista para poder conseguir trabajo. En la novela, la figura paterna complementa a la materna aunque crea tensión narrativa. De hecho, en esta novela también se subvierten los postulados de la Sección Femenina.

En la siguiente y última novela objeto de nuestro análisis, La hora violeta de Montserrat Roig, aparece también la figura paterna aunque de forma totalmente

negativa. En cuanto a la figura de la madre subsisten dos versiones, la positiva y la negativa, aunque predomina la negativa.

Amor y odio maternal en *La hora violeta*

Trayectoria literaria y periodística

Montserrat Roig (Barcelona 1946-1991), murió en medio de su producción literaria, víctima de un cáncer de mama no detectado a tiempo. Al igual que Mercè Rodoreda escribió toda su obra enteramente en catalán pero a diferencia de ésta no desde el exilio sino desde la ciudad que la vio nacer y morir, Barcelona.

La carrera novelística de Montserrat Roig empezó cuando era universitaria en la Universidad de Barcelona donde cursó Filosofía y Letras, recibiendo su Licenciatura en 1968 y, donde participó activamente en la lucha estudiantil anti-franquista. Alternó la producción literaria con la periodística. Se afilió al PSUC (Partit Socialista Unificat de Catalunya) y militó en él hasta su disolución en 1978. Su militancia política y su activismo en la lucha anti-franquista provocaron que la detuvieran varias veces, experiencia que se refleja en su trilogía de novelas: Ramona adéu (1972), El temps de les cireres (1977) y L' hora violeta (1980). Fue lectora de lengua castellana en la Universidad de Bristol, Inglaterra, en 1973. Participó en la redacción de la Gran Enciclopedia Catalana de 1968 a 1971 y, fue profesora de lengua catalana en la Diputación de Barcelona. En 1983 pasó un semestre en Escocia invitada por la Universidad de Glasgow para dar un curso sobre historia de Cataluña y otro de creación literaria. Un año antes de su muerte, en 1990, fue invitada por la Universidad de Arizona para enseñar un curso sobre novela española contemporánea y otro de creación literaria. Murió en Barcelona en noviembre de 1991.

Con su primer libro Molta roba i poc sabó (1971) ganó el premio literario, Premi de Novel·la Víctor Català, este mismo año. En 1981 se tradujo al castellano con el título de Aprendizaje sentimental. Al año siguiente publicó la primera novela de la trilogía de las familias catalanas Miralpeix y Claret, Ramona adéu que se tradujo al castellano en 1980 con el título de Ramona, adiós. En 1977 apareció la segunda novela de la trilogía, El temps de les cireres que ganó el premio literario catalán más prestigioso, Premi Sant Jordi de Novel·la, y que se tradujo al castellano en 1980 con el título de Tiempo de cerezas. Finalmente en 1980 apareció L' hora violeta que cierra la trilogía y que Argos-Vergara publicó en castellano el mismo año de su publicación en catalán con el título de La hora violeta.

En 1982 publicó L'Òpera Quotidiana que se tradujo al año siguiente al castellano con el título de La ópera cotidiana en donde la protagonista Patricia Miralpeix nos lleva a la historia de Cataluña antes, durante y después de la Guerra Civil (1936-39) mediante las conversaciones que mantiene en el desayuno con su inquilino, Horaci Duc. En 1987 publicó la que sería su última novela, La veu melodiosa que se tradujo inmediatamente al castellano con el título de La voz melodiosa⁷⁷. A pesar de que la acción de la novela transcurre también en Barcelona por primera vez hay un protagonista masculino. En 1989 publicó un libro de cuentos, El cant de la joventut y, el año de su muerte, 1991, una serie de reflexiones sobre el proceso de la escritura, Digues que m'estimes encara que sigui mentira. Sobre el plaer solitari d'escriure i el vici compartit de llegir, que se tradujo simultáneamente al castellano, Dime que me quieres aunque sea mentira.

⁷⁷ Merece la pena señalar que la traducción al castellano de esta obra corrió a cargo de José Agustín Goytisolo, a diferencia del resto que las tradujo Enrique Sordo.

De su producción periodística destacan los trabajos de investigación sobre los prisioneros catalanes republicanos en los campos de exterminio nazi y sus investigaciones e interés por recobrar la memoria colectiva⁷⁸. A este apartado corresponden Els catalans als camps nazis (1977), Premi de la Crítica Serra d'Or 1978, y L'agulla daurada (1985) Premi Generalitat de Catalunya 1986. En 1980 la editorial Progreso de Moscú la invitó para que escribiera un libro sobre el asedio de Leningrado por el ejército nazi durante la segunda guerra mundial (1939-45). En esta ocasión específica, Montserrat Roig publicó en castellano, Mi viaje al bloqueo (1980).

También cabe destacar las contribuciones en los periódicos, El correo catalán y Avui, así como en los semanales Destino y Canigó⁷⁹. De su labor periodística televisiva destacan las series Personatges y Retrats paral·lels I,II,III que se emitieron por el canal en catalán de TV2 de 1975 a 1978 y, de su producción televisiva en castellano Los padres de nuestros padres también transmitida por TV2. En todos estos casos la autora se encargó del guión y de la presentación de los programas que, en su mayoría, consistían en entrevistas.

En 1992 se publicaron póstumamente dos obras de teatro inéditas de la autora, Reivindicació de la senyora Clito Mestres seguit de El mateix paisatge y, un diario que la autora empezó a escribir cuando le diagnosticaron el cáncer de mama, Un pensament de sal, un pessic de pebre. En 2001 al cumplirse una década de su muerte, se celebró un homenaje en Barcelona en el que participaron gran cantidad de intelectuales de todo el Estado, entre los que se encontraban Isabel-Clara Simó y Rosa Montero entre muchos

⁷⁸ Sobre el papel de la recuperación de la memoria colectiva y de testimonio en la obra de Roig ver el estudio de Christina Duplà La voz testimonial en Montserrat Roig. Barcelona: Icaria, 1996.

⁷⁹ En Destino y Canigó colaboraba también durante la misma época Isabel-Clara Simó. De ahí nacería la amistad entre las dos escritoras.

otros. De igual manera al cumplirse diez años de la muerte de la autora se re-editaron todas sus obras en catalán y, quizás el dato más importante, se tradujeron la totalidad de sus obras al castellano y se publicaron ediciones críticas. En 2002 los hijos de la autora, Jordi y Roger Sempere Roig, juntamente con la asociación Amical de Manthausen publicaron Montserrat Roig: La lluita contra l'oblit. Escrits sobre la deportació. Montserrat Roig: La lucha contra el olvido. Escritos sobre la deportación. en edición bilingüe y en homenaje a la autora.

Influencias literarias

Montserrat Roig empezó a escribir en la década de los 70 y pertenece a la llamada “Década de los 70” dentro de la literatura catalana. Esta década se la denomina “literatura de creació” (literatura de creación) la cual se caracteriza por el abandono del “realismo histórico” de la década anterior. En el caso de Roig sus novelas se sitúan dentro del plano histórico sin llegar a la novela social.

Àlex Broch en su balance de urgencia sobre la literatura catalana de los 70 distingue dos grandes tendencias narrativas: las novelas del ciclo familiar (2) y el mito del “nord enllà” (más allá del norte) (4) en cuyas dos vertientes se encuentra la narrativa de Montserrat Roig. En la primera categoría, las novelas del ciclo familiar, generalmente abarcan tres generaciones, o sea aproximadamente un siglo, y se caracterizan por su historicidad y temporalidad (2). Muy acertadamente el crítico y escritor catalán sitúa en esta categoría Ramona, adéu (Ramona adiós) de Montserrat Roig y, en menor medida las dos obras restantes que cierran la trilogía de las familias Claret-Miralpeix, El temps de les cireres (Tiempo de cerezas) y L' hora violeta (La hora violeta).

En la segunda categoría, se encuentra el mito de la huida del personaje, generalmente más allá del norte, ya que como señala Broch:

El personatge que fuig és, sovint, un personatge frustrat o moralment fracassat. També un personatge que recerca mons nous, situacions noves, obert, per tant, a noves experiències. [L]a gran realitat serà descobrir que el país on va, que la nova situació que viurà, d'una curta o llarga interinitat, no acabarà de resoldre els problemes personals. [L]a nova vida que emprèn no resoldrà les contradiccions personals, socials i polítiques del personatge. (4) (El personaje que huye frecuentemente es un personaje frustrado o moralmente fracasado. También es un personaje que busca mundos nuevos, situaciones nuevas, abierto por tanto, a experiencias nuevas. [L]a gran realidad será descubrir que el país donde va, que la nueva situación que vivirá, de un período corto o largo, no acabará de resolver sus problemas personales. La nueva vida que emprende no resuelve las contradicciones personales, sociales ni políticas del personaje).

Estas características de la huida y el no encontrar respuestas a sus fantasmas interiores son precisamente las de Natàlia en La hora violeta aunque se ven mejor en Tiempo de cerezas. En esta obra, Natàlia decide huir de Barcelona por causas familiares y políticas y vuelve al cabo de catorce años de su exilio en Inglaterra sin haber solucionado sus conflictos personales con los fantasmas del pasado. Este conflicto sin resolver es con el que empieza La hora violeta.

La respuesta a la novela de la huida del pasado es la del retorno e investigación sobre el pasado que ocurre después de producirse la muerte de Franco en noviembre de 1975 (Broch 5). La narrativa de este período busca respuestas al pasado, sobre todo en

el caso de los personajes que huyeron (Broch 5). Este caso particular de la investigación sobre el pasado es el punto de partida en La hora violeta cuando Natàlia quiere re-construir la historia de su madre, Judit, y de Kati.

Como se verá en este capítulo, la huída y la búsqueda constante de respuestas de Natàlia, la protagonista de La hora violeta, la llevan a querer reconstruir la historia de su madre, Judit, y de la amiga de su madre, Kati. Este intento de reconstruir la historia de su madre se puede ver como un intento de reconciliación *post-mortem*. Como la misma protagonista dice en la novela, llegó a odiar a Judit. El rechazo que Natàlia siente por la maternidad la lleva a rechazar los modelos de conducta asociados con ella. En este capítulo se analiza cómo los modelos oficiales, que propugnaban la maternidad como la única aspiración de la mujer, chocan y son rechazados por las mujeres de la novela.

Importancia de la maternidad en la obra

Se propone que la maternidad crea los efectos contrarios a los que el régimen franquista proclamaba. Los modelos maternos que se les da a las protagonistas de la novela son negativos, o conllevan características negativas. La maternidad en La hora violeta es negativa, al igual que en La plaza del Diamante, y crea conflictos materno-filiales que nunca se resuelven. Esta característica no la hemos visto en ninguna de las novelas analizadas anteriormente y, marca una gran diferencia no solamente temática sino narrativa. La tensión narrativa se polariza en torno al binomio Judit/Natàlia y el conflicto materno-filial que alcanza dimensiones extraordinarias al no solucionarse nunca en vida de Judit. En las novelas analizadas hasta ahora el tema de la maternidad, tanto positiva como negativa, gira especialmente en torno a condicionamientos sociales, en cierta manera externos al personaje. Sin embargo en La hora violeta la maternidad

gira en torno a la psicología interior de los personajes, sobre todo en el caso de Judit y Natàlia. De este modo, se crea una tensión narrativa que no se resuelve satisfactoriamente ya que Judit muere después de haber estado sin hablarse con nadie. Los mundos interiores de los personajes femeninos cobran mucha importancia en la novela y, estos mundos crean una valoración diferente de la realidad circundante. Si bien es cierto que las mujeres de La hora violeta estaban sujetas también a la propaganda natalicia del régimen franquista y las enseñanzas de la Sección Femenina, no es menos cierto que estos valores y enseñanzas no recalaron en ellas. El factor más importante sería el hecho de que la población catalana era prisionera en su propia tierra del régimen franquista con lo cual se consideraba una cultura de ocupación. Otro hecho importante es que las mujeres de la novela tienen una educación, en el caso de Natàlia universitaria, y rechazan dichos valores como símbolo de opresión.

En el estudio de la novela se aprecia como la maternidad negativa se diferencia de la de La plaza del Diamante, entre otras cosas, por la actitud de las mujeres. Éstas rechazan una educación tradicional como símbolo de opresión a las mujeres y, por ser mujeres con estudios e independientes que pueden analizar dichos modelos. En el caso de Natàlia y Kati el análisis de estos modelos las lleva a rechazarlos abiertamente. Consecuentemente, las imágenes asociadas con la maternidad en esta novela son esencialmente negativas. Kati y Patricia son los extremos opuestos. Kati es el caso más extremo al suicidarse y, Patricia es una madre frustrada debido a la impotencia y homosexualidad de su marido. En el otro lado, tenemos el caso de la madre de Agnès, la cual es abandonada por el marido, que intenta convencer a Agnès de la necesidad de depender del marido. Por último, en el caso concreto de Judit, la madre de Natàlia, la

maternidad sirve para alejarla de su marido y de sus hijos, ya que se dedicará solamente al hijo mongólico. Para Natàlia la maternidad es una cualidad negativa, que solamente poseen las mujeres débiles de carácter. En el caso de Agnès, la maternidad le viene como consecuencia natural al estar casada con Jordi⁸⁰. Todos los diferentes tipos de maternidad que encontramos en la novela pueden considerarse modelos descriptivos de los roles sociales asignados a las mujeres, sobretodo durante el franquismo. De hecho, los diferentes tipos de maternidad en la novela actúan como un fiel reflejo de los diferentes períodos políticos presentes en la novela. En este caso, se entrelaza la historia de la sociedad catalana, especialmente la de la burguesía y clase media venida a menos, y la microhistoria de la ciudad de Barcelona. M^a de la Cinta Ramblado Minero, en su artículo sobre los conflictos materno-filiales en Maruja Torres y Lucía Etxebarria, llega a una conclusión parecida al hablar del papel de las relaciones materno-filiales. En las obras de algunas escritoras contemporáneas durante el período 1950-2000 destaca lo siguiente:

Uno de los resultados de esta reconstrucción identitaria (del conflicto materno-filial) a través del análisis de los lazos maternos es la presentación de diferentes generaciones de mujeres en España, las cuales como ya he mencionado anteriormente, están paradójicamente conectadas por sus distintos entendimientos y, en el caso de las madres, experiencias, del pasado. (3)

Estas experiencias del pasado son las que se intentan reconstruir a través de la silenciada historia de las mujeres, en nuestro caso específico las mujeres catalanas. Sin embargo, esta recuperación de la memoria colectiva es dolorosa ya que implica

⁸⁰ En este sentido, Agnès se complementa con Colometa, puesto que a ambas la maternidad es consecuencia de su género y del matrimonio. De igual manera, ambas mujeres están casadas con hombres dominantes.

acercarse a capítulos poco gratos de la historia⁸¹. Asistimos entonces a un proceso de recuperación de la memoria colectiva.

Trasfondo crítico

La hora violeta (1980), al igual que el resto de la producción literaria de Montserrat Roig, se publicó originalmente en catalán⁸² con el título de L' hora violeta⁸³. Tal y como la misma autora declaró en su momento el título de la obra se refiere al atardecer según el poema de T.S.Elliot, *The Waste Land*, con el que abre la obra. Consecuentemente, el título de la novela no tiene ninguna relación con el color violeta usado por las feministas, como se intentó hacer ver en varias ocasiones. La hora violeta se refiere al atardecer, al ocaso, como la autora explicó a la también escritora Isabel-Clara Simó, en la entrevista que ésta le hizo en 1985:

Jo he hagut d'explicar cinquanta mil vegades que la meva novel.la *L' hora violeta* es titula així per un poema de T.S. Elliot la *Terra Gastada*. No té res a veure amb el color feminista, és una meravellosa coincidència. Però jo em referia exclusivament a l' hora del capvespre i això ningú ho volia veure. (87)

⁸¹ En el caso de la recuperación de la memoria colectiva catalana uno de los aspectos no gratos de la historia no es solamente el franquismo y la represión que se llevó a cabo en Cataluña contra la lengua y la cultura catalana, sino también el apoyo de una parte de la élite burguesa industrial catalana al franquismo. Este aspecto se ve reflejado en La hora violeta en el caso del padre de Natàlia, Joan Miralpeix, pero más extensivamente en Ramona adiós con Joan Claret, futuro socio de Joan Miralpeix.

⁸² La literatura escrita en catalán distingue a las autoras catalanas de sus coetáneas que lo hacen en castellano como Moix o Tusquets al reivindicar el sentimiento nacionalista. Hay que señalar que la importancia del uso de la lengua catalana no solamente como vehículo de identificación nacional sino como reivindicación de la cultura catalana oprimida durante el franquismo. Roig al igual que sus contemporáneas, Isabel-Clara Simó, Mària Antònia Oliver y Carme Riera, al mismo tiempo que reivindican el uso de la lengua catalana, reivindican el derecho de la mujer a expresarse y a luchar por la libertad política. Una de las características más importantes de la narrativa femenina catalana de los 70 fue la creación paralela del Movimiento Feminista y, sobretudo la temática urbana. Roig, Simó y Oliver escriben sobre las ciudades (Barcelona, Elx, Mallorca) y sobre la situación de la mujer en su contexto urbano. En el caso de Simó también se explora el ambiente rural valenciano.

⁸³ Al cumplirse los diez años de la muerte de la autora en 1991 se procedió a la publicación crítica de su obra en catalán y, a la traducción de la totalidad de su obra en castellano. Hasta entonces solamente se encontraban traducciones de algunas de las obras de la autora sin comentario crítico. La traducción que utilizo en este estudio es del año 2000 de Editorial Castalia siendo la traducción de Enrique Sordo, el mismo que tradujo al castellano La plaza del Diamante de Mercè Rodoreda.

(He tenido que explicar cincuenta mil veces que mi novela *La hora violeta* se titula así por un poema de T.S. Elliot en *La tierra gastada*. No tiene nada que ver con el color feminista, es una maravillosa coincidencia. Yo me refería únicamente a la hora del atardecer y nadie lo quería aceptar).

En la edición crítica de la novela traducida al castellano, Elizabeth Hurlley indica también la importancia de la referencia de T.S. Elliot y, aclara que no existe ninguna reacción entre el título de la obra y el color lila usado por las feministas (19).

La multiplicidad de estudios críticos sobre la autora, especialmente desde su muerte en 1991, se dividen en dos vertientes bien diferenciadas. Por un lado se encuentra la crítica que pretende equipararla con la narrativa escrita en castellano y, consecuentemente busca similitudes narrativas y de contenido. Por el otro, se encuentra la crítica que estudia a la autora y su obra dentro de su contexto catalán, por lo tanto estableciendo las correspondientes conexiones de influencias literarias dentro del ámbito de la literatura catalana y, por extensión, europea⁸⁴. Como lectores nos convertimos en testigos mudos de la recreación literaria de una parte de la historia que, en el caso de La hora violeta abarca desde antes de la proclamación de la segunda República en 1931 hasta la Transición (1975-82).

A diferencia de las escritoras catalanas de la generación anterior a Roig (principalmente Mercè Rodoreda y Mària Aurèlia Capmany), las cuales vieron su carrera literaria interrumpida por la Guerra Civil y en el caso concreto de Rodoreda, continuada en el exilio, la generación de Roig se caracteriza por haber nacido y criado

⁸⁴ Lo mismo ocurre con la obra de la otra escritora catalana Mercè Rodoreda y su obra más famosa La plaça del Diamant (La plaza del Diamante).

en la postguerra, tal y como indica también Anne Charlon. Para Charlon, Montserrat Roig pertenece a la generación de escritoras catalanas cuyas obras reflejan:

The feeling of frustration; the desire to recount the damage, even traumas, suffered ; the need to affirm their existence and their abilities is the backbone of writing even by women who were born after the war but lived their childhood and adolescence in an atmosphere of moral and sexual repression and contempt for women that marked the Franco years. [T]hey accused men, even political leftists, of allying with the dictatorship on all issues dealing with the status of women. (16)

Esta última característica de acusar a los hombres, incluyendo a los de izquierdas, de pactar con el gobierno sobre la falta de interés y de acción sobre los temas que afectaban a las mujeres es uno de los sub-temas yacentes en la obra y, que Natàlia le reprocha en innumerables ocasiones a Jordi y a los del partido⁸⁵. Geraldine Nichols habla de un “paraíso” (130) refiriéndose a la época de la República como una etapa dorada para las mujeres y para Cataluña:

Les narracions són exploracions en el passat, són intents de rememorar el món d’ abans, el paradís contra el qual el present es revela en tota la seva inferioritat. El passat pot ser individual, amb la qual cosa el text agafa la forma d’ una memòria, freqüentment pseudo-autobiogràfica, a voltes epistolar.

(130). Las narraciones son exploraciones dentro del pasado, intentos de recordar el mundo de antes, el paraíso contra el cual se revela

⁸⁵ Esta acusación está presente en la obra de otras escritoras que escriben durante el mismo período que Roig. El caso más significativo es Crónica del desamor (1979) de Rosa Montero.

el presente con toda su inferioridad. El pasado puede ser individual, con lo cual, el texto se convierte en memoria, frecuentemente pseudo-autobiográfica, incluso a veces epistolar⁸⁶.

La recuperación del paraíso se convertirá en un intento de recuperar los logros que las mujeres tenían antes de la guerra, para ello se volcarán en la lucha anti-franquista por un lado y, por el otro, en la lucha por conseguir los mismos derechos que tenían en 1932⁸⁷. En la lucha anti-franquista se intentará volver al Estatuto de Autonomía de 1932 que garantizaba una serie de derechos políticos que con el franquismo se suprimieron violentamente, como el uso de la lengua catalana. Ignasi Riera señala la dificultad de expresarse en catalán durante el franquismo como producto de la política de Franco de intentar eliminar, sin éxito, la lengua y la cultura catalana:

In Catalonia, supression of the language was harsh during the Franco era, but the new home rule laws of 1979 have encouraged a kind of renaissance of letters. At the same time the Women's Movement has strengthened and Spanish women have won several new rights. (1)

Esta conexión que Riera establece entre producción literaria en catalán y el feminismo, la ha establecido también Anne Charlon cuando establece una relación entre los dos fenómenos (13). Sin embargo, el compromiso feminista de Roig fue atacado frontalmente por Lidia Falcón, una de las fundadoras del Partido Feminista, en La hora violeta, como detalla Isolina Ballesteros:

Lidia Falcón [c]onsidered *L' hora violeta* a treason to feminism and criticized its author harshly for questioning and ridiculing in it the strategy of hard line

⁸⁶ Todas las traducciones del capítulo del catalán al castellano son mías.

⁸⁷ En este sentido, las mujeres catalanas luchaban por el mismo reconocimiento de género y político que las mujeres españolas.

feminine narrative's characters. [...] Nor does Falcón like either that Roig's characters belong to a well-to-do social class, because according to her they are not representative of the "real world" problems (117).

La crítica de Falcón a Roig puede considerarse injusta, ya que la problemática de la mujer, si bien es cierto que se acentúa en los escalafones sociales más bajos, existe a todos niveles aunque a veces las mujeres no sean del todo conscientes de su situación por el respaldo económico del que disfrutan. Isolina Ballesteros sale en defensa de Roig al establecer que "Roig's feminism should be understood as an individual struggle that does not turn women into merely ideological construction" (126). Precisamente el defender el feminismo como una construcción ideológica es lo que hace Falcón al acusar a Roig de que:

Las heroínas de nuestra narrativa femenina no tienen problemas económicos, casi nunca profesionales, o éstos están mediatizados y a veces abortados por sus preocupaciones sentimentales, no poseen maridos gruñones, golpeadores, borrachos, niños subnormales o molestos, suegras, cuñadas, cuñados, hermanos, padres y madres, ninguno de los personajes que constituyen el variopinto y asfixiante entorno familiar. (Ballesteros 118)

La acusación de Falcón a los personajes de Roig no solamente cae en el simplismo, como se acaba de ver, sino que demuestra no estar familiarizada con la narrativa de la autora. Precisamente, la autora en sus novelas describe siempre una galería de personajes y entornos familiares en los que no solamente aparecen madres e hijas (en el caso de Ramona adiós tenemos tres generaciones), cuñadas y cuñados, sino que en La hora violeta el motivo principal del odio de Natàlia por su madre es el desmesurado

amor que ésta profesaba al hijo mongólico, Pere. El equiparar el feminismo con “maridos gruñones, golpeadores” (Ballesteros 118) implica una visión muy superficial del feminismo y alejada de la realidad, sobretodo teniendo en cuenta que Roig estaba en contra de las etiquetas de “literatura femenina” y de feminismo en sus obras. “No s’han de fer concessions a ningú. Tampoc no en faré en aquesta nova crítica feminista que busca “la veritat” als nostres llibres” (Simó-Roig 88) (No hay que dar concesiones a nadie. Tampoco las daré a esta nueva crítica feminista que busca ‘la verdad’ en nuestros libros”. La autora se refiere a la obra de su coetánea Isabel-Clara Simó, que la está entrevistando, y a la de ella misma. De la misma manera, la autora, en la misma entrevista con Simó, huía de las comparaciones: “També ens van voler comparar més tard amb la Carme Riera, però el seu món no té res a veure amb el meu. Som molt diferents. Després, quan vaig començar a ser traduïda al castellà, van sorgir les mateixes comparacions amb la Rosa Montero” (Simó-Roig 92) (También nos querían comparar posteriormente a Carme Riera y a mí. Me gusta mucho como escribe Carme Riera pero, su mundo no tiene nada que ver con el mío. Somos muy diferentes. Después, cuando me empezaron a traducir al castellano, surgieron las mismas comparaciones con Rosa Montero).

Si bien es cierto que algunos de los personajes femeninos de Roig padecen del Síndrome de Penélope en donde predominan los ambientes domésticos, como en su momento indicó Catherine Bellver en 1987, esta característica no las desmerece de sus papeles de mujeres y, en el caso de Natàlia, de intentar luchar por sus derechos⁸⁸. Como

⁸⁸ La crítica desacertada de Falcón no tiene en cuenta, entre otras cosas, el momento histórico. El ‘desencanto’ político de la época llega a otras esferas, sobretodo a la del feminismo, en donde se critica duramente el desinterés de los políticos, tanto de derechas como de izquierdas, por la problemática legal de la mujer. En este sentido La hora violeta refleja este desencanto político, dándole a la novela un tono

indica Bellver: “In her novels she (Roig) penetrates the sociopolitical epidermis of historical events to delve into the submerged ‘intrahistoria’, the emotional drama of unsung women” (112). Esta “intrahistoria” a la que se refiere la crítica es la historia no oficial, la que forma parte del acontecer diario y, a pesar de que su obra se centra en un sector determinado de Barcelona. Aún así, siempre se encuentra una visión general de la ciudad que es incluyente con la “colonia interna” (y utilizo aquí el término de Ana María Brenes García), que es la comunidad xarnega, generalmente ausente de la narrativa escrita en catalán⁸⁹. Brenes estudia la representación de la comunidad xarnega en la obra de Roig desde la posición teórica de la alteridad del sujeto subalterno derivada de los estudios coloniales, de ahí el uso del término ‘colonia interna’ y llega a la conclusión de que esta comunidad sigue sin tener voz propia puesto que: “se plantea a consideración de la otredad dentro de Cataluña desde el sujeto catalán letrado” (31).

Como se ha brevemente indicado anteriormente, la importancia del escenario urbano es de capital importancia dentro de la narrativa de Roig ya que la ciudad aglomera y separa a la vez. De este modo, Barcelona pasa a ser el marco de referencia socio-histórico y político de los personajes y las diversas épocas que les toca vivir, o de la “intrahistoria” de la cual hablaba Catherine Bellver. Los personajes de Roig se mueven en espacios concretos, Eixample, pero traspasan los límites espaciales para

pesimista pero real. El mismo tono pesimista y el mismo desencanto político lo encontramos en Crónica del desamor de Rosa Montero, publicado el año anterior en 1979. Las dos autoras pueden considerarse excelentes ejemplos de la escritura femenina de la Transición.

⁸⁹ La comunidad xarnega la forman todos aquellos inmigrantes del resto del Estado cuya lengua madre es el castellano y que empezaron a llegar en masa a Barcelona en la década de los 50. Generalmente esta comunidad vivía en barrios marginales y tenía problemas de adaptación con la población catalana. Montserrat Roig es la primera escritora catalana en incluir a esta población, muy numerosa en Barcelona, en sus obras. Esta comunidad o “colonia interna”, como muy bien describe Brenes, se ve representada en escritores de Barcelona que escriben en castellano como Juan Marsé o Francisco Candel. Este último tiene una extensa obra novelística en donde se tratan los problemas de adaptación y de discriminación de la población xarnega en Barcelona.

dejar constancia del paso del tiempo y de los eventos históricos ligados a él. La ciudad de Barcelona, de esta forma, casi adquiere la categoría de personaje. A una conclusión parecida llegó Christina Duplàa en su análisis de la ciudad en la obra de Roig:

En el caso de Montserrat Roig, el espacio urbano denominado Barcelona, es elevado a la categoría de personaje-testimonio, tanto en la narrativa de ficción como en reportajes y crónicas periodísticas. Las mujeres de sus novelas están localizadas siempre en el mismo espacio: el barrio de “L’Eixample” (40).

Análisis de la novela

Estructuralmente la obra está dividida en cinco partes, todas de una extensión parecida. La primera y la última parte podríamos considerarlas como el prólogo y epílogo respectivamente y cada parte consta de 12 páginas. Las tres partes restantes forman el corpus narrativo de la novela, siendo la segunda y la cuarta parte complementarias y de una extensión similar, 92 y 96 páginas respectivamente.

Temáticamente, el tema central que da cohesión a la narrativa es la maternidad en sus dos vertientes, negativa y positiva; y a partir de ahí tenemos una serie de subtemas que complementan la narrativa central. El fracaso de la madre de Natàlia, Judit, y el odio que Natàlia sintió como hija de ella (49) y, la búsqueda de respuestas a la relación que mantuvo con su madre forman el eje central de la novela. En el otro lado se encuentra Agnès, esposa de Jordi, para la cual la maternidad no sólo es positiva sino que mantiene una buena relación con su madre. Los temas complementarios que le acaban de dar forma a la novela están relacionados con el conflicto de género por un lado y, por el otro, con el intento de reconstruir la memoria colectiva de las mujeres catalanas a través principalmente de la escritura.

Estilísticamente, la narración se estructura con diferentes formas textuales tales como la polifonía narrativa, el diario personal de Judit, la carta de Natàlia a Norma y la de Agnès a sus hijos y, sobretodo, la intertextualidad de La Odisea de Homero. Consecuentemente, se puede hablar de una fragmentación del discurso central, o discurso transgenérico, en el sentido de que no es una narrativa tradicional centrada en el texto sino que, al contrario, se compone de varios textos como acabamos de ver⁹⁰.

Una de las características más importantes a tener en cuenta al analizar la novela es precisamente la polifonía narrativa. Como veremos en el análisis de las diferentes partes los saltos temporales y temáticos son constantes, sobretodo en la segunda y cuarta parte y, van formando el engranaje de la narración⁹¹.

En la primera parte tenemos a Norma como narradora omnisciente que nos adelanta el hecho de que Natàlia le ha entregado una serie de papeles escribir la historia de Judit y de Kati. La carta que Natàlia manda a Norma, y que ésta nos transcribe en la novela se supone íntegramente, descubre las razones de Natàlia tiene al encargarle a Norma que escriba la historia.

La segunda y la cuarta parte de la novela, corpus narrativo, podría considerarse como una narrativa entera por sí mismas y, entrarían dentro del género de la novela de tesis. Es precisamente en estas dos partes donde afloran las preocupaciones políticas y sociales que la autora tuvo en vida y, lo más importante su militancia en el PSUC (Partido Comunista Catalán).

⁹⁰ Agradezco la observación sobre el discurso transgenérico a la Dra. Claudia Ferman de la Universidad de Richmond, Virginia.

⁹¹ Esta técnica narrativa de la polifonía narrativa con saltos temporales y temáticos en la constante principal en Si te dicen que caí de Marsé.

La segunda parte es una reflexión sobre varios sub-temas que van a aparecer en la novela y que se pueden dividir en dos categorías. La primera categoría es una reflexión sobre la utilidad de la literatura y de la historia analizada en base al papel de la realidad y la ficción. La segunda categoría complementa a la primera y hace referencia al contexto socio-histórico, por lo cual los temas que trata son: el feminismo, la lucha política, la situación de la mujer y su relación con el amor. En esta parte tenemos varios intertextos que enlazan el hilo conductor de la narración con los pensamientos de la voz narrativa. Por un lado tenemos obras de la literatura universal y, por el otro las propias obras de la autora. En cuanto a la literatura universal, La Odisea de Homero es la lectura que provoca todas estas reflexiones en Natàlia y, sobre todo, la conexión con Penélope y su larga espera del marido como símbolo de amor. Simone de Beauvoir y su obra El segundo sexo hace que se establezcan las reflexiones sexuales sobre el papel de la mujer en la sociedad y su relación con el hombre. Una reacción parecida es la que se establece con Ibsen y La casa de las muñecas en relación al papel de la esposa insatisfecha con la relación matrimonial. Por último, Louis Aragon es el intertexto de la protesta anti-franquista no armada, de la protesta estudiantil. La intertextualidad de las obras de la autora son precisamente las que forman la trilogía, Ramona adiós y Tiempo de cerezas, ya que los personajes y algunas de las situaciones se repiten⁹².

Esta parte puede considerarse el corpus narrativo *per se* de la novela ya que es donde se plantean los problemas que se intentarán resolver en la quinta parte. Es una parte compleja por la polifonía narrativa y los saltos temporales. La polifonía narrativa

⁹² La repetición de personajes y situaciones presente en la obra de Montserrat Roig ocurre también en la obra de Juan Marsé como se ha señalado anteriormente.

se produce principalmente entre los pensamientos y reflexiones interiores de los personajes de Natàlia y Agnès, como reflexiones a nivel general sobre los temas mencionados anteriormente (política, lucha política por la igualdad, relación entre sexos) y, enlazan con el tema principal de la relación entre realidad-ficción o literatura e historia.

Un dato a tener en cuenta en cómo se construyen y se desarrollan las historias radica en la posición de poder que tienen las narradoras- personajes. Éstas proyectan la narración desde el presente con efecto retroactivo, del pasado, lo cual crea una ilusión de continuidad narrativa. Para entender como se construye la narración, es necesario entender cómo se desdoblán las voces narrativas. Esta construcción narrativa es compleja ya que implica intervenciones constantes de narradoras distintas, con saltos temporales y temáticos. La presentación de las historias se realiza desde una perspectiva de hechos encadenados, como las cajas rusas que se van abriendo, y desde la perspectiva interior de las narradoras. Natàlia se nos presenta a sí misma y a otros personajes, siendo los más importantes los de Agnès y de Jordi, y se establece el triángulo entre estos tres personajes. La presentación de Agnès es multi-focal, ya que se centra en varias perspectivas: la de ella misma, la de su madre, la de Jordi y la de Natàlia. Sin embargo, es el personaje que nos da una sorpresa al final mismo de la novela cuando decide no volver con Jordi. En cuanto a los saltos temporales, éstos forman el engranaje de la novela al ir perfilando todas las partes que, se van complementando poco a poco y van tejiendo el desenlace final de la narración en la quinta parte.

La tercera parte es la más interesante en cuanto no sigue el esquema de las anteriores al utilizar el género epistolar y el diario personal de Judit⁹³. Es también la más breve de las partes que forman el corpus de la novela, 56 páginas, y la más distendida de leer al estar la información tal y como la dejó Judit. Esta parte es la “Novela de la hora violeta” y, deducimos que es la parte más importante al dar título a la obra en general. Esta parte corresponde al despertar de Natàlia y, es la construcción de la narración por una narradora omnisciente, Norma⁹⁴. Las cartas y papeles de Judit están fechados a lápiz y, los hechos los reconstruye Norma. Dos hechos son primordiales en esta parte, primero la relación entre Judit y Kati y, segundo la vuelta de Joan del campo de concentración. El regreso de Joan provoca el rechazo que Judit siente por él y sus hijos, a excepción del menor que era mongólico. Los pensamientos de Judit y sus reacciones, tanto positivas como negativas, acaban de dar la imagen final del cuadro. A pesar de que la mayoría de las anotaciones corresponden a Kati, hay breves anotaciones sobre Natàlia que, a la larga, nos ayudarán a entender al personaje. Al morir Judit hay una interrupción narrativa en donde se nos avisa que habla Patricia dándonos su visión sobre Judit. Es interesante que Patricia coincide con Judit en un detalle, el hecho de que Judit solamente lloró la muerte de Kati. Este dato no es casual ya que de alguna forma legitima la escritura de Judit y, la convierte en una voz narrativa fidedigna. Tradicionalmente, el género epistolar y los diarios eran considerados géneros menores, despreciados hasta el punto de llegarse a considerar un

⁹³ La tercera parte de La hora violeta sigue el mismo formato narrativo que Ramona adéu (Ramona adiós) e incorpora información de dicha novela, de L'opera quotidiana y de El temps de les cireres (Tiempo de cerezas). Precisamente L' hora violeta cierra la trilogía con El temps de les cireres y Ramona adéu de la saga de las familias Miralpeix y Claret y, a la vez el período histórico de la sociedad catalana de finales del siglo XIX hasta el principio de la transición justo después de la muerte de Franco en 1975.

⁹⁴ De nuevo como en Los Pazos de Ulloa de P. Bazán y Si te dicen que caí de Juan Marsé aparece el narrador omnisciente. Esta técnica narrativa sugiere un control de la narración y una manipulación de la información.

género eminentemente femenino. A pesar de todo, estos géneros comparten la misma importancia que el resto y, en el caso de la escritoras catalanas que nos ocupa, sirven para escribir las historias o “intrahistoria” de Bellver. Con respecto a este apartado, Emilie Bergman indica que:

Catalan women writers, including Rodoreda, have chosen the strategy of using letters or diaries as a fictional form that reflects the limited audience of women's writing. Montserrat Roig protests that women and men write about their lives and worlds; it is simply that men's lives and worlds are more culturally valued.

(20)

Esta devaluación de la experiencia femenina como inferior de la que se hacía eco Roig es precisamente la que ella misma eleva a la misma categoría que la experiencia masculina.

La cuarta parte complementa a la segunda, como hemos mencionado anteriormente, y principalmente se trata de complementar el tema político iniciado en la segunda. La narradora es Norma y nos acerca al tema de la realidad-ficción desde el trasfondo político. Se plantean las cuestiones de la veracidad de la escritura y, sobre todo, de la veracidad de la historia. El tema de la confianza, o mejor dicho la falta de ella, se establece con la comparación del fracaso de la relación entre Norma y Ferran. La lucha antifranquista clandestina, la lucha feminista y, el reconocimiento a la causa feminista que nunca se produjo por parte de los militantes de izquierdas son los subtemas que encierra esta cuarta parte. Como núcleo condensador está el fracaso entre sexos y la consecuente desilusión con el amor por parte de las mujeres. En esta parte la

intertextualidad de Norma corresponde a la obra periodística y narrativa real de Montserrat Roig, como el exterminio nazi y el exiliado republicano catalán en Francia.

El aspecto más importante de esta parte es que se establece un diálogo entre Norma y Natàlia sobre la cuestión feminista y su desencanto con el movimiento feminista y con la transición en general⁹⁵. Esta parte es la que da el tono de pesimismo a la novela, de ahí el título de “La hora dispersa” ya que los pensamientos no se recogen, sino que siguen estando dispersos y sin solución aparente.

La quinta y última parte podríamos considerarla el epílogo, de una extensión muy parecida a la primera, y es la conclusión per se de la novela y de las cuestiones planteadas. Esta parte titulada “La hora abierta” nos da una idea del final abierto que va a tener la novela. Sin embargo, el elemento de la sorpresa es central en esta parte y asistimos a un desenlace de los hechos atípico. Tal y como se había presentado el personaje de Agnès desde el principio de la segunda parte, su papel no corresponde precisamente con el de una mujer independiente, sino al contrario la de una mujer sumisa y bondadosa. De ahí que el rechazo de Agnès sea no solamente su triunfo personal sino el triunfo de la maduración del personaje. En este sentido, Agnès es el único personaje de la novela que madura y, a diferencia de Norma y Natàlia, pierde la esperanza en una reconciliación entre sexos⁹⁶.

Enfoque narratológico y contextos culturales

⁹⁵ Recuérdese que el desencanto es precisamente el nombre que recibió el período de la transición cuando se vio que los partidos de izquierdas no iban a hacer nada por la cuestión feminista ni por la sociedad, como habían prometido en la clandestinidad. El estudio de Teresa Vilarós sobre este tema, El mono del desencanto ilustra a la perfección el fenómeno.

⁹⁶ Podemos hablar de una etapa de formación del personaje, lo que corresponde a la “Novela de formación” típicamente europea o *Bildungsroman*. En este sentido Agnès madura al final de la novela al igual que Natàlia en La plaza del Diamante.

La novela es un entramado de diferentes temas que a la vez se ramifican en subtemas. Sin embargo, el tema central del análisis es la maternidad y más específicamente, cómo los modelos políticos de la época coinciden con la representación que se da en la novela. Para ello, primeramente estableceremos unos breves parámetros socio-políticos de las épocas de la novela. Básicamente el período histórico abarca aproximadamente medio siglo, desde la proclamación de la Segunda República en 1931 hasta la transición (1975-82). Durante estos períodos varias mujeres responden de diferentes formas a los patrones sociales. Dentro del grupo de mujeres que no son madres tenemos a Patrícia Miralpeix y a Kati. Patrícia y su círculo que representan la Cataluña burguesa y conservadora y para estas mujeres las normas sociales conservadoras de tratar a las mujeres como muñecas de porcelana, creadas para ser admiradas, es la característica que se espera en las mujeres de su clase social. En el extremo opuesto de la balanza tenemos a Kati, la cual pertenece a la clase alta de Barcelona. Sin embargo, su independencia económica, que Patrícia y sus amigas no tienen, le permite seguir los dictámenes de la moda y, tener una actitud sexual completamente liberada, y la convierte en mujer independiente que no se adhiere a las normas sociales de su clase. En estos dos casos contrapuestos que acabamos de ver, Patrícia y Kati, la maternidad está ausente. Para Patrícia es fruto de la infertilidad y homosexualidad de su marido y, en el caso de Kati de su renuncia voluntaria a ella. Por último Natàlia Miralpeix, sobrina de Patrícia, renuncia explícitamente a la maternidad, como se ve más adelante.

Dentro del grupo de las mujeres que son madres tenemos a Judit, Agnès, la madre de ésta y Norma. Judit es una figura contradictoria al no aceptar las normas

sociales impuestas a las mujeres en su época pero que, sin embargo, descuida a los dos hijos mayores, Joan y Natàlia, para centrarse exclusivamente en Pere, el hijo mongólico. Para Agnès la maternidad es consecuencia natural de su matrimonio con Jordi, aunque no por ello es una mujer tradicional aferrada al marido.

La madre de Agnès sigue el esquema convencional de la mujer abnegada y dedicada a la familia y al marido y en cierta manera es el modelo que en vano intenta inculcar en su hija. Por último, Norma no sigue el esquema tradicional de la esposa abnegada al estar separada del marido y tener amante. Todas estas mujeres en cierta forma trazan la evolución histórica en la vida de la mujer durante los períodos descritos en la novela. Como veremos el período más complejo es el de finales del franquismo y la transición, con Natàlia, Agnès y Norma. De esta forma la novela concluye con un final abierto.

Roles maternos en la novela

Como se ha apuntado anteriormente, el eje central de la novela es el conflicto materno-filial no resuelto entre Natàlia y Judit. Natàlia intenta una reconciliación post-mortem con su madre al encargarle a Norma la reconstrucción de la historia de Judit y de Kati que, invariablemente nos lleva a la historia de las mujeres en el período histórico de 1931-82 y, a la reconstrucción de la memoria colectiva.

La reconstrucción de la historia de Judit y Kati empieza con los “papeles dispersos” (13) que Patrícia le dio a Natàlia y, que ella misma entrega a Norma para que escriba la historia:

Un día Natàlia me dio algunas notas que había escrito sobre su tía, Patrícia Miralpeix, y también algunas cartas de Kati y el Diario de Judit Fléchier, su

madre. No es que Judit hubiera escrito un Diario; más bien se trataba de unos papeles dispersos en los que ella ponía una fecha. Al morir el padre de Natàlia, Joan Miralpeix, su tía Patrícia los encontró y se los dio a su sobrina. No eran gran cosa. Mi amiga Natàlia me envió todos esos papelotes y, al cabo de unos días me telefoneó. (13)

Aunque Judit “ponía una fecha” a estos papeles dispersos (13), no hay un orden cronológico de fechas ni acontecimientos. Los papeles de Judit se remontan a antes de la guerra civil en 1936 hasta 1958, poco antes de que Judit sufra el ataque de apoplejía y se quede inválida⁹⁷. Al morir Judit, una intervención de Patrícia a base de regresiones temporales da una visión general de Judit y de Kati y, últimamente del fracaso de Judit como esposa y como madre.

Natàlia escribe la carta a Norma después de cinco años de su vuelta a Barcelona; sin embargo no tenemos una reconstrucción exhaustiva del motivo principal que la llevó a dejar la ciudad, familia y amigos durante quince años. Como ya se ha indicado, Natàlia busca una reconciliación post-mortem la cual la lleva al pasado en Barcelona y con su madre. En la carta que le escribe a Norma ella misma confiesa que: “Y me molesta que mamá fuese más Judit que madre mía”(19). Natàlia rechaza la imagen de lo que Judit había sido en el pasado, especialmente su independencia, y que no corresponde con la Judit-madre del presente. Esta imagen de la Judit del pasado es la

⁹⁷ Todos los hechos que se mencionan en los papeles de Judit están explicados en Ramona adéu y en El temps de les cireres formando historias completas en sí mismas con principio y final. En Ramona adéu tenemos la historia de las tres generaciones de mujeres que se llaman Ramona, la abuela, la madre y la hija respectivamente. En esta novela aparte de tener las tres historias enlazadas y construidas en el ambiente urbano de Barcelona y en los períodos históricos señalados anteriormente en la nota anterior, tenemos la historia de Kati y de Judit al completo. En El temps de les cireres se explora y se nos explica al completo la historia del amor desenfadado que Judit sintió por Pere, el hijo mongólico, y el consiguiente rechazo que ésto provocó en Natàlia y en Lluís. Es precisamente en esta novela donde se explora a fondo el conflicto materno-filial entre Natàlia y su madre, Judit.

que Natalia descubre en el diario y en las cartas e inconscientemente se revela contra esta imagen que la hace sufrir. Este sufrimiento se deriva del sentimiento de rechazo que siempre sintió y que nunca llegó a superar. Este rechazo se convirtió en una molestia de por vida, tal y como ella misma nos hace saber:

Cuando mi madre vivía, yo la odiaba. Tampoco estoy segura de si era odio lo que sentía por ella. Más bien me molestaba. Me molestaba su pasado, su fracaso como madre. No la quería en casa. Vivió muchos años como una muerta, incluso antes de sufrir el ataque de apoplejía (19; los subrayados son míos).

El sentimiento de rechazo hace que la rechace como madre volviendo a surgir como origen del conflicto el pasado de Judit. Este pasado de Judit persigue a Natàlia hasta llegar a odiar a su madre. El fracaso de Judit como madre hace, que a los ojos de su hija, esté muerta. Estos sentimientos de odio y de fracaso maternal no se resuelven en vida de Judit. Es interesante notar que su hermano Lluís también siente lo mismo por Judit aunque lo manifiesta de una manera completamente opuesta a la de su hermana; en este caso el excesivo afán por el éxito y la notoriedad pública. Sin embargo, el motivo principal del odio de los dos hijos mayores hacia Judit y, consecuentemente el fracaso de ésta como madre, se debe al excesivo e inútil amor que le dedicó al hijo menor mongólico, Pere. Este exceso de amor inútil es la causa del descuido y desatención maternal a los hijos mayores, los cuales desarrollan un gran rencor hacia Pere y le reprochan continuamente a Judit las atenciones que tiene con Pere. “Hoy Natàlia me ha dicho, para tí sólo existe Pere, es tu único hijo” (126). “Y Lluís me miró con odio” (126).

De esta manera, cuando Judit muere para Natàlia es simplemente la muerte física de su madre ya que, para ella, hacía muchos años que su madre estaba muerta. Por esta misma razón decide no ir al entierro en Barcelona y continuar con su exilio voluntario en Inglaterra. Sin embargo, a los dos años reacciona:

Un buen día, en Inglaterra, me di cuenta de que había muerto.

Habían pasado dos años desde su muerte. Me dije: bueno, tu madre

ha muerto. Cuando recibí la carta de mi hermano Lluís-entonces no me hablaba con papá- no hice mucho caso de ello. Mi casa era otro mundo.

No les pertenecía, ni en la vida ni en la muerte (19; el subrayado es mío) .

Natàlia finalmente asimila la muerte de su madre y es cuando decide terminar con su exilio voluntario en Inglaterra y, vuelve a Barcelona para reconciliarse póstumamente con su madre⁹⁸. Este momento es crucial para Natàlia puesto que hasta entonces se había sentido desarraigada de su familia, desarrollando un sentido de no pertenecerles “ni en la vida ni en la muerte” (19). De igual forma este momento significa para la narración el establecimiento de la base formal de los motivos por los cuales Natàlia quiere reconstruir la historia de Judit y de Kati. Sin embargo, antes de reconciliarse póstumamente con su madre, necesita reconciliarse con su pasado, antes del exilio. A los cinco años de su regreso a Barcelona, Natàlia se tiene que enfrentar con el fantasma de los recuerdos que le trae la ciudad y sobretodo los del entorno familiar. El paso inexorable del tiempo se indica por la supresión de los elementos familiares al volver a casa de su tía Patricia: “me di cuenta de el jardín del limonero ya no existía” (15) y, se siente sumergida en el recuerdo del que no sabe escapar: “[I]ntenté reconstruir el jardín

⁹⁸ Este hecho está explicado al detalle en *El temps de les cireres* (*Tiempo de cerezas*) donde se nos dan los detalles que provocó el auto exilio de Natàlia y, sus razones para volver a Barcelona. Es en esta novela donde sabemos que Natàlia estuvo auto-exiliada en Inglaterra durante catorce años.

de mi infancia. Quería recordar el olor de las hojas del limonero. Quería que volviese a mí el chapoteo del agua que vertían los amorcillos, el ruido de las pisadas sobre el poyo...” (15). El recuerdo de los elementos familiares la llevan a una época ya lejana e irrecuperable, la infancia⁹⁹.

Es entonces cuando intenta aceptar la realidad. La recreación de la infancia para Natàlia se convierte en una experiencia sensorial: “El recuerdo estaba hecho de un conjunto de colores, de olores, que tomaban forma según mi voluntad. Construía el recuerdo según mis propias sensaciones y creaba mi propio ritmo” (15). Esta experiencia sensorial hace que Natàlia sienta la necesidad de dejar constancia de la realidad, de ahí que sea fotógrafa. Sin embargo, las sensaciones que Natàlia siente al recordar el pasado se irán transformando hasta convertirse en la necesidad de convertirlas en sensaciones permanentes; de ahí la urgencia de re-escribir el pasado de su madre, Judit, y Kati. Natàlia reconoce que la literatura es necesaria para reconstruir el pasado, aunque sea a base de pedazos sueltos: “Por eso creo que la literatura todavía tiene un sentido. La literatura no es historia. La literatura inventa el pasado basándose en unos cuantos detalles que fueron reales, aunque sólo lo fueran en nuestra mente” (15).

No obstante, el motivo por el cual Natàlia le pide a Norma que escriba la historia de su madre, Judit, y de Kati no responde solamente al hecho de reconstruir el pasado sino que Natàlia busca respuestas:

Hace unos meses quizá no te habría pedido que escribieses algo sobre Judit y Kati, pero entonces papá todavía no había muerto. Y no tenía datos.

⁹⁹ La época dorada de la niñez como etapa de felicidad ya irrecuperable y enmarcada dentro de un jardín con árboles o flores es una influencia de la escritora catalana Mercè Rodoreda.

Quiero decir los datos del Diario de mamá y las cartas familiares. No te lo vas a creer, pero ese montón de papelotes me ha obligado a pensar en mí misma. A mirarme por dentro. (16-17)

Esa introspección interior, el mirarse por dentro, lleva a Natàlia a intentar analizar las causas del conflicto con su madre. Natàlia intenta encontrar la respuesta y reconciliarse consigo misma. Por esto le pide a Norma que reconstruya el pasado y los hechos a partir de los “papeles dispersos” (13) que le entrega:

Tal vez lo haría si mi madre todavía viviese, escribir sobre ella podría convertirse en un intento de reconciliación “real”. Sin embargo, ¿a qué santo venía escribir sobre mamá, reescribir mejor dicho, si ya estaba muerta?

Me doy cuenta de que me contradigo: eso es, precisamente, lo que te pido a ti, Norma. (18)

Norma otra vez es la encargada de (re)escribir la realidad de dos mujeres a las cuales no conoció y, con las cuales no se siente identificada: “No me atraía la idea de escribir sobre dos mujeres de la burguesía que no tuvieron conciencia de su condición. [...] Para mí, Kati y su madre estaban muertas y bien muertas” (14). A Norma le pesa el hecho de tener que escribir sobre Judit y Kati y meterse “[D]entro del universo de dos mujeres a las que no había conocido, aunque escribí algo sobre ellas en las novelas anteriores” (13) y reconoce que “en aquellos momentos, el tema apenas me interesaba” (13), sin embargo acaba por aceptar el encargo.

La manipulación de los papeles de Judit ayuda a entender el conflicto entre Judit y su hija. Judit, al estar muerta, no posee voz narrativa. De esta forma, su diario le da

la voz que no tendría de otra manera¹⁰⁰. La Judit de antes del suicidio de Kati no tiene nada que ver con la Judit actual, dato que ya nos lo había proporcionado anteriormente Natàlia. Al quitarse la vida Kati, Judit se recluye en sí misma y se cierra al mundo; es a partir de este momento que decide vivir pasivamente. Este cambio de ‘persona’ viene en la anotación del 20 de septiembre de 1942:

Yo no soy la de antes. Kati me dejó. Joan, demasiado lejos. Entre rejas, la vida adquiere un relieve distinto, la monotonía puede ser dueña también de la invención. La vida de mi preso se habrá creado entre rejas, será mentira. Mi idea de continuar, será mentira. Me da mucho miedo la palabra continuar. (120; los subrayados son míos).

Judit admite su propio cambio que, como podemos comprobar en su anotación, viene dado por dos factores: el suicidio de Kati y el encarcelamiento de Joan. La monotonía la lleva a escribir el diario, “la invención”, y decide automáticamente que a partir de este momento su vida estará marcada por el fingimiento, “mi idea de continuar, será mentira”. La anotación siguiente en el diario data de 1958, y valga la pena recordar que no sigue un orden establecido, es significativa:

Natàlia y ella no hablan mucho, Judit se da cuenta de que su hija no quiere saber nada de las tareas caseras. Y ella no la obliga. Sin embargo, hay veces que la indiferencia de su hija la humilla. Natàlia ha podido estudiar, ha hecho cerámica, sabe idiomas... Natàlia no tiene que ganarse la vida. ¿Piensa esto por resentimiento? (121; los subrayados son míos).

¹⁰⁰ Lo mismo ocurre en Cinco horas con Mario, donde Mario recobra la voz por Carmen al leer ésta los epígrafes de la Biblia subrayados por Mario en vida.

Lo importante de esta cita es el reconocimiento del conflicto entre madre e hija y la incomunicación. Judit intenta justificar la falta de comunicación entre ella y Natàlia por el desinterés de ésta por las tareas domésticas. En cierta manera, la preocupación de Judit por el desinterés doméstico de su hija Natàlia viene a ser una contradicción; tienen una criada, Encarna, quién se encarga de la casa. Por el otro lado, Judit intenta culpar a su hija por no darse cuenta de que no tiene que ganarse la vida” (121). Inmediatamente, se observa que Judit está estableciendo en su mente una comparación consigo misma. Esta comparación la lleva a la época de su propia juventud cuando, debido a la enfermedad que le afectó los huesos, tuvo que dejar su carrera de concertista de piano. Como ella misma nos hace saber: “Iba para concertista y se quedó en profesora de piano para niñas tontas de casa bien” (129). A Judit la humilla la indiferencia de su hija, sin embargo no hay ningún intento por su parte para solucionar el conflicto. En este caso, Judit no encaja en el papel tradicional de la madre buena, dulce y bondadosa y, sobretodo dispuesta a sacrificarse por los hijos que promovía el régimen franquista. Más adelante y dentro de la misma anotación, Judit vuelve a insistir en el sentido de frustración que le produce el entablar comunicación con su hija:

Pero algunas veces no sabe por qué, se siente despreciada cuando Natàlia afirma que no se casará nunca. Y que no tendrá hijos. Es como si su hija la acusase, ¿quizás de su cobardía? ¡Qué sabe ella! Judit se casó y tuvo hijos. Judit quiere a Joan. Y también quiso locamente a su último hijo, Pere... (121; los subrayados son míos).

Esta cita es la más importante de toda la novela y, precisamente aquí donde se ve el otro lado de Judit y, lo más importante, la verdadera razón del conflicto con su hija.

Sin embargo antes de pasar al análisis de la importancia de la cita debería analizarse el cambio de voz narrativa en la entrada del diario. Se produce un cambio de narrador de primera a tercera persona, lo cual le da un tono totalmente distinto a la información, y hace dudar de su procedencia e intención. Por un lado, se trata de pensamientos íntimos que solamente Judit podría expresar pero, por el otro sabemos que Norma está re-escribiendo la historia de Judit y de Kati. Natàlia ha autorizado a Norma a “manipular” los papeles de su madre, puesto que ella no se ve con fuerzas para hacerlo: “Por todo esto que te he ido explicando, no me veo con fuerzas para manipular los papeles de mi madre y de Kati (el subrayado es mío). Y escribo ‘manipular’ en el sentido más estricto” (23). Se cumple de esta forma el desdoblamiento narrativo. Recuérdese el ejemplo de las muñecas rusas. La información está contenida en pequeñas cápsulas que al abrirse van formando el entramado hasta llegar a completarlo. De esta forma la información se va desgranando poco a poco y hay que ir seleccionando la información buena de la superficial o innecesaria.

El desprecio que Natàlia siente por su madre, ¿es real o se trata simplemente de una manipulación narrativa? Si así es, ¿cuál es el propósito de esta manipulación narrativa en el sentido más estricto, como diría Natàlia? Evidentemente se trata de defender a Judit de acusaciones que no sabemos si han llegado a producir. Podría argumentarse que se adelanta la defensa al ataque, lo cual es indicio de un sentimiento de culpabilidad. Este sentimiento de culpa es la defensa que Judit, o la narradora en su lugar, esgrime para auto-defenderse de su consciencia, o “de su cobardía” (121). La defensa al ataque de Natàlia es una manifestación a favor del orden tradicional de la familia, matrimonio e hijos: “Judit se casó y tuvo hijos” (121). Esta defensa del orden

familiar y, del estado, entra en contradicción con la personalidad de Judit, de ahí su justificación al amor por Joan, lo cual es dudoso, pero sobre todo al amor exagerado por Pere. El amor por este hijo fue real y desmesurado, fuera de toda lógica, como han señalado varios personajes. La entrada al diario termina con una elipsis [...] lo cual nos deja un final abierto para la interpretación de esta última información. El amor desmesurado por Pere es la raíz del abandono de su marido y de sus hijos. Este abandono marital y filial se interpreta como un abandono de sus deberes conyugales y maternos, y hace que se recluya todavía más en sí misma. Esta entrada es del 8 de febrero de 1945 y, Pere nació en julio de 1943 (122):

Le quieres más que a los otros (a Pere), ha dicho Patricia. Creen que es un amor inútil. Le quiero precisamente por eso, porque es un amor inútil. Nadie me lo quitará. [...] Patricia me reprocha que sólo me preocupe por Pere, que no me cuide de Natàlia y de Lluís. No me necesitan. (124; los subrayados son míos)

Judit se dedica en cuerpo y en alma a Pere y no se siente culpable de dejar sin afecto y amor maternal a los otros dos hijos. Patricia es la responsable de criticar la conducta de Judit aunque ésta prescinda de sus observaciones y críticas¹⁰¹. Simultáneamente, en la siguiente entrada en 1958 Judit sigue con el complejo de culpa, pero sin hacer nada para resolverlo:

Pero Natàlia pasa como un torbellino por la casa, vista y no vista. A Judit le habría gustado confiar en ella. Es una mujer, al fin y al cabo. [...] Natàlia se ha plantado allí en medio, como si fuera boba. No pide nada, sólo mira. Pero Judit

¹⁰¹ El papel de Patricia Miralpeix en La hora violeta es parecido al de la señora Enriqueta en La plaza del diamante al hacer de madres sin serlo ellas mismas.

no tiene tiempo de pensar en su hija porque hay que preparar la comida. (124-25; los subrayados son míos)

La respuesta de Judit a la presencia de Natàlia es contradictoria. Por un lado siente que debería haber lazos de unión entre las dos, sobretodo por el hecho de ser las dos mujeres. Por el otro, no le interesa saber por qué Natàlia mira y no dice nada dando la excusa trivial de la preparación de la comida. Recordemos una vez más que Judit no se encargaba de las tareas de la casa, para eso estaba Encarna, sin embargo se trata de una excusa para enmascararse en el papel ficticio de buena ama de casa aunque que no de madre. Este silencio y hermetismo, este no darse al exterior, es el arma secreta de Judit para reconciliar su dolor por el suicidio de Kati: “Nunca sabrán lo que piensa. Ella es la que armoniza el engranaje como una melodía, diría Joan” (129). Este engranaje falla en los puntos principales que son sus hijos Lluís y Natàlia: “[...] pero que no le pidan más. Hay un montón de pensamientos que tiene guardados muy adentro” (130; el subrayado el mío). Estos pensamientos son los que transcribe en papel, aunque en algún momento su veracidad sea dudosa. De esta manera, se realizará la reconciliación póstuma de Judit con su madre: “Eso lo he descubierto en los papeles” (17) nos dice Natàlia sobre el hecho de que Judit fuera más Judit que madre y tuviera una existencia fuera del ámbito doméstico.

Una de las entradas que más luz aportan sobre la personalidad y la figura de Judit es la de Patrícia en 1964, al morir Judit. A pesar de no haber podido ser madre por la impotencia de su marido, Patrícia ha sido la madre sustituta para Natàlia. En varias ocasiones le reprochó a Judit el abandono y la falta de amor que sentía por Lluís y Natàlia. Al morir Judit, Patrícia levanta la tapadera de la caja de Pandora y libera sus

pensamientos sobre su cuñada. Primeramente, tenemos una descripción de la belleza de Judit, su origen judío-francés (135) y su habilidad artística para la música: “Antes de la guerra, Judit tocaba el piano como los ángeles, llenaba la sala de notas y de melodías” (135). Pasa a comparar físicamente a Natàlia con su madre: “Natàlia no es tan guapa como su madre. [...] Natàlia me recuerda a mi padre, que en gloria esté. Natàlia parece más hecha de barro y de sangre que su madre, siempre despeinada” (138) y a reprochar que ésta no haya venido al entierro: “Perdida, sí, perdida por esos mundos de Dios, sin ser lo bastante buena para venir al entierro de su madre...” (138). Patrícia es el bastión de la familia que intenta mantenerla unida y es la depositaria de las normas sociales y de clase.

Posteriormente, la descripción de Judit va degradando y llegamos a los detalles más íntimos de su persona. Se nos hace saber que, desde el ataque de apoplejía, Judit había quedado medio trastornada. Esta información coincide con la de Natàlia cuando nos decía que su madre “[v]ivió muchos años como una muerta, incluso antes de sufrir el ataque de apoplejía” (19). “Mi cuñada era diferente a todos nosotros, no sé como explicarlo... Como si viviera en una época que no le correspondía, como si se hubiese equivocado de espacio, de lugar geográfico y lo supiese” (138). Patrícia es la persona que mantiene el equilibrio en la familia. Patrícia vive dentro de su mundo burgués barcelonés, a pesar de haberse casado con un poeta homosexual e impotente que la frustró de su deseo de ser madre¹⁰².

¹⁰² Es Patrícia en Tiempo de cerezas la que alienta a Natàlia para que haga las paces con su padre y, encuentre la paz interior después de su exilio de catorce años en Inglaterra. Aunque en ambas novelas, Tiempo de cerezas y La hora violeta tendemos a desvalorizar la figura de Patrícia como la de una mujer burguesa sin personalidad, es todo lo contrario. Si bien la educación burguesa de clase media alta que recibió la influye en como se desenvuelve socialmente y familiarmente, es ella la que le hace de madre a Natàlia cuando Judit está absorta con el hijo mongólico y, la que siempre intenta que haya paz en la casa.

El otro fiel de la balanza, en cuanto a la figura de Patrícia, es Kati. Ésta decide no querer ser madre y no querer casarse, en abierta contradicción con las normas de la época. Como ella misma reconoce, decide llevar una vida independiente y sexualmente abierta¹⁰³. El caso de Kati es muy interesante puesto que su independencia económica la permite liberarse sexualmente y romper con las normas sociales. Esta independencia económica le viene por dos conductos. Por un lado, las rentas de su padre que tenía bienes raíces en Barcelona y en la provincia (la torre de Valldoreix y Sant Cugat). Por el otro: “Y nadie sabía como, pero el caso es que las rentas de Kati aumentaban” (150). Este aumento de las rentas de Kati está relacionado con el hecho de que “Kati sabía como tratarles (a los hombres), como hacerles creer que eran ellos los que decidían el momento culminante. Se adaptaba a ellos. [...] El hombre quedaba tan contento que la convidaba a champán francés” (150).

La construcción del personaje de Kati se basa en las revistas de moda francesas: “Kati era la Coco Channel catalana” (151), y en el rechazo de la mujer romántica de finales del siglo xix y primer cuarto del siglo xx. A éste modelo correspondía la madre de Kati que le puso este nombre “porque su madre, muerta muy joven de una tisis, tenía debilidad por Cumbres borrascosas que había leído en castellano. Pero Kati hacía lo posible por no parecerse en nada a la protagonista de la novela” (153). De este rechazo surge su lema de que: “las mujeres son románticas para disimular su estupidez” (153). Acto seguido afirma que: “Ella podía hacer lo mismo que los hombres: correr por ahí, tener dinero, dominar” (153), sin darse cuenta explícitamente que todas estas cosas las

¹⁰³ Vale la pena señalar que aunque la situación de la mujer durante la Segunda República era mejor que durante el franquismo, al no haberse re-instaurado el Código Civil de 1899 y disfrutar de reconocimiento legal en materia civil, no era un paraíso como se pretende hacer creer algunas veces. La moral decimonónica seguía imperando en lo que se refiere a las costumbres sexuales y a la división de sexos, sobretudo en la clase media y burguesa.

puede hacer por las rentas que le dejó su padre al morir. Kati intenta vivir la vida de su heroína, Cocó Channel. En este caso la transformación de Kati pasa de rechazar a la heroína de novela romántica a intentar emular a una heroína de papel de revista. La impersonificación de Kati en la Cocó catalana la lleva a transgredir la realidad cuando nos dice que: “Cocó había tenido la misma infancia que Kati, sin padres y recogida en casa de unas tías carcas y reprimidas. Por eso odiaba a las mujeres ñoñas y beatas que la juzgaban” (151). Cuando nace Natàlia en marzo de 1938, en plena guerra civil, Kati exclama: “¡Si pudiéramos tener hijos sin tener que pasar por la vicaría!”(144) escandalizando a Patrícia. Estas ganas de escandalizar se trasladaba a otras áreas: “Kati presumía de tener amantes de todas clases y después, aquella locura por el irlandés...Un hombre casado” (145). Kati rompe todas las normas sociales de clase con el pretexto, no solamente de escandalizar a Patrícia y a sus amigas cuando se reunían en el Núria para tomar el té, sino para vengarse de sus tías ñoñas:

Las mujeres del Núria pertenecían a otro mundo, hecho de decencia y de tranquilidad. Pero la verdad es que en el fondo nos moríamos de envidia. Kati hacía lo que quería, y también lo hizo durante la guerra, la más optimista de todas, segura de que si, ganaban los rojos, las mujeres vivirían de otro modo (147).

Las mujeres del Núria, de las cuales nos habla Patrícia, son el grupo de amistades que se morían de envidia, como ella misma reconoce. Los mundos de las mujeres del Núria y el mundo de Kati eran totalmente opuestos e irreconciliables. El deseo de cambio para la situación de las mujeres del que Kati tenía tanto optimismo, es el mismo deseo de cambio de Natàlia. Sin embargo, existe una contradicción en la

figura de Kati a la hora de evaluar su relación con los hombres. Kati no se enamora nunca hasta que conoce a Patrick, el irlandés de las Brigadas Internacionales, que tiene mujer e hijos esperando en Dublín. Kati, a pesar de proclamar ser una mujer liberada sexualmente e independiente económicamente, cae en la misma trampa que cae Natàlia en la novela y Agnès al principio; esperar el retorno del hombre al que aman. Las tres mujeres son tres Penélopes que esperan que vuelva su Ulises. Kati espera y desespera por Patrick y, cuando éste muere en el frente se suicida bebiéndose una botella de sulfoman. Al final Kati tiene el mismo final de heroína romántica del que intentó huir toda su vida.

Una figura maternal menor es Norma la cual ha tenido hijos pero, se ha separado no solamente del marido sino también de su amante, Ferran. Norma tiene una prolífica vida profesional como escritora y periodista. La construcción del personaje de Norma recae en las observaciones de Natàlia, con lo cual dudamos de que sea una construcción objetiva. Natàlia reconoce que está envidiosa de Norma:

Norma no quiere renunciar a nada. Ni al mundo de los hombres ni a ser plenamente mujer. Quiere estar en todas partes. [...] Quiere vivir el amor de amante y de madre de una manera absoluta, quiere ser una artista. No sé cuantas Normas conozco: la escritora, la periodista, la madre, la amante. Siempre es la protagonista. Quiere vivir de una manera intensa la vida privada y la pública (45).

La descripción de Norma como mujer que “quiere vivir de una manera intensa la vida” (45) nos recuerda la descripción de Kati, con la excepción de que Kati rehuía de la maternidad. El protagonismo de Norma es el mismo protagonismo que buscaba Kati,

aunque de forma más exagerada. Al igual que ésta tiene múltiples facetas, aunque a Kati no se le conociera ninguna faceta artística. Cuando Natàlia habla del papel de la maternidad en la actualidad como inútil, Norma la contradice: “Natàlia: Hoy es una vergüenza tener hijos. Norma: ¡Pero se aprende tanto con ellos! ¿Porqué renunciar a tenerlos?”(48). Norma encuentra placer en la maternidad, en aprender de los hijos, una faceta que ninguna de las otras mujeres de la novela ha mencionado. Hasta ahora la maternidad ha sido fruto del matrimonio, consecuencia directa y natural, y causa de distanciamiento entre los hijos como en el caso de Natàlia o de aceptación de la vida como Agnès. Norma transforma positivamente el papel de las relaciones materno filiales.

Si bien el rechazo que Kati y Natàlia sienten por la maternidad tiene sus raíces en conflictos no resueltos con figuras maternas, y en el caso de Norma se trata de una oportunidad de aprendizaje, la aceptación de la misma no deja de ser complicada en otros personajes. Para Agnès la maternidad es fruto de su matrimonio con Jordi, y del amor que compartieron cuando eran jóvenes y, Jordi empezó a militar en la lucha antifranquista. Sin embargo, Jordi abandona a Agnès por Natàlia y, ésta no se siente culpable de que abandone a su mujer. Lo considera una consecuencia normal de su pertenencia y militancia en el partido. Natàlia desprecia profundamente a Agnès al verla como una mujer débil que inconscientemente le recuerda a Judit. Agnès se enamoró de Jordi, como Judit de Joan, y a pesar de que Agnès no contrajo ninguna enfermedad como Judit “dejó de estudiar y se colocó en la guardería. Pero, era necesario que Jordi se dedicase a la política, algún día cambiarían las cosas” (67). Jordi traiciona a Agnès cuando la abandona y decide ir a vivir con Natàlia. Agnès admira a

Norma por ser independiente y haberse separado del marido a tiempo. A pesar de esta admiración, Norma conoce a Natàlia, con lo cual Agnès está doblemente traicionada; primero por su marido y, segundo por la mujer a la que admira. Natàlia nos da una imagen de Agnès sumisa, buena esposa y madre que siempre acepta calladamente lo que el marido decide.

Por esta razón, Natàlia critica a Jordi que quiera volver con ella: “Pero lo que pasa es eso, vuelves con Agnès porque no te trae problemas, podrás salir con otras mujeres que no te exigirán más compromisos que el de vivir el presente, ya no te será preciso ser honesto en todas partes”(75). Esta sumisión de la que habla Natàlia, no es casual. El fantasma del abandono del hogar por su padre la ha atormentado toda su vida, de ahí que se aferrara a Jordi y, ahora a su recuerdo:

Había pasado mucho tiempo desde entonces, pero siempre tenía presente la misma imagen de su madre: arrodillada delante de la puerta del recibidor, aferrada a los cerrojos, lanzando un grito largo y discontinuo. Así se marchó el padre. [...] Era la queja de su madre aferrada a la puerta del recibidor [y] se aferró al cuerpo de Jordi como su madre se había abalanzado sobre la puerta del recibidor. (40)

La imagen de la madre ‘aferrada’ a la puerta del recibidor implorándole al marido que no las abandone perseguirá a Agnès toda su vida. Agnès parece vivir en una ansiedad continua debido a la inseguridad que siente por el episodio del abandono del hogar del padre. Cuando Agnès tiene el primer hijo es significativo que hable de “liberarse”, de volar¹⁰⁴. “Cuando nació el niño, desaparecieron los dolores y Agnès se sintió tan ligera como si le hubieran salido alas” (53). Al nacer el segundo niño, el

¹⁰⁴ Esta descripción del primer parto de Agnès es muy parecida a la de Natàlia en La plaza del Diamante.

matrimonio de Agnès con Jordi ya no iba bien. Llega la ruptura cuando éste la abandona, igual que años antes su padre abandonó a su madre. La madre de Agnès le inculcó paciencia desde el principio, por eso cuando Jordi abandona a Agnès la madre le recomienda paciencia: “Su madre le advertía, es un buen chico, volverá, porque ha encontrado en tí lo que no encontrará en ninguna otra mujer. Has de tener paciencia” (43).

Este modelo de la espera paciente, como Penélope, hará que Agnès se intente autoconvencer del regreso a casa de Jordi y tenga pesadillas por la noche. Sin embargo, Agnès a pesar de todo el sufrimiento, las pesadillas y la difícil situación de tener que criar a los hijos sola, es la única mujer en la novela que sale vencedora al final. La espera de Agnès es la única que ha tenido sentido. Al final de la novela, cuando Jordi decide volver con ella, abandonando a Natàlia, Agnès le rechaza. La virtud de la paciencia que su madre le inculcó ha dado sus frutos, aunque los contrarios de los que esperaba la madre. Agnès ha reflexionado sobre su situación y ha salido victoriosa al rechazar a Jordi.

Conclusión

En La hora violeta, escrita ya en la Transición, se plantea el tema del conflicto materno- filial. La peculiaridad de este tema reside en el hecho de que es inédito en todas las novelas analizadas en este estudio. Se han establecido como parámetros de análisis el momento socio-histórico en que se sitúan los eventos. Consecuentemente, partiendo del contexto socio-histórico se han analizado los diferentes tipos de maternidad. Esta novela cubre un período de tiempo de medio siglo aproximadamente,

con lo cuál se ha contrastado cada período histórico para ver cómo encaja cada tipo de maternidad en el modelo propugnado por el régimen político del momento.

En esta novela, al igual que La plaza del Diamante y Si te dicen que caí, la maternidad es esencialmente una condición negativa. Sin embargo, en La hora Violeta vemos las relaciones madre-hija que, en el caso de Natàlia y su madre, no llegan nunca a resolverse. Otro aspecto distinto de todas las otras novelas analizadas es la educación de las mujeres en La hora violeta. No solamente tienen carreras universitarias, como Natàlia, sino que a la vez desempeñan profesiones liberales: Norma es periodista y Natàlia fotógrafa.

El rechazo a la maternidad de forma voluntaria de Kati y Natàlia, cada una en su época, marca el compás de los tiempos históricos vividos por las protagonistas. En el caso de Kati, quien vive durante la Segunda República, la mujer no acepta la norma que postula que la maternidad es el papel ideal para todas mujeres españolas. En contraste, durante la Transición el rechazo de Natàlia a la maternidad es fruto del conflicto con su madre.

En el otro extremo, la de la mujer que acepta el papel de esposa paciente y madre abnegada, está la madre de Agnès. Ésta cumple todos los requisitos del franquismo aunque estos no serán suficientes para retener a su marido en casa.

Finalmente, Norma es otro ejemplo de la mujer durante la Transición. Una mujer profesional e independiente, Norma vive separada del marido y con amantes. Norma le da un sentido a la maternidad que no le han dado los otros personajes que es el de aprender de los hijos. La galería de personajes femeninos de la novela refleja la época histórica descrita. En La hora violeta, al igual que en el resto de las obras analizadas

anteriormente, los modelos maternos propugnados por el franquismo y la Sección Femenina se subvierten de nuevo.

Conclusión

El propósito de este estudio ha sido explorar el tema de la maternidad en relación con las propuestas ideológicas del estado y, sobretodo con la construcción de la nación durante el franquismo, a través de un período de aproximadamente un siglo. Para ello, se han analizado seis obras que fueron escritas entre 1886 y 1980. Se ha examinado la figura de la madre en seis novelas para averiguar como dicha construcción o ideal maternal corresponde con la concepción de la nación en: Los pazos de Ulloa de Emilia Pardo Bazán, La tía Tula de Miguel de Unamuno, Cinco Horas con Mario de Miguel Delibes, La plaza del Diamante de Mercè Rodoreda, Si te dicen que caí de Juan Marsé y La hora violeta de Montserrat Roig.

Nuestro estudio enfoca en la importancia de la figura de la madre en la literatura española y, sobre todo, en los cambios que ocurrieron en la representación de la figura maternal en el siglo XIX y en el siglo XX. La mayoría de los estudios publicados en España hasta la fecha en torno a la figura de la madre no se centran en la literatura sino en la sociología, política e historia y, siempre dentro del contexto de las historia de las mujeres¹⁰⁵. Muchos de estos estudios realizados en España se centran en el siglo xx, más concretamente en los períodos de la II República en 1931 hasta el final de la transición en 1982. Existen también estudios de épocas anteriores, sobretodo de los siglos XVIII y XIX, que me han servido de marco referencial para analizar la figura de la madre en la literatura. A nivel general se han publicado investigaciones que se centran en el tema de la mujer, siempre desde la perspectiva histórica, en varias épocas y situaciones. Los estudios pioneros en el tema son los de Rosa María Capel y Mary

¹⁰⁵ Las pioneras en los estudios de la historia de las mujeres en España serían Rosa Ma Capel Martínez; Ma Angeles Durán y Ma Teresa Gallego de la Universidad Complutense de Madrid y, Mary Nash de la Universidad de Barcelona.

Nash ambos publicados a principios de los 80. A finales de los 80, más concretamente en 1988, se publicó el estudio editado por Virginia Maquiera D' Angelo Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental.

A nivel más particular empiezan a aparecer estudios sobre la mujer dentro del contexto franquista y de la Sección Femenina. Historiadoras como María Ángeles Durán, Rosa María Capel Martínez y María Teresa Gallego centran sus estudios primordialmente dentro del contexto nacional en general y, más específicamente, en los períodos de 1931-1982. Dentro del período del franquismo y más concretamente de la Sección Femenina de Falange es donde destaca el estudio de María Teresa Gallego, Mujer, Falange y franquismo publicado en 1983. Este estudio es uno de los primeros sobre la influencia de la Sección Femenina en la educación de la población femenina española e inició el camino para futuras investigaciones sobre el tema. En 1990 se publicó el libro de Rosario Sánchez López, Mujer española, una sombra de destino en lo universal. Trayectoria histórica de Sección Femenina de Falange (1934-1977).

El interés por recuperar la historia de las mujeres, sobretudo durante el período franquista, continúa y en los años siguientes aparecen estudios sobre la Sección Femenina en áreas geográficas específicas. En 1991 aparece el estudio de Antonieta Jarne sobre la Sección Femenina en Lérida, y en 1997 el de Esperança Bosch Fiol y Victòria A. Ferrer Pérez dentro del contexto de las Islas Baleares.

También se han dado cabida a los libros y artículos en revistas especializadas tanto en España como en Estados Unidos y el resto de Europa. De éstos, cabe destacar el libro de Aurora Morcillo Gómez publicado en el 2000 y, los artículos de la británica Victoria Enders sobre la Falange. Todos estos estudios han sido las herramientas

críticas usadas para contrastar las fuentes primarias. De este modo, se ha analizado si las obras literarias se adaptaban a los modelos propugnados por el estado. A la vez se han utilizado otras fuentes adicionales a la literatura para entender los cambios, como por ejemplo estudios críticos sobre las diferentes obras a estudios sobre la maternidad y su evolución histórica en varios contextos.

Al analizar la representación de la figura de la madre, sobretodo en relación al período de la dictadura (1939-75), se han tenido en cuenta los modelos de socialización política que actúan como modelos de conducta social y política. Se ha realizado un estudio exhaustivo sobre la Sección Femenina y su estructura jerárquica piramidal, copiada del modelo del estado, con el que se intentaba educar a la población, y la exaltación de los valores de la patria.

Se ha notado también que algunos escritores usan recursos sacados del cine en sus novelas, como por ejemplo Juan Marsé. Este escritor toma elementos del montaje cinematográfico y lo adapta a sus novelas como ha quedado patente en el análisis de Si te dicen que caí.

Los pazos de Ulloa (1886) de Emilia Pardo Bazán y La tía Tula (1921) de Miguel de Unamuno han sido el prelude para el resto del corpus de novelas. Los pazos de Ulloa (1882) es la única novela escrita por una mujer que se ha analizado en este estudio. Esta peculiaridad se deja entrever en la obra al haber cierta mezcla de perspectivas relacionadas con el tema de la representación de la figura de la madre. De hecho, en el transcurso de la lectura de la obra se ha notado como la autora filtraba conductas a los personajes, asumiendo una voz narrativa masculina. A pesar de que

Pardo Bazán defendía la causa feminista, en sus obras adopta en ocasiones un cierto tono patriarcal como ha quedado obviado en Los pazos de Ulloa.

Seguidamente hemos entrado en el siglo XX con una obra de principios de siglo: La tía Tula (1921) de Miguel de Unamuno. El tema de la maternidad-virgen es único en La tía Tula y no se repite en otras obras de este autor. Tula refleja la educación de la mujer, sobretodo de provincias. A pesar de que reconoce que ser madre es la obligación de toda mujer, ella misma se niega a casarse. Esta negativa está enraizada en el miedo que tiene del sexo y a las relaciones sexuales, producto de la educación de la época. El elemento sobresaliente de la obra es que es madre sin casarse, y puede conservar su virginidad. Este hecho provoca que la maternidad que idealiza Tula esté apartada de la sexualidad. Se ha hecho notar que, desde los primeros capítulos, Tula razona, analiza y saca conclusiones por ella misma. Estas características no eran comunes en la mujer de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, y se veían como un ataque al mundo masculino. Las protagonistas de estas dos novelas no aceptaron completamente los paradigmas impuestos por la sociedad patriarcal de su época, paradigmas que insistieron en que las mujeres tuvieran que aceptar cargas y disimular aspiraciones o tristezas. De hecho las protagonistas de estas novelas expresaron unas opiniones transgresoras y, de esta forma, las dos obras no se han ajustado al modelo de maternidad ideal, sino que han preparado el camino para las obras siguientes.

El tema de la familia como ejemplo jerárquico de orden social se ha repetido con más detalle en Cinco horas con Mario (1966) de Miguel Delibes. La particularidad de dicha obra ha sido el reflejo de la sociedad española durante la dictadura franquista. Cinco horas con Mario cubre todos los aspectos de la sociedad española de la

postguerra: familia, política y religión. Los temas que preocupan más a Carmen eran: la educación de los hijos, orden y justicia social, relaciones sexuales y las de pareja con Mario. Se ha visto que Carmen es una mujer contradictoria, debatiéndose constantemente entre dos corrientes. Aunque Carmen es una defensora del orden y del modelo de familia oficial, ha quedado claro que Carmen no encaja enteramente en el modelo de madre perfecta que el franquismo propugnaba puesto que ella no quería tener muchos hijos, lo cual iba en contra de la política natalicia franquista.

En La plaza del Diamante de Mercè Rodoreda la maternidad es negativa, aunque no de la misma manera que en Los pazos de Ulloa. En la novela de Rodoreda, Natàlia llega al matrimonio como consecuencia de ser mujer; al igual que su maternidad es la consecuencia de su matrimonio. En este ejemplo específico y después de analizar la retórica franquista y de la Sección Femenina en cuanto a la familia, se ha demostrado que Natàlia no encaja en el papel tradicional de madre propuesto por la Sección Femenina. Al igual que Carmen en Cinco horas con Mario, Natàlia no quería tener muchos hijos. Sin embargo, la gran diferencia entre las dos mujeres es que Carmen acepta su papel de madre y de educar a los hijos en la doctrina oficial y, Natàlia hace exactamente todo lo contrario. Otra gran diferencia entre ambas mujeres es que Carmen tiene a su madre de referencia mientras que la madre de Natàlia está muerta y no la puede aconsejar. En la novela de Rodoreda existe otro tipo de maternidad, la madre sustitua, que lo ejerce la Señora Enriqueta al no tener hijos propios. Este fenómeno lo vemos también en las dos últimas obras analizadas en este estudio, Si te dicen que caí de Juan Marsé y La hora violeta de Montserrat Roig.

En Si te dicen que caí (1973) de Juan Marsé, la maternidad es negativa al igual que en la obra de Rodoreda. Sin embargo la gran característica de la novela que no había aparecido en ninguna de las otras es la importancia de la figura del padre. En la novela de Marsé las madres, a pesar de estar presentes físicamente están ausentes de las vidas de sus hijos. Por el contrario los padres que están ausentes tienen una presencia en las vidas de sus hijos. Los hijos en Si te dicen que caí son una carga económica para las madres, una característica que comparte con La plaza del diamante. Sin embargo, en la obra de Marsé, a pesar de que los hijos son una carga, sus madres se preocupan como pueden de ellos. Tanto las madres de Si te dicen que caí como Natàlia en La plaza del Diamante rechazan el modelo maternal falangista convirtiéndose en malas madres a los ojos de la sociedad franquista.

Finalmente, en La hora violeta de Montserrat Roig, se ha visto como la maternidad actúa como revulsivo y crea los efectos contrarios a los que el régimen franquista proclamaba. La maternidad en La hora violeta es negativa, al igual que en La plaza del Diamante, y crea conflictos materno-filiales que nunca se resuelven. Esta característica no se ha visto en las otras novelas analizadas anteriormente y marca una gran diferencia no solamente temática sino narrativa. Natàlia rechaza la maternidad al igual que Kati, y mantiene una relación de enemistad constante con su madre. La tía Patricia suple el papel de Judit en Natàlia y, es el equivalente de la Señora Enriqueta en La plaza del Diamante. La hora violeta introduce aspectos que no existen en las otras obras analizadas que en el caso de Natàlia son la huida del entorno familiar que le oprime y el no encontrar respuestas a sus fantasmas interiores. El desarrollo de la

psicología interior del personaje principal está exento en el resto de las obras y se trata de una característica de la narrativa femenina de la Transición.

La característica más importante de La hora violeta es que pertenece ya a la Transición y refleja perfectamente el ambiente socio-político de la época, sobretodo en el referente a la situación de la mujer. A pesar de que las mujeres de La hora violeta estaban sujetas también a la propaganda natalicia del régimen franquista y de la Sección Femenina, éstas los rechazan. La plaza del Diamante, Si te dicen que caí y La hora violeta, tienen como escenario Barcelona y el subcontexto es la Guerra Civil y la postguerra.

Para concluir, podemos establecer que el modelo maternal franquista se subvierte en todas las obras analizadas en este estudio. A nivel general, las seis obras plasman la realidad circundante del momento socio político. Realizado el análisis de las seis obras que componen este estudio, se concluye que en ninguna de ellas se cumple el modelo de maternidad oficial, ni se corresponde con el modelo de la construcción de la nación que se pretendía. De esta forma, se deja el tema abierto a cualquier otra consideración o estudio posterior sobre el tema.

OBRAS CITADAS

Agawu-Kakraba, Yaw. "Miguel Delibes and the Politics of Two Women: *Cinco horas con Mario* and *Señora de rojo sobre fondo gris*". Hispanófila 117:(May 1996):63-77.

Agosín, Marjorie. "Mercè Rodoreda y la plaza de las palomas" en Las hacedoras: mujer, imagen, escritura. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 1993. (79-94)

Albrecht, J.W. "A Note on the Language of *La plaça del Diamant*". Catalan Review II:2(December 1987):59-64.

Alcalde, Carmen. Mujeres en el Franquismo. Barcelona: Ediciones Flor del Viento, 1996.

Aler Gay, Maribel. "La mujer en el discurso ideológico del catolicismo" en Nuevas perspectivas sobre la mujer(Actas de las Primeras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria, Vol.I). Madrid: Universidad Autónoma, 1981.

Amador, Pilar. "Pequeñas reglas de convivencia social. Una aportación al estudio de la mujer durante el régimen de Franco" en Virginia Maquieira D'Angelo et al (eds). Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental. Vol.II. Madrid: Instituto Universitario de Estudios de la Mujer. Universidad Autónoma de Madrid, 1988. (367-81)

Amell, Samuel. "Cine y novela en la España del siglo XX. El caso de Juan Marsé" en Cabello Castellet, George, Jaume Martí-Olivella (eds). Cine-Lit. Essays on Peninsular Film and Fiction. Portland: Portland SU, 1991. (49-54)

_____. La narrativa de Juan Marsé. Playor: Madrid, 1984.

Anderson, Michele. "Time Within Space in Mercè Rodoreda's *La Plaça del Diamant*." En Kathleen McNerney (ed) Voices and Visions. The Words and Works of Mercè Rodoreda. Selingsgrove: Susquehanna UP, 1999. (109-26)

Aranda, Quim. "Entrevista: Lidia Falcón. Escritora, activista feminista. Avui ser feminista també és més difícil que res". www.avui.es/avui/99/des/08

Arnau, Carme. Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la infantesa. Barcelona: Edicions 62, 1982.

_____. "Mercè Rodoreda. Vint anys després". Avui (Abril 2003).

Ballesteros, Isolina. "The Feminism (Anti-Feminism) According to Montserrat Roig". Catalan Review VII:2(1993).

Balletbó, Anna. "La mujer bajo la dictadura". Sistema 49:(1982)3-20.

Barroso, Fernando J. El naturalismo en la Pardo Bazán. Madrid: Playor, 1973.

Bellver, Catherine G. "Montserrat Roig: A Feminine Perspective and a Journalistic Slant" in Roberto C. Manteiga, Carolyn Galerstein and Kathleen McNerney (eds). Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women. Potomac, Maryland: Scripta Humanistica, 1988. (152-68)

_____. "Montserrat Roig and the Creation of a Gynocentric Reality." en Brown, Joan. Women Writers of Spain. Exiles in the Homeland. Delaware: U of Delaware P, 1991. (217-39)

_____. "Montserrat Roig and the Penelope Syndrome". Anales de Literatura Española Contemporánea 1: (1987):111-21.

Bieder, Maryellen. "Between Genre and Gender in Los Pazos de Ulloa." en Noël Valis In the Feminine Mode. Lewisburg: Bucknell UP, 1990 (131-45)

_____ “Gender and Language: the Womanly Woman and Manly Writing.” en Charnon-Deutsch, Lou, Jo Labanyi (Eds). Culture and Gender in Nineteenth Century Spain. Oxford: Clarendon Press, 1995. (98-119)

_____ “Women, literature, and society: the essays of Emilia Pardo Bazán” en Spanish Women Writers and the Essay: Gender, Politics, and the Self. Columbia; U of Missouri P, 1998.

Blanco, Alda. “Gender and National Identity: The Novel in Nineteenth-Century Spanish Literary History” en Charnon-Deutsch, Lou. Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain. Oxford: Clarendon Press, 1995. (120-136)

Bosch Fiol, Esperança. El model de dona proposat per la Secció Femenina: implantació a les Illes Balears 1939-75. Palma: Universitat de les Illes Balears, 1997.

Bobes Naves, M^a del Carmen et al (eds). Teoría de la literatura. Investigaciones Actuales. Valladolid: Instituto Ciencias de la Educación (Universidad de Valladolid), 1993.

Brenes García, Ana María. “El cuerpo matricio catalán como ideograma en Ramona adéu de Montserrat Roig.” Anales de la Literatura Española Contemporánea 21:1-2(1996):13-26.

_____. “La representación de la comunidad xarnega en L’Opera Quotidiana de Montserrat Roig: la textualización de una colonia interna”. Textos: Work and Criticism 4:2(Fall 1996):27-32.

Bretz, Mary Lee. “Masculine and Femenine Chronotopes in Los pazos de Ulloa”. Letras Peninsulares Spring1989:45-54.

_____ "The Role of Negativity in Unamuno's La tía Tula". Revista Canadiense de Estudios Hispánicos 18:1(Otoño 1993):17-30.

Broch, Alex. "Dues notes sobre la novel·la dels setanta. Balanç d'urgència".
www.llibreweb.com/lipmic/Cairell/Num3/broch.htm

Brown, Joan. Women Writers of Spain. Exiles in the Homeland. Delaware: U of Delaware P, 1991.

Cabello Castellet, George, Jaume Martí-Olivella (eds). Cine-Lit. Essays on Peninsular Film and Fiction. Portland: Portland SU, 1991.

Capel, Rosa. "El modelo de mujer en España a comienzos del siglo XX" en Virginia Maquieira D'Angelo et al (eds). Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental. Vol.II. Madrid: Instituto Universitario de Estudios de la Mujer. Universidad Autónoma de Madrid, 1988. (311-20)

_____. Mujer y sociedad en España (1700-1975). Madrid: Dirección General de Juventud, 1982.

Carbonell, Neus. "In the Name of the Mother and the Daughter: The Discourse of Love and Sorrow in Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*" en Katleen McNerney and Nancy Vosburg (eds). The Garden across the Border. (17-30)

Casado, Marga. "Madrid descobreix el món íntim i literari de Mercè Rodoreda". Avui (28-4-2002).

Casals, Montse. "Mercè Rodoreda. Esplendor y misterios". Qué Leer (2002).

Castellet, Josep M^a. A Montserrat Roig en homenatge. Hommage to Montserrat Roig. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992.

Charlon, Anne. La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983). Barcelona: Edicions 62, 1990.

_____. "El feminisme en la narrativa catalana contemporània." L'Aiguadolç 4(1987):9-30.

Charnon-Deutsch, Lou. "Bearing motherhood: representations of the maternal in Emilia Pardo Bazán's *Los pazos de Ulloa*" en Millington, Mark and Smith, Paul Julian (eds.) New Hispanisms: Literature, Culture, Theory. Ottawa: Dovehouse Editions, 1994.

Charnon-Deutsch, Lou; Labanyi, Jo (eds). Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain. Oxford: Clarendon Press, 1995.

Ciplijauskaitė, Biruté. La novela femenina contemporánea (1970-1985): hacia una tipología de la narración en la primera persona. Barcelona: Anthropos, 1988.

Cuenca Toribio, José Manuel. "Franco y el franquismo". Hispania 52:3(1992):1091-1106.

Dahlerup, Drude. Political Power in Europe and the USA. London: Sage, 1986.

Davies, Ann. "Who is the Model Reader of Delibe's Cinco horas con Mario?" Modern Language Review 94:4(October 99):1000-08.

Davies, Catherine. Contemporary Feminist Fiction in Spain: The Works of Montserrat Roig and Rosa Montero. Oxford [England]: Berg, 1994.

Deibe, Carlos Feal. "La voz femenina en Los pazos de Ulloa". Hispania 70:(1987):214-21.

Delibes, Mario. Cinco horas con Mario. Barcelona: Editorial Destino, 1971.

Díaz de Castro, Francisco J. Juan Marsé: ciudad y novela. Palma de Mallorca: Universidad de Palma de Mallorca, 1984.

Di Febo, Giuliana. “La política de la Secció Femenina de Falange”. L’Avenç 14 (Març 79):56-60.

Donaperty, María. La otra mirada. La mujer y el cine en la cultura española. New Orleans: U P of the South, 1998.

Duby, George. Historia social e ideología de las sociedades. Barcelona: Anagrama. 1976.

Duplàa, Christina. “Historia del avance espacial de Barcelona y sus mujeres. Ideología y estética de la ciudad en Montserrat Roig.” Confluencia 13:2 (Spring 1998)

_____ . “La figura femenina como elemento legitimador del poder hegemónico de una cultura nacional” en Virginia Maquieira D’Angelo et al (eds). Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental. Vol.II. Madrid: Instituto Universitario de Estudios de la Mujer. Universidad Autónoma de Madrid, 1988. (333-41)

_____ . La voz testimonial en Montserrat Roig. Estudio cultural de los textos. Barcelona: Icaria, 1996.

_____ . “Montserrat Roig: Women, Genealogy and Mother Tongue” en Vollendorf, Lisa. Recovering Spain’s Feminist Tradition. (337-56)

Durán, María Angeles et al. Mujeres y hombres en la formación del pensamiento igualitario. Madrid: Ediciones Castalia, 1993.

Durán, María Angeles; María Teresa Gallego. "The Women's Movement in Spain and the New Spanish Democracy" en Drude Dahlerup Political Power in Europe and the USA. London: Sage, 1986.

Ellwood, Sheelagh. Prietas las filas. Historia de Falange española. 1933-1983. Barcelona: Crítica, 1984.

_____. "Spanish Fascism in the Franco era: Falange Española de las JONS 1936-76". International Affairs 64:4(Autumn 1988).

Encinar, Angeles. "Mercè Rodoreda: hacia una fantasía liberadora." Revista Canadiense de Estudios Hispánicos 11:1 (Otoño 1986):1-10.

Enders, Victoria L, Pamela Radcliff (eds). Constructing Spanish Womanhood: Female Identity in Modern Spain. Albany, N.Y.: State U of New York P, 1999.

_____. "Nationalism and feminism: the Sección Femenina of Falange". History of European Ideas (Great Britain) 15:4-6 (1992): 673-680.

Enríquez de Salamanca, Cristina. "Calidad/capacidad: Valor estético y teoría política en la España del siglo XIX". Revista de Estudios Hispánicos 27:3(Octubre 1993):449-61.

Escario, Pilar et al. Lo personal es político. El Movimiento Feminista en la transición. Madrid: Ministerio de Asuntos Sociales: Instituto de la Mujer, 1996.

Everly, Kathryn A. Catalan Women Writers and Artists: Revisionist Views from a Feminist Space. Lewisburg, [Pa]: Bucknell UP, 2003.

Falange Española. Misión y organización de la Sección Femenina (S.F.). Madrid: Delegación Nacional, 1942.

Falcón O'Neill, Lidia. Mujer y sociedad. Análisis de un fenómeno reaccionario. Barcelona; Editorial Fontanella, 1969.

Fernández, Josep-Anton. "The Angel of History and the Truth of Love: Mercè Rodoreda's La plaça del Diamant". Modern Language Review 94:1(1999):103-109.

Fernández, Luis Miguel. "Metanarración, intertextualidad y paradoja. Del cine de Bardem a la novela de Marsé". Letras Peninsulares (Spring 1994):251-275.

Folguera, Pilar. "El feminismo en la era del cambio". Historia 16(Mayo 98):91-98.

Fuente, Immaculada de la. Mujeres de la postguerra. Barcelona: Editorial Planeta, 2002.

Gabriele, John P. "From Sex to Gender: Toward Feminocentric Narrative in Unamuno's La Tía Tula or 'Como se hace una novela feminista'" Hispanic Journal 20:1(Spring 1999):105-117.

Gallego Méndez, M^a Teresa. Mujer, Falange y franquismo. Madrid: Taurus, 1983.

Gallero, José Luís. Sólo se vive una vez: esplendor y ruina de la movida madrileña. Madrid: Ediciones Ardora, 1991.

García, Ana María Brenes. "El cuerpo matrio catalán como ideología en Ramona adéu de Montserrat Roig" Anales de Literatura Española Contemporánea 21:1-2(1996):

García Domínguez Ramón, Santonja Gonzalo, (eds). El autor y su obra: Miguel Delibes. Madrid: Actas, 1993.

Glenn, Kathleen. "Storytelling and playacting in Montserrat Roig's L' Opera Quotidiana". Catalan Review VII:2(1993):151-63.

González, Anabel et al. Los orígenes del feminismo en España. Madrid: Zero, 1980.

González Herrán, J.M. Edición crítica de Los pazos de Ulloa. Madrid: Editorial Crítica, 1999.

González, Patricia Elena, Eliana Ortega (eds). La sartén por el mango. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1985.

Graells, Guillem-Jordi. "La narrativa catalana reciente: Desde los rigores del Franquismo hasta las últimas tendencias". La Chispa. The Fourth Louisiana Conference on Hispanic Languages and Literatures. New Orleans: Tulane U, 1983. (115-24)

Gullón, Germán. La novela del XIX: Estudio sobre su evolución formal. Amsterdam: Rodopi, 1990.

Gunther, Richard; Blough, Roger A. "Religious Conflict and Consensus in Spain: A Tale of Two Constitutions". World Affairs 143:4(Spring 81):366-412.

Hart, Stephen. "Montserrat Roig: L'hora violeta" en White Ink: Essays on Twentieth Century Feminine Fiction in Spain and Latin America. London: Tamesis Books, 1993. (107-115)

_____. "The Gendered Gothic in Pardo Bazán's Los Pazos de Ulloa" en Charnon-Deutsch, Lou; Labanyi, Jo (eds). Culture and Gender in Nineteenth-Century Spain. (216-29)

_____. White Ink: Essays on Twentieth Century Feminine Fiction in Spain and Latin America. London: Tamesis Books, 1993.

Hemingway, Maurice. Emilia Pardo Bazán and the Making of a Novelist. Cambridge: Cambridge UP, 1983.

Highfill, Juli. "Reading at Variance: Icon, Index and Symbol in Cinco Horas con Mario". Anales de la Literatura Española Contemporánea 21:1-2(1996):59-83.

Hirsch, Marianne. The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism. Bloomington: Indiana UP, 1989.

Hogan, Michael J, Thomas G. Paterson, (Eds). Explaining the History of American Foreign Relations. Cambridge: Cambridge UP, 1991.

Hynes, Laura. "La tía Tula: Forerunner of Radical Feminism". Hispanófila 117 (May 1996):45-54.

Ibáñez, María Eugenia. "Un llibre rescata la poesia oblidada de Mercè Rodoreda". El Periódico (Diciembre 2002).

Jago, Catherine et al. La mujer en los discursos de género. Texto y contexto en el siglo XIX. Barcelona: Antrazyt, 1998.

Jarne, Antonieta. La Secció Femenina a Lleida. Els anys triomfals. Lleida: Pagès Editors, 1991.

Jiménez Morell, Inmaculada. La prensa femenina en España (desde sus orígenes a 1868). Madrid: Ediciones de la Torre, 1992.

Jones, Amy Brooksbank. Women in Contemporary Spain. Manchester: Manchester UP, 1997.

Kaplan, E. Ann. Motherhood and Representation (the Mother in Popular Culture and Melodrama). London: Routledge, 1992.

_____. "Theories of Melodrama: A Feminist Perspective". Women and Performance 1:1(1983d):40-48.

Katz, Gerda R. "The Theme of Motherhood in *Yerma* and *La tía Tula*". Language Quarterly 15:3-4(1977):15-18.

Labanyi, Jo. "Galateas in Revolt: Women and Self-making in the Late Nineteenth-century Spanish Novel". Women: a cultural review 10:1(Spring 1999):87-96.

_____. Myth and History in the Contemporary Spanish Novel. Cambridge: Cambridge UP, 1989.

Lansen, Susan S. "Towards a Feminist Narratology" en Michael J. Hoffman et al. Essentials of the Theory of Fiction. Durham: Duke UP, 1996. (453-72)

Lewis, Tom. "Aesthetics and Politics" en Silvia López et al (eds). Critical Practices in Post-Franco Spain. Minneapolis: Minnesota UP, 1994. (160-182)

Lissorgues, Yvan (Ed). La renovation du roman espagnol depuis 1975. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1991.

López Crespí, Miquel. No era això. Memoria política de la Transició. Lleida: Edicions EL Jonc, 2001.

López Sanz, Mariano. Naturalismo y espiritualismo en la novelística de Galdós y Pardo Bazán. Madrid: Pliegos, 1985.

Macciocchi, Maria-Antonietta. "Female Sexuality in Fascist Ideology". Feminist Review 1 (1979):67-82.

Mangini, Shirley. "Infancia, memoria y mito en *Si te dicen que caí* y *El cuarto de atrás*". Cuadernos hispanoamericanos 617 (Noviembre 2001):31-40.

Manzo Robledo, Francisco. "Aspectos formales e ideológicos en la exploración de la consciencia femenina de *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes". Espéculo. Revista de Estudios Literarios 14 (2000).
www.ucm.es/info/especulo/numero14/5mariob.html

Maquieira D'Angelo, Virginia et al. Mujeres y hombres en la formación del Pensamiento Occidental. Madrid: Instituto Universitario de Estudios de la Mujer, 1988.

Marsa Vancells, Plutarco. La mujer en la literatura. Madrid:Torremozas, 1987.

Martí-Olivella, Jaume. "L'escriptura femenina catalana: vers una nova tradició?". Catalan Review VII:2(1993):201-212.

Martín, Annabel. A Grammar of Happiness: A Filmic and Autobiographical Remapping of National Identity and Womanhood in the US and Spain in the 1940's. Oregon:U of Oregon, 1994.

Martín, Marina. "Entre el síndrome de Penélope y la revolución: cambio y liberación en *La hora violeta* de Montserrat Roig". Cuadernos de Aldeu 10:2(1994):185-98.

Martín Gaité, Carmen. Usos amorosos de la postguerra española. Barcelona: Anagrama, 1987.

Martínez, Jesús A (ed). Historia de España siglo XX: 1939-1996. Madrid: Cátedra, 1999.

Mayoral, Marina (ed). Escritoras románticas españolas. Madrid: Fundación Banco Exterior, 1990.

McNerney, Kathleen. On Our Own Behalf. Women's Tales from Catalonia. Lincoln: U of Nebraska P, 1988.

_____. "Reinterpretations of the Classics: What's Old and What's New in Catalonia." Studies in the Humanities 17:2(Dec 1990):172-78.

McNerney, Kathleen and Nancy Vosburg (eds). The Garden across the Border. Selingsgrove: Susquehanna UP, 1994.

_____. Voices and Visions. The Words and Works of Mercè Rodoreda. Selingsgrove: Susquehanna UP, 1999.

Miret, Enric. "Barcelona, espacio real, espacio simbólico" en Lissorgues, Yvan (Ed). La renovation du roman espagnol depuis 1975. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1991. (123-33)

Moi, Toril. "Appropriating Bourdieu: Feminist Theory and Pierre Bourdieu's Sociology of Culture" New Literary History 22(1991): 1017-1049.

Molinero, Nina. "Confessions of Guilt and Power in Cinco horas con Mario". Letras Peninsulares 7:3(1995):599-612.

Moliner Prada, Antonio. "La iglesia española y el primer franquismo". Historia Sacra 45:91(1993):341-362.

Montellà, Assumpta. La maternitat d'Elna: Bressol dels exiliats. Barcelona: Ara Llibres, 2005.

_____. La maternidad de Elna: Cuna de los exiliados. Barcelona: Ara Llibres, 2007.

Montero, Rosa. "La pasión de escribir" en Castellet, Josep M^a. A Montserrat Roig en homenatge. Hommage to Montserrat Roig. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992. (23-25)

Montes-Huidobro, Matías. "La tía Tula: credo de la abejidad y erótica de Dios" Discurso Literario 2:2(1985):457-479.

Morcillo, Aurora. True Catholic Womanhood. Gender Ideology in Franco's Spain. Dekalb: Northern Illinois UP, 2000.

Mujal-León, Eusebio. "Catalanismo, the Left, and the Consolidation of Centrism in Spain". World Affairs 143:3(Winter 80-81):298-317.

Nash, Mary. Mujer, familia y trabajo en España, 1875-1936. Barcelona: 1983.

_____ "La dona en la història". L'Avenc 59(1983):66-69.

Navajas, Gonzalo. Miguel de Unamuno: bipolaridad y síntesis ficcional. Una lectura postmoderna. Barcelona: PPU, 1998.

Nichols, Geraldine Cleary. "Montserrat Roig (1946-1991)" en Spanish Women Writers (A Bio-Bibliographical Source Book). Linda Gould Levine et al (Eds). Connecticut: Greenwood Press, 1993. (429-40)

_____. "Stranger than Fiction: Fantasy in Short Stories by Matute, Rodoreda, Riera." Monographic Review 4 (1988):33-42.

Nichols, Geraldine L. Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989.

Otero, Luis. La Sección Femenina. Madrid: Editorial Edaf, 1999.

----- Mi mamá me mimá: Los múltiples atavares y percances varios de la mujer española en tiempos de Franco. Barcelona: Editorial Plaza y Janés, 1998.

Ortega, José. "Mujer, guerra y neurosis en dos novelas de M. Rodoreda (*La Plaza del Diamante* y *La Calle de las Camelias*) en Janet W Pérez. Novelistas Femeninas de la Postguerra Española. Madrid: Eds. Porrúa, 1993.

Ortega López, Margarita. "Casa o convento. La educación de la mujer en las edades moderna y contemporánea". Historia 16 145(mayo 1988)

Paraíso, Isabel. "Análisis narratológico: La tía Tula de Unamuno" en M^a del Carmen Bobes Naves et al (eds). Teoría de la literatura. Investigaciones Actuales. Valladolid: Instituto Ciencias de la Educación (Universidad de Valladolid), 1993.

Pardo Bazán, Emilia. La mujer española y otros ensayos feministas. Selección y prólogo de Leda Schiavo. Madrid: Editora Nacional, 1976.

Pardo Bazán, Emilia. Los pazos de Ulloa. Madrid: Alianza Editorial, 1969.

Pardo Bazán, Emilia. Los pazos de Ulloa. Ed de M^a. Angeles Ayala. Madrid: Cátedra, 1997.

Parra, Carlos H. "El patriarcado y la inevitable subyugación femenina en Los Pazos de Ulloa". Utah Foreign Language Review (1993-94): 58-66.

Pérez, Janet W. Novelistas femeninas de la postguerra española. Washington DC: Studia Humanitatis, 1983.

Pérez Botija, Margarita. El trabajo femenino en España. Madrid: Ed. Comp. Esp. de Ediciones, 1961.

Pérez Serrano, José. El retorno al hogar de la mujer trabajadora. Barcelona: Escuela Social de Barcelona, 1945.

Perinat, Adolfo, Marrades, M^a Isabel. Mujer, prensa y sociedad en España (1800-1939). Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1980.

Persino, María Silvina. Hacia una poética de la mirada. Buenos Aires: Corregidor, 1999.

Pessarrodona, Marta. "Així que han passat vint anys". Avui (Abril 2003):25.

Piñol, Rosa María. "La poesía secreta de Mercè Rodoreda aflora con el libro *Agonia de Llum*". La Vanguardia (Diciembre 2002)

Piquer, Eva. "L'oblit del geni". Avui (Novembre 2003).

Posa, Elena. "Una dona portadora de valors eterns. La Sección Femenina 1934-1952. Taula de Canvi 5 (Maig-Juny 1977):121-133.

Pratt, Annis. Archetypal Patterns in Women's Fiction. Bloomington: Indiana UP, 1981.

Pulgarín, Amalia. "El cine como recurso novelístico en la nueva narrativa española" en Cabello Castellet, George, Jaume Martí-Olivella (eds). Cine-Lit. Essays on Peninsular Film and Fiction. Portland: Portland SU, 1991. (112-120)

Ramond, Michèle. "Una poetización del referente. *Ronda del Guinardó* de Juan Marsé" en en Yvan Lissorgues (Ed). La Renovation du Roman Espagnol Depuis 1975. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1991. (53-63)

Richards, Katherine C. "A Cultural Note to Unamuno's *La tía Tula*". Hispania 58 (1975):315-6.

Riera, Ignasi. "Montserrat Roig or the Passion for Writing." Catalan Writing 6 (Spring 1989):1-21.

Robles Sáez, Adela. The Female Text into the Male Gaze: A Study of the Changes in the novel *La plaça del Diamant* by Mercè Rodoreda, and *Como agua para chocolate*, by Laura Esquivel, in the film versions by Francesc Betriu and Alfonso Arau. M.A: Thesis: Morgantown, West Virginia, 1995.

Robles, Adela. "The Question of Space in *La plaça del Diamant*" en Kathleen McNerney (ed). Voices and Visions. The Words and Works of Mercè Rodoreda. Selingsgrove: Susquehanna UP, 1999. (127-147)

Rodoreda, Mercè. *La Plaça del Diamant.* Bromera: València, 2000.

_____. *La Plaza del Diamante.* Trad. Enrique Sordo. Barcelona: Edhasa, 1982.

Rodríguez, Adna Rosa. *La cuestión feminista en los ensayos de Emilia Pardo Bazán.* A Coruña: Ediciós Do Castro, 1991.

Rodríguez, M^a Pilar. "Experiencia, literatura y cine: Traducciones y traiciones en *La plaza del Diamante*". *Anuario de Cine y Literatura en Español* 1(1995):111-120.

Rogers, Elizabeth. "Montserrat Roig's *Ramona, Adiós*: A Novel of Supression and Disclosure". *Revista de Estudios Hispánicos* 20(1986):103-121.

Roig, Montserrat. "L'alè poètic de Mercè Rodoreda". *El Temps* 394 (1992): 61.

_____. *La hora violeta.* Trad. Enrique Sordo. Madrid: Ediciones Castalia, 2000.

Román Gutiérrez, Isabel. *Historia interna de la novela española del S.XIX.* Sevilla: Ediciones Alfar, 1988.

Romera Castillo, José. "Escritura autobiográfica de mujeres en España: 1975-1991" en La mujer y su representación en las literaturas hispánicas. Irvine[Ca]: Actas Irvine II, 1992. (140-48)

Rosenberg, Rosalind. Beyond Separate Spheres. Intellectual Roots of Modern Feminism. New Haven: Yale UP, 1982.

Sáez, Faustina. Deberes de la mujer (Colección de artículos sobre educación). Madrid, 1886.

Sánchez López, Rosario. Mujer española, sombra de destino en lo universal. Murcia: Universidad de Murcia, 1990.

Sau, Victoria. Diccionario ideológico feminista. Barcelona: Icaria, 1981.

Scarlett, Elizabeth A. Under Construction. The Body in Spanish Novels. Charlottesville: U of Virginia, 1994.

Schumm, Sandra J. Reflection in Sequence. Novels by Spanish Women, 1944-1988. Lewisburg: Bucknell UP, 1999.

Segura, Cristina. Feminismo y misoginia en la literatura española: fuentes literarias para la historia de las mujeres. Madrid: Narcea, 2001.

Seiter, Ellen. "Feminism and Ideology: the Terms of Women's Stereotypes". Feminist Review 22(February 1986)58:81.

Sherzer, William. Juan Marsé: entre la ironía y la dialéctica. Madrid: Editorial Fundamentos, 1982.

Simó, Isabel-Clara. "El plaer de tornar" en Castellet, Josep M^a. A Montserrat Roig en homenatge. Hommage to Montserrat Roig. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 1992. (57-8)

Sinués de Navarro, Pilar. Un libro para las madres. Madrid: Oficina de la Moda Elegante, 1887.

Smith, M.C. "Los versículos bíblicos y la estructura binaria de Cinco horas con Mario". Hispanic Journal 3:(Spring 1992):21-40.

Sorlin, Pierre. Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990. Barcelona: Paidós, 1996.

Suárez Fernández, Luis. Crónica de la Sección Femenina y su tiempo. Madrid: Asociación Nueva Andadura, 1992.

Suleiman, Susan. "A Survey of Spain: After the Fiesta. Mitteleuropa on the Mend". The Economist (April 25, 1992):3-18.

Thurer, Shari L. The Myths of Motherhood. How Culture Reinvents the Good Mother. New York: Penguin Books, 1974.

Torres, Estanislau. Les tisores de la censura: el règim franquista contra l'autor I contra Manuel de Pedrolo, Pere Calders, Guillem Viladot, Montserrat Roig, Víctor Mora. Lleida: Pagès Editors, 1995.

Traba, Marta. "Hipótesis sobre una escritura diferente" en González, Patricia Elena, Eliana Ortega (eds). La sartén por el mango. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1985.

Tsuchiya, Akiko. "Montserrat Roig's *L'Opera Quotidiana* as Historiographic Metafiction". Anales de Literatura Española Contemporánea 15(1990):145-59.

Turin, Yvonne. La educación y la escuela en España de 1874 a 1902; liberalismo y tradición. Madrid; Aguilar, 1967.

Turner, Harriet S. “Distorsiones teresianas en La tía Tula” en Crispin, John et al (eds). Los hallazgos de la lectura: Estudio dedicado a Miguel Enguidanos. Madrid: Porrúa Turanzas, 1989. (131-51)

Valis, Noël. In the Feminine Mode: Essays on Hispanic Women Writers. Lewisburg: Bucknell UP, 1990.

VVAA. “Monográfico: Lidia Falcón”. Poder y Libertad 24(1994).

Vázquez Montalbán, Manuel. Cancionero general del Franquismo, 1939-1975. Barcelona: Crítica, 2000.

_____. Crónica sentimental de España. Barcelona: Editorial Lumen, 1971.

_____. Crónica sentimental de la Transición. Barcelona: Editorial Planeta, 1985.

_____. “La novela española entre el posfranquismo y el posmodernismo” en Yvan Lissorgues (Ed). La Renovation du Roman Espagnol Depuis 1975. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1991. (13-25)

_____. La penetración americana en España. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1974.

Vilarós, Teresa M. El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española, 1973-1993. México; España: Siglo Veintiuno Editores, 1998.

Villanueva, Darío. “Los pazos de Ulloa ante la crisis de la novela” en J.M. González Herrán (ed). Edición de Los pazos de Ulloa. Madrid: Editorial Crítica, 1999.

Vollendorf, Lisa. Recovering Spain’s Feminist Tradition. New York: Modern Language Association of America, 2001.

Wilson, Baronesa de. Las perlas del corazón. (Un libro para las madres).
Barcelona: Casa Editorial Maucci, 1911.

Whitaker, Arthur P. Spain and the Defense of the West. New York: Harper &
Brothers, 1961.

White, Sarah L. "Liberty, Honor, Order: Gender and Political Discourse in
Nineteenth Century Spain" en Enders, Victoria Lorée, Pamela Beth Radcliff (Eds).
Constructing Spanish Womanhood. Female Identity in Modern Spain. Albany [N.Y.]:
SU of New York P, 1999. (233-57)

Zavala, Iris M^a. Ideología y política en la novela española del siglo XIX.
Salamanca: Anaya, 1971.

Zatlin Boring, Phyllis. "Delibes' Two Views of the Spanish Mother".
Hispanófila 63(1978):79-87.

INDICE DE CAPÍTULOES

1- Introducción	3
2- Maternidad natural vs maternidad forzada en <u>Los Pazos de Ulloa</u> de Pardo Bazán	29
3- Maternidad virginal en <u>La tía Tula</u> de Miguel de Unamuno	59
4- Jerarquía maternal en <u>Cinco horas con Mario</u> de Miguel Delibes	89
5- Maternidad negada y negativa en <u>La plaza del Diamante</u> de Mercè Rodoreda	118
6- Maternidad cautiva, vencida y desarmada en <u>Si te dicen que caí</u> de Juan Marsé	147
7- Amor y odio maternal en <u>La hora violeta</u> de Montserrat Roig	176
8- Conclusión	217
9- Obras citadas	224