



**Universidad  
Zaragoza**

## Trabajo Fin de Grado

Elena Quiroga. *Análisis de Plácida, la joven y otras narraciones*

Elena Quiroga. *Analysis of The young Plácida and other stories*

Autor/es

Larisa-Mihaela, Balan

Director/es

Carmen Peña Ardid

Universidad de Zaragoza  
2019-2020

**Resumen:** En el presente trabajo nos proponemos revisar brevemente la trayectoria literaria de Elena Quiroga, la segunda escritora, tras Carmen Conde, a la que abrió sus puertas la Real Academia Española (RAE). Elena Quiroga figura, desde hace cuarenta años, entre las escritoras españolas más destacadas, con Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Dolores Medio dentro del primer grupo de novelistas que se dio a conocer en la posguerra. Analizaremos, además, la estructura, el tiempo y el espacio, el narrador y los personajes de la colección titulada *Plácida, la joven y otras narraciones* que incluye la novela corta *Plácida, la joven*, el relato *Trayecto uno* y la novela corta *La otra ciudad*.

**Palabras clave:** Elena Quiroga, posguerra, *Plácida, la joven y otras narraciones*.

**Abstract:** In this work we intend to briefly review the literary career of Elena Quiroga, the second writer, after Carmen Conde, to whom the Royal Spanish Academy (RAE) opened its doors. Elena Quiroga has been among the most prominent Spanish writers for forty years, with Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute and Dolores Medio within the first group of novelists to become known in the postwar period. We will also analyze the structure, time and space, the narrator and the characters in the collection entitled *The young Plácida and other stories* that includes the short novel *The young Plácida*, the short story *Bus one* and the short novel *The other city*.

**Keywords:** Elena Quiroga, postwar, *The young Plácida and other stories*.

## ÍNDICE

1. Introducción .....	1
2. Elena Quiroga. Trayectoria literaria.....	3
3. Autodidactismo y vinculación a la Generación del Medio Siglo.....	5
4. Análisis de <i>Plácida, la joven y otras narraciones</i> .....	15
4.1. <i>Plácida, la joven</i> .....	15
4.2. <i>Trayecto uno</i> .....	23
4.3. <i>La otra ciudad</i> .....	30
5. Conclusiones.....	37
6. Bibliografía .....	39

## 1. INTRODUCCIÓN

Elena Quiroga de Abarca fue una autora de fama reputada tal y como muestra su entrada en la RAE en 1983. A pesar de no entrar en el canon literario, Elena Quiroga es incluida dentro de la Generación del medio siglo por cuestiones cronológicas y estéticas. Influenciada por las lecturas de Faulkner, Hemingway, Virginia Woolf, Unamuno, Baroja, Pardo Bazán, entre otros. Su obra se caracteriza por una notable diversidad de técnicas entre las cuales encontramos el multiperspectivismo, la reducción temporal y el psicologismo, entre otras.

Para la realización de este trabajo nos adentramos brevemente en su trayectoria literaria para concretar las técnicas estéticas que cultiva y que han hecho que se la incluya dentro de la ya mencionada Generación del medio siglo.

En el segundo bloque del trabajo, nos ocuparemos de analizar la colección titulada *Plácida, la joven y otras narraciones* siendo esta la obra más desatendida por la crítica. Atenderemos a la estructura, el espacio y el tiempo, los personajes así como el tipo de narrador. Esta colección toma el título de una novela corta *Plácida, la joven*. Incluye además, el relato breve *Trayecto uno* y la novela corta *La otra ciudad*. He de señalar que las tres obras se publicaron por separado y en diferentes momentos: *Trayecto uno* y *La otra ciudad* son de 1953 mientras que *Plácida, la joven* es de 1956. La edición que he utilizado es la segunda de 1970 publicada por la editorial *Noguer*.

Con objeto de dar solidez al análisis de los textos tomaré una metodología de raíz narratológica. Varios son los motivos por los que escojo el camino narratológico: primero, aportar un análisis riguroso que cuente con terminología especializada, segundo, aplicar un método analítico homogéneo en el análisis de los tres obras. La narratología expone el texto desde sus aspectos más esenciales, cuenta con una terminología extendida y con una trayectoria establecida en el análisis literario. Analizaré la estructura, el tiempo, el espacio, los personajes y el narrador en la ya mencionada colección *Plácida, la joven y otras narraciones*.

He consultado varias fuentes tanto impresos en papel, publicaciones en revistas, bases de datos, entre otros. Cabe señalar que cuenta con un gran número de bibliografía pues Elena Quiroga llamó la atención de la crítica desde su primera publicación. A pesar de que en los años setenta fue olvidada por la crítica, en los años ochenta Elena Quiroga entra en la RAE. Será la crítica feminista la que indagará tanto en su vida como en su obra. Establecen temas comunes con otras escritoras de posguerra, otorgándole la fama que se merece. De esta manera y conociendo la situación política, económica y

social de los años de posguerra, no debería extrañarnos que en su obra narrativa tratase de sacar a relucir las desigualdades y abusos de poder a las que se sometía al hombre y, sobre todo, a las mujeres. Estas últimas figuran como personajes activos en la obra de Elena Quiroga. Entronca así con Carmen Martín Gaité, Carmen Laforet y Ana María Matute en la construcción de los personajes femeninos.

Entre los problemas que plantea el estudio de su obra se encuentra su autodidactismo y el hecho de que por su edad y formación no pertenezca del todo a la Generación del medio siglo. Sus obras tienen rasgos que la enlazan con la novela moderna aunque no con las técnicas del objetivismo.

## 2. ELENA QUIROGA. TRAYECTORIA LITERARIA

En este apartado pretendemos acercarnos, a través de una breve revisión, a la vida y obra de Elena Quiroga, la segunda escritora, tras Carmen Conde, a la que abrió sus puertas la Real Academia Española (RAE). Como señaló Phyllis Zatlin (1992:9) Elena Quiroga figura, desde hace cuarenta años, entre las escritoras españolas más destacadas, con Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Dolores Medio dentro del primer grupo de novelistas que se dio a conocer en la posguerra. Sus novelas han merecido premios prestigiosos: el Nadal de 1950 (*Viento del norte*), el premio de la Crítica de 1960 (*Tristura*). Faltaría añadir el Premio Rómulo Gallego de 1967 (*Escribo tu nombre*). Su obra se ha traducido a varios idiomas: alemán, finlandés, francés, polaco, ucraniano.

Por otra parte, con su elección en 1983 para la Real Academia de la Lengua, es la segunda mujer que entra en esta vetusta entidad. Al apoyar la candidatura de Quiroga, la primera académica, la poeta Carmen Conde, explicó que lo hizo porque Quiroga «tiene una obra muy considerable y porque, es una mujer que en épocas difíciles escribió cosas que entrañaban un cierto riesgo».

Adentrándonos en su biografía, Elena Quiroga de Abarca nació en 1921 en el seno de una familia de alcurnia nobiliaria. Huérfana de madre se crió bajo el cuidado e influjo de su abuela para luego proseguir su educación en Roma durante la guerra civil española. Phyllis Zatlin (1992) recoge esta etapa de su vida:

By 1936 Elena had determined that she could no longer tolerate the atmosphere of her boarding school. For a while her father considered sending her to England to finish her education, but because of the uncertain political situation in Spain, she finally chose Rome instead. Quiroga considers the period she spent in Rome to have been of utmost importance in shaping her future career as a novelist. She attended a boarding school there specializing in arts and humanities, but of greater meaning for her than the school was the city itself: «I believe that Rome gave me a sense of harmony. Rome is a revelation for anyone who has a creative or artistic instinct». She recalls that for someone coming, from puritanical Spain, Rome was like an explosion of sensuality, beauty of form, and musicality.

(Phyllis Zatlin, 1992:15-16)

Durante la guerra civil Elena Quiroga estuvo en Roma y no volvió hasta 1938. En 1949 publica su primera novela titulada *La soledad sonora*. En 1951 esta narradora obtiene el Premio Nadal por *Viento del Norte*, la novela más editada de toda su producción novelística. En el mismo año, Elena Quiroga contrae matrimonio con el historiador y genealogista y heraldista Dalmiro de la Válgoma, secretario de la Real Academia de la Historia. En 1952 publica *La sangre*, obra a la que le siguen *Plácida, la joven* (1956), *Trayecto uno* (1953), *La otra ciudad* (1953), *Algo pasa en la calle* (1954), *La careta* (1955), *La última corrida* (1958), *Tristura* (1960), *Escribo tu nombre* (1965)

y *Presente profundo* (1973). Todas las obras que hemos mencionado son novelas salvo los relatos cortos que integran la colección titulada *Plácida, la joven y otras narraciones* (*Plácida, la joven; Trayecto uno* y *La otra ciudad*).

Tal y como acabamos de ver, Elena Quiroga figura en el grupo de novelistas que se dio a conocer durante la posguerra española. No obstante, antes de adentrarnos en su trayectoria literaria y en las técnicas narrativas que Elena Quiroga cultivó, es necesario adentrarnos en el contexto histórico de la época.

La posguerra española del siglo XX es el periodo que siguió a la guerra civil española de 1936-1939. Fue un periodo de pobreza, hambre, miseria y represalias contra los derrotados republicanos, en otras palabras, en 1939 España era un país arruinado tras la guerra. La solución que ofreció el régimen franquista a la penuria económica fue una política económica basada en la búsqueda de la autosuficiencia económica y la intervención del Estado. Este último fijó los precios agrícolas y obligó a los campesinos a entregar los excedentes de sus cosechas. En un contexto de escasez e intervención estatal, el mercado negro, lo que se denominó estraperlo, se apoderó de la economía del país. La situación empeora si atendemos a las condiciones laborales: mínimos sueltos lo que obligaba a trabajar desde muy temprana edad. Esta situación es la que van a reflejar los escritores que escriben durante este periodo.

Vamos a repasar brevemente las distintas tendencias de la literatura de este período para así poder situar adecuadamente y de forma clara a nuestra narradora Elena Quiroga.

En los años cuarenta hallamos la novela existencial. Las obras que se han señalado son *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Cela y *Nada* (1944) de Carmen Laforet, también *La sombra del ciprés es alargada* (1948) y *Aún es de día* (1949) de Miguel Delibes. Dentro de la corriente filosófica existencialista encontramos los siguientes presupuestos: Para Heidegger el hombre es un ser para la muerte, vive en un mundo absurdo; Sastre sostiene que el hombre es un proyecto de ser Dios. Todas estas cuestiones que giran entorno a la existencia del ser humano lleva a la conciencia del nihilismo, de la nada, de la vivencia de la angustia. Por estas razones, los textos de este periodo reflejan de forma amarga la vida cotidiana de posguerra sin llegar a la denuncia social pues debemos tener presente que de lo contrario la censura intervendría. Los temas que aparecen son la soledad, la inadaptación, la muerte, etc., los personajes son personajes marginales y desarraigados y todo ello construye un ambiente de malestar.

### 3. AUTODIDACTISMO Y VINCULACIÓN A LA GENERACIÓN DEL MEDIO SIGLO

En los años cincuenta las obras publicadas entran dentro de lo que se ha denominado realismo social. Tenemos, por una parte, la primera hornada posbélica con *La colmena* de Camilo José Cela y *El Jarama* (1956) de Rafael Sánchez Ferlosio, entre muchas obras. *La colmena* se desarrolla en el Madrid de posguerra, es una obra de protagonista colectivo. Cela presenta de manera extraordinaria la miseria económica y moral, ofrece un testimonio de sus recuerdos de la guerra, de los conflictos de la vida colectiva española. *El Jarama*, por su parte, es una obra que se presenta los hechos y deja actuar a los personajes con diálogos constantes, utiliza un narrador oculto. Estos textos se diferencian de *La mina* de Armando López Salinas, obra en la que sí encontramos un ánimo de denuncia mientras que las anteriores se limitan a reflejar objetivamente la realidad.

Por otra parte, tenemos la Generación del medio siglo o de los cincuenta, integrada por un conjunto de autores cuyo denominador común es haber nacido mayoritariamente entre los años 1925 y 1930, se interesan por los mismos temas, han tenido algún tipo de conocimiento personal y colaboración ocasional y, comparten rasgos de estilo similares. Sendín García (2012:292) señala que la propia Josefina Aldecoa dijo que «fueron niños en la guerra, adolescentes en la postguerra y profesionales adultos a mediados de los cincuenta». Aldecoa la define como «generación entre paréntesis».

Cabe señalar que, como apuntó Sendín García (2012: 294), en términos geográficos, existen dos grupos sobresalientes, uno asentado en Madrid y otro en Barcelona. En el primero encontramos a Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio, Jesús Fernández Santos, Carmen Martín Gaité, Medardo Fraile, Juan García Hortelano, Alfonso Sastre, Antonio Ferrer, José María de Quinto y José Luis Castillo Puche. En el segundo grupo, a Juan Marsé, Ana María Matute, los hermanos Goytisolo, Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral, entre otros. Además, estos escritores estaban vinculados con revistas del momento. Sanz Villanueva (2010:172) mencionó *Revista Española*, *Acento Cultural* y *Laye*.

Xiaojie (2012: 43) sostiene que existe una intención común de estos escritores: el inconformismo. En este sentido, Sanz Villanueva (2010:179) señaló que estos escritores se detuvieron en una narrativa objetivista y testimonial que se quedaba en la frontera de la soledad y la frustración de las personas. Practican pues un testimonio de solidaridad con el sufrimiento y una actitud humanitaria. Añade Sanz Villanueva (— :171) que

durante el periodo inicial de los escritores de la Generación del medio siglo, se percibe una constante realista que oscila entre el documento humanitario y la crítica social explícita.

Xiaojie (2012) considera que las características novelescas más destacadas del realismo social de los años cincuenta son: el objetivismo, tiempo y espacio reducidos (elipsis, *flash-backs*, simultaneidad de acciones), protagonismo colectivo, preocupación por el compromiso social reflejado en la temática: vida del campo, asuntos como la pobreza, la vida cotidiana, etc. Se ocupan de dos tipos de grupos sociales: las clases humildes y los perdedores de la guerra civil (personajes que son pescadores, guardia civiles, albañiles, amas de casa, telefonistas, jornaleros del campo, conductores de tranvía o autobús, oficinistas); por otro lado, la burguesía (siempre criticando su abulia e indiferencia: Está presente en novelas como *Entre visillos* de Martín Gaité o en novelas de Juan Goytisolo.

Los historiadores de la novela española de posguerra han integrado a Elena Quiroga en la llama «Generación del medio siglo» por razones cronológicas y estéticas:

Elena Quiroga, un poco mayor que ellas [Martín Gaité y Matute], vivió la contienda civil desde otra perspectiva distinta, la de una adolescente como la Tadea de sus últimas novelas. No participó de los círculos literarios, colaboró en sus revistas ni se relacionó con los demás narradores del medio siglo: Ferlosio, Aldecoa, Juan Goytisolo, Fernández Santos, Medardo Fraile, García Hortelano... Fue una escritora de formación autodidacta y de creatividad autónoma, lo que en su caso quizá redundó en una falta de proyección crítica que el arropamiento generacional sin duda le hubiese facilitado. Precisamente por ello, estamos ante una novelista sin ataduras, abierta sobre todo a influencias diversas que le llegan fundamentalmente a través de sus lecturas.

(Darío Villanueva, 2011: XIX)

Tal y como acabamos de ver, Elena Quiroga es mayor que ellas por lo tanto las razones cronológicas se deben aceptar con perspectiva:

Elena Quiroga, por su parte, nació en 1921 y es por lo tanto un poco mayor que los llamados escritores del medio siglo que por lo general nacieron a partir de 1925. También publicó su primera obra un poco antes que ellos (en 1950), pero sus preocupaciones técnicas y temáticas, especialmente a partir de 1954, le vinculan sin duda con la obra de los demás escritores que comenzaron a publicar en ese decenio.

Ann Twomey (2003:406)

Por otra parte, Elena Quiroga tuvo acceso a obras extranjeras pues se observan influencias en su obra de Hemingway, Faulkner, entre otros. Durante su estancia en Roma se vio influenciada con el cine neorrealista y con escritores italianos. Señaló Phyllis Zatlin (1977:16) que antes de volver a España estuvo también en Francia, por lo que también la cultura de ese país tuvo que ver en su producción literaria. Torres Nebrera (2013:18) señala la influencia de Pardo Bazán, Unamuno, Baroja y Valle.

A continuación vamos a repasar la trayectoria literaria de Elena Quiroga. Mostraremos cuáles son las características de su obra y con cuáles coincide con la Generación del medio siglo.

Elena Quiroga, tras su retorno de Roma, publica su primera novela *La soledad sonora* (1949). En esta obra se narra vida de una muchacha desde el comienzo de su adolescencia hasta que es mujer. Para Joaquín de Entrambasaguas:

Elisa, la eterna víctima de la soledad sonora, del apartamento en que siente su alma rodeada del bullicio de la vida de los demás, es uno de los caracteres femeninos más interesantes de la novela contemporánea, digna hermana de la protagonista de *Nada* e hija no menor de aquella *Sotileza* de Pereda, cuya alma sencilla y compleja a la vez se ha gastado a través de los tiempos.<sup>1</sup>

Añade Torres Nebrera (2013:34) que la guerra civil en esta obra es levemente mencionada. Elisa Pertierra es un personaje fuerte y entregado al dolor y a la abnegación, que va forjándose a la sombra de la mujer fuerte de la casa, su abuela, con quien vive tras su temprana orfandad. Torres Nebrera (2013:26) considera que se dan en esta obra dos aspectos que se constituirán claves en su mundo narrativo posterior: la fuerza de la tierra, del paisaje, de la casa y la mujer voluntariosa y fuerte, deseosa de libertad, dada a la soledad y al aislamiento. La novela que precede a esta es *Viento del Norte*, obra en la que vuelven a aparecer los elementos que acabamos de mencionar. Es la novela más editada de toda su producción novelística. Como señaló Maja Zovko (2010:224) *Viento del Norte* fue elogiada por José Luis Cano (1958) por «su inquietud innovadora y su valentía para ensayar nuevas técnicas y estilos».

La siguiente novela de Elena Quiroga es *La Sangre* (1952). Es la historia de cuatro generaciones de una familia gallega. Una novela que destaca por su desolada visión del mundo y prueba de ello es esta estirpe en decadencia, en proceso de disolución. Ubicada en un ambiente familiar de amores, venganzas e hipocresía, *La sangre* es narrada en primera persona por un castaño centenario. Torres Nebrera (2013) sostuvo que esta obra situaba a Quiroga a la altura de escritores de la Generación del 36 (Cela, Delibes) y algo adelantada a los de la Generación del 50 (Aldecoa, Ana María Matute). Sostiene Gregorio Torres Nebrera (2013:33) que deja de lado la estructura tradicional, decimonónica, de la novela, adoptando experimentos narrativos más acentuados. A diferencia de las anteriores dos obras (menos la cuarta parte de *Viento del Norte*) esta obra presenta la siguiente novedad: Elena Quiroga le da un prioritario protagonismo a un elemento de la naturaleza: un castaño. Este árbol destaca por su peculiar foco narrativo pues interpreta las cosas de los humanos con ingenuidad o perplejidad, él solo

---

<sup>1</sup> Citado por Torres Nebrera (2013:33)

cuenta lo que es capaz de oír y ver. También en esta obra resalta la fortaleza y decisión de las mujeres frente al papel mucho más pasivo de los hombres.

Cabe señalar que las novelas anteriores se ambientan en Galicia. Ya señaló Martín Municio (2000:9) que, debido a esto, la crítica situó las novelas ya mencionadas en «los regionales naturalismos costumbristas; lo que[...] en opinión de Lapesa, no es sino "íntima comunicación con la tierra, su paisaje, su fauna, su flora, sus gentes, con el viento que la azota y el mar que se le abre [...]».

Ya afirmó Antonio Vilanova que tras la publicación de *La sangre* (1952) la trayectoria narrativa de Elena Quiroga experimenta un acusado cambio de rumbo. Por lo tanto, entramos en otra etapa de la producción novelística de esta autora. Se orienta hacia la novela intimista y psicológica de ambiente social y ciudadano. La siguiente novela que publica es *Algo pasa en la calle*. Según Martín Municio (2000:10) en el siglo XX encontramos técnicas renovadoras como la «ruptura de la linealidad y reducción temporal», técnicas que no solo aparecen en *Algo pasa en la calle* (1954), *La careta* (1955) y *La última corrida* (1955) sino también, como veremos en su análisis, en la novela corta *Plácida, la joven*.

No obstante, antes publica un relato titulado *Trayecto uno* (1953) y una novela breve titulada *La otra ciudad* (1953). En *Trayecto uno* se relata el itinerario de un autobús urbano. Durante el trayecto cada personaje cuenta su propia historia. Cada uno de ellos es portador de una vida. Ambientada en el Madrid de comienzos de los 50, este cuento de Elena Quiroga intenta plasmar la vida cotidiana de las personas corrientes, los usuarios del transporte público. La acción se desarrolla en un corto espacio de tiempo y en un espacio reducido o limitado. Sostiene Torres Nebrera (2013:48) que *Trayecto uno* es el «único caso en toda la trayectoria narrativa de Elena Quiroga en la que se filtran tímida y parcialmente aspectos que la novela social de aquella década desarrolló» contrastando los síntomas de las calles de la ciudad con otras en las que afloraba la pobreza.

Por lo tanto, coincide con la Generación del 50 al ambientarse la historia en la ciudad moderna, en este caso, Madrid; se enfatiza el tema urbano; nos ofrece una visión de la ciudad negativa; se describen las peripecias de la clase media. En otras palabras, el cuento es testimonio del momento histórico, político y social que ya describimos. El estilo es sencillo, el protagonismo es colectivo, destaca el diálogo, los personajes se caracterizan por las frases y el léxico que usan: frases hechas, motes, etc. En relación

con los temas encontramos la vida rutinaria, la preocupación por la falta el dinero, el miedo a la enfermedad, etc.

En cuanto a la novela breve, *La otra ciudad* (1953), se coloca en la tradición de literatura de marginados sociales y, según Torres Nebrera (2013:51-52) entronca la narrativa lírica de Gabriel Miró, con alguno de sus cuentos como el «El sepulturero» o su libro lírico de 1929 *Años y leguas*. Por otra parte, el relato se alinea con la literatura de existencialismo cristiano, religioso, que floreció también en la narrativa española del medio siglo [...], a la que también contribuyeron otras novelistas del momento como Laforet en su segunda novela *La mujer nueva*.» (Torres Nebrera, 2013:51-52). Marcos, uno de los protagonistas, siente la llamada de Cristo. En ese momento empieza a tener dudas sobre la existencia humana y de repente, gracias a la imagen del ojo de Cristo, descubre su vocación. Lo estudiaremos al analizar esta novela breve.

Hemos mencionado anteriormente que Elena Quiroga se orientará hacia la novela intimista y psicológica de ambiente social y ciudadano. Vilanova (...) sostiene que a partir de *Algo pasa en la calle* la producción novelesca de Quiroga adquiere madurez y plenitud, aspectos que se manifiestan en lo «puramente formal y externo gracias a una extraordinaria perfección técnica y una soberbia maestría estilística, lograda gracias a una depuración de sus medios expresivos». Esta novela se caracteriza por su estructura de tiempo reducido. Darío Villanueva (2011:XVII) la califica de novela excepcional no solo por el punto de vista, «con esa mezcla de omnisciencia y voz directa de sus personajes sino también por el hábil manejo a la par de la retrospectiva subjetiva (las evocaciones) y objetiva (los *flash-backs* del autor) que casi siempre mediante algún artificio se proyectan o se pretenden sustentar en alguno de aquellos protagonistas».

Sostiene Torres Bitter (2001:21) que la técnica utilizada por la autora, de poner a varios personajes al servicio de otro, recuerda a *Duelo en el Paraíso* de Goytisolo y a *El fulgor y la sangre* de Ignacio Aldecoa. También hablaron de ello los siguientes estudiosos:

En 1954 señaló Entrambasaguas:

En todo ello, el arte novelístico de Elena Quiroga ha dejado su huella firme y originalísima. Su lenguaje, habitualmente correcto y abundante, se ha afinado aún más en esta novela, hasta llegar a los más difíciles tonos de expresión y a la agilidad máxima, incluso en el diálogo. Hay un certero ritmo entre la acción y la expresión lingüística, que difícilmente se consiguen, y la consagran definitivamente, con todos los méritos señalados, como uno de los primeros novelistas contemporáneos, no sólo aquí, sino en el extranjero, a donde se van traduciendo todas sus obras, y ésta, sin duda, tendrá el éxito máximo. (1954: 387)

En *Algo pasa en la calle*, Elena Quiroga:

Además de su experimentación estructural, se atrevió a tratar temas prohibidos por la censura franquista: el ejemplo sobresaliente es *Algo pasa en la calle* (1954), análisis sorprendente de los efectos sociológicos y psicológicos no solo del divorcio como tal, sino de la derogación en 1939 de la Ley de Divorcio promulgada durante la II República. En estos aspectos, la obra de Elena Quiroga es francamente audaz.

(Zatlin Boring, 1992:10)

Ha señalado Torres Nebrera (2013: 13) que las novelas de Quiroga «se alejaban hacia terrenos de análisis introspectivo, existencialista, con inusuales experimentos de composición narrativa (que le merecieron, por parte de la crítica, el calificativo de "faulkneriana"<sup>2</sup> [...])».

A raíz de sus tempranas propuestas innovadoras, se señaló la influencia de Faulkner. Destaca el artículo *Faulkner in Spain* (1977) de Zatlin Boring. Esta estudiosa señaló aproximaciones y comparaciones explícitas de ciertos títulos quiroguianos con otros de Faulkner, y estableciendo que la influencia la encontramos en los parámetros estructurales: la ruptura del tiempo lineal, la multiperspectiva y el monólogo interior.

Su siguiente novela se titula *La careta*. El protagonista es Moisés, un ejemplo de los niños de la guerra. Moisés arrastra un severo trauma desde los doce años: sus padres fueron asesinados en su presencia en el marco de la violencia que se extendió por Madrid durante la guerra civil. Felisa define la generación de los niños de la guerra, la de sus padres, la de sus tíos, como una generación puente entre el pasado y nosotros y, por tanto, una generación perdida porque -añadía- «lo importante no es ser puente, es ser camino que pasa por debajo, o el río. O el terreno de un lado y otro que lo sostiene, o lo que va por encima... p. 149.» (Torres Nebrera, 2013: 66).

Elena Quiroga ha logrado en *La careta* algo magistral: hacernos revivir las escenas de la guerra civil desde el recuerdo de un niño que padeció una retaguardia y fue evacuado a la retaguardia contrario. Pero en recuerdos agolpados, como se agolpan en la mente, condensados, que pasan rápidamente de una escena a otra, con la celeridad que solo tiene el pensamiento [...] y luego la inhibición, el «que más da» constante del protagonista, que adquirió su forma de ser, su profundo resentimiento social, el día que asesinaron en su propia casa, delante de él, a sus padres, y que Elena Quiroga describe con un realismo descarnado.

(Warletta, 1956:105)

---

<sup>2</sup> Según Zatlin Boring (1977) hay títulos faulknerianos como *Mientras agonizo* que se reflejan en *Algo pasa en la calle*; *La sangre* se refleja en *¡Absalón, Absalón!*. Son coincidentes con Faulkner ciertos usos tipográficos, también el uso de tiempos reducidos y rememorados, pues tiene reminiscencias faulknerianas el uso de dos tiempos entrelazados, breve y extenso, a través de *flash-backs* encadenados. «Dónde más destaca esta influencia es en el uso de múltiples perspectivas y en la introducción de un tercer narrador que baraja y reelabora perspectivas ajenas (*Algo pasa en la calle*, *La careta*, *La enferma*, *Presente profundo*).» (Torres Nebrera, 2013:19). Zatlin Boring (1992:10) sostiene que en «*Algo pasa en la calle* la narración se desarrolla a través de múltiples perspectivas, con el respectivo fluir de la conciencia de los familiares del muerto. La estructura se podría comparar con Faulkner y hasta con el *nouveau roman*.»

Torres Nebrera (2013:62) considera que Elena Quiroga destaca por criticar tempranamente el uso partidista, maniqueo, interesado que se estaba haciendo de aquella guerra civil por parte del lado de los vencedores. En este punto cabe preguntarse si fue o no fue censurada esta obra de Elena Quiroga. Leggot (2014: 129) recoge parte de una entrevista de Elena Quiroga en la que le preguntaban acerca de este tema: «"[T]uve muchísima suerte, porque la censura la pasé, y no la pasé, porque tenía un amigo en censura lo bastante noble para decirme 'ven mañana; tráeme el libro'. Y me daba la tarjeta de censura y ponía los sellos, y se acabó" (Hermida, 1995).» Leggot no incluye la fecha de esta entrevista. Solo sabemos que fue recogido en el ABC por Xosé Hermida en 1995.

Volviendo a la trayectoria narrativa de Elena Quiroga, la profundización en la psicología de los personajes, así como la técnica del multiperspectivismo, se retoma en *La enferma* (1955), novela en la que aborda los problemas psíquicos de una mujer que había sido abandonada por su amante. *La enferma* a Entramaguas (1955:254-255) le parecía «quizá la más perfecta novela de su autora» y a Fernández Almagro (1955:59) «la novela más difícil de Elena Quiroga». El título *La enferma* tiene indudable relación con el de *Plácida, la joven y otras narraciones* (1954) y también por el estudio psicológico que ofrece. Esta obra, narrada por una mujer, relata cómo había sido la vida de otra mujer, Plácida, que murió a sus veinte años al dar a luz a su hija. Ambientada en el mundo rural, la narradora cuenta las dificultades por las que ha pasado esta mujer de campo. O. Segovia observa en el artículo «Plácida, la joven, síntesis de la narrativa quiroguiana» que:

De toda la narrativa quiroguiana es este el libro más descuidado por la crítica. Solo existen de él dos reseñas: la de Melchor Fernández Almagro y la brevísima de Terell Louise Tatum. En ambas, la mayor parte de los comentarios versan sobre a la primera narración. Fernández Almagro afirma que en ella «hallamos las mejores páginas de Elena Quiroga, las más cuidadas y felices». Es el primero en observar paralelos entre esta obra y las anteriores. [...] Apunta tres factores: lirismo, psicologismo y emoción de Galicia.

(O. Segovia, 1988: 135)

La siguiente novela que publica se titula *La última corrida* (1958). Sostiene Lapesa (1988:329) que la propia Elena Quiroga señaló que «no es un libro sobre toros... Es un libro sobre hombres, sobre la definitiva frustración de un hombre cuando está a punto de alcanzar lo que sonó». Estas palabras llevaron a Torres Nebrera (2013:73) a clasificar a esta novela de existencialista. *La última corrida* combina un tiempo de relato reducido que se extiende a lo largo de lo que dura un festejo taurino con unos saltos atrás, en el

respectivo pasado y que sirve de alternativa al más joven de ellos, Carmelillo<sup>3</sup>. Los otros dos personajes son el exitoso José Sánchez y el veterano Manuel Mayor que ha accedido a torear su última corrida.

Por otra parte, la soledad es un tema patente a lo largo de esta novela. Como reconoce la crítica Asís Garrote (1990:291), en la historia de Manuel Mayor «se recapitula la penetración existencial, donde la soledad, la incomunicación y la muerte revelan su misterio en ese momento único y privilegiado de una corrida de toros».

Las dos novelas que publica en los años sesenta son *Tristura* y *Escribo tu nombre*. Estas novelas se han conocido como las novelas de Tadea. Son, además, las que se incluyen entre las favoritas de la autora y las que han merecido la reacción crítica más calurosa. A *Tristura* se le otorgó el premio de la Crítica de 1960. *Escribo tu nombre* (1965) fue seleccionada unánimemente en 1967 para representar a España en el primer concurso del premio internacional de novela en lengua española Rómulo Gallegos.

Añade la especialista Zatlin Boring (1992:23) que aunque abunden las novelas que tratan de las experiencias de chicos enviados a estudiar en internados religiosos, «es muy posible que *Escribo tu nombre* sea el retrato más completo de la paralela experiencia femenina en toda la literatura hispánica moderna». Otras protagonistas como Andrea (*Nada*) o Matia (*Primera memoria*) han pasado por el colegio de monjas, pero sin reflejar la preocupación religiosa que caracteriza a Tadea en *Escribo tu nombre*.

*Tristura* recounts Tadea's childhood experiences from the perspective of the young protagonist, revealing the constraints placed on girls growing up in Spain in the 1920s and 1930s, in a society dominated by patriarchal and religious discourse and a strongly gendered moral code. The elements of social criticism that are nascent in *Tristura* are developed and intensified in *Escribo tu nombre*, with the now-adolescent Tadea presented as more rebellious, as she struggles against the repressive rules of the convent school that can be read as a microcosm of prewar Spain.

Leggott (2014:127)

Por otra parte, señala Torres Nebrera (2013:14) que si en la mayor parte de las narradoras coetáneas, desde Laforet a Martín Gaité, destaca la acuñación de muchachas inquietas, opuestas a la abusiva limitación del hogar y la familia, contrarias al encierro burgués en las cuatro paredes de la casa, condiciones a las que el franquismo había hecho retroceder a la mujer nacional-católica, sujeta en todo al varón, aunque ello

---

<sup>3</sup> Observa Twomey (2003) que los personajes Manuel Mayor y Carmelillo coinciden en su caracterización con los de Hemingway. Son personajes que destacan por su valentía, solitarios, que buscan dotar a su vida de un sentido. Twomey (2003:411) sostiene que el personaje de Manuel encarna lo que Hemingway describía como un torero de verdad en *Death in the Afternoon*. Los personajes de *The Sun Also Rises* experimentan la misma sensación que experimenta Manuel delante del toro: vivir intensamente hasta sentirse inmortal.

desembocara muchas veces en la soledad esa es una constante dimensión en la novelística de nuestra autora, incluida la de plantearse las fallas de un matrimonio-sujección para toda la vida. Salvo en *La careta* y *La última corrida* todas las demás obras se centran en un personaje femenino de gran personalidad y atractivo, y entre ellas destaca la niña y adolescente Tadea. En ella hay un prototipo femenino de gran aliento.

La continuidad de *Tristura* la hallamos en *Escribo tu nombre*. Se han puesto en relación estas dos obras con otras novelas de escritoras de posguerra como Laforet, Ana María Matute y Martín Gaité, especialmente en lo que respecta a la construcción de los personajes femeninos. Son reflexivas, con preocupaciones intelectuales que no destacan por su aspecto físico ni por sus virtudes tradicionales. Sus deseos y sus aspiraciones chocan con la sociedad conservadora. Los personajes masculinos sirven para confrontar la educación que ellos reciben con la destinada a las mujeres.

Para tal fin, las autoras construyen una serie de polos opuestos educativos, que, en rasgos generales, se podrían resumir de la siguiente manera: educación en la pasividad (de las mujeres) / educación en la actividad (de los hombres); insistencia en la religiosidad / insistencia en la independencia; preparación sentimental / falta de preparación sentimental; buenos modales y cuidado del aspecto físico / fuerza del carácter y decisión; preparación para las labores dentro del hogar / preparación para una profesión.

(Maja Zovko, 2010:225)

Aspecto que veremos en *Plácida, la joven* pues, mientras que la pareja de la narradora-personaje ha contado con una formación, ella no, los conocimientos que tiene son gracias a él. Aquí podemos observar lo que Maja Zovko señala: La narradora-persona se sitúa en el polo de la educación en la pasividad; Plácida, por ejemplo, logra su independencia con Salvador; La narradora ve en Eduarda una imagen paterna porque ella no la preparó sentimentalmente, etc.

Vadillo Buenfil (2012) trató el Bildungsromane en relación con las escritoras de posguerra:

Carmen Laforet, Eulalia Galvariato, Elena Quiroga, Carmen Barberá, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité y Dolores Medio han dotado a la ficción española de un repertorio de novelas sustentadas en el motivo de la iniciación o proyección hacia la vida adulta, narraciones de iniciadas cuyas poéticas entablan vasos comunicantes con las historias del desarrollo individual planteadas en los Bildungsromane tradicionales, esto es, una heroína que se ve enfrentada con su medio ambiente, con su contexto sociohistórico tras la persecución de una conciencia y una personalidad propias.

Vadillo Buenfil (2012:10)

Ya mencionamos que Elena Quiroga era mayor que los integrantes de la Generación del medio siglo (no supera los 10 años) y que tampoco hubo entre ellos algún tipo de conocimiento personal. No obstante, sí coinciden en interesarse por temas comunes y, en este sentido, comparten técnicas literarias: tono lírico, tiempo y espacio reducidos, protagonistas colectivos y, sobre todo, preocupación por el compromiso

social reflejado en la temática: vida del campo, asuntos como la pobreza, la vida cotidiana, etc., donde destaca el papel de la mujer.

Por otra parte, Elena Quiroga dominó tempranamente técnicas como la ruptura de la linealidad, la reducción temporal, el multiperspectivismo, entre otros. Lo que la llevo a entrar en la RAE. Escribe M.<sup>a</sup> Dolores de Asís al respecto:

La novelista Elena Quiroga fue noticia durante el mes de enero de 1983 en las páginas culturales de la prensa nacional, por ser la segunda mujer a quien abrió sus puertas la docta casa del Paseo del Prado madrileño. En ella se hizo justicia a una generación de escritoras, Carmen Laforet, Ana María Matute, Dolores Medio, Carmen Martín Gaité, etc., que aportaron, a partir de los años cuarenta, la contribución de una escritora en línea con la renovación de temas, técnicas y lenguaje que se inició en España por entonces. No se trata, por tanto, de una concesión a los aires de la moda feminista, sino que es el reconocimiento a la labor y al talento, en este caso, de una escritora que se ha caracterizado precisamente por su talante humano discreto, y al margen de cualquier exhibicionismo.

(M<sup>a</sup> Dolores de Asís: 1990: 288)

Rafael Lapesa, Carmen Conde y Gonzalo Torrente Ballester promovieron su ingreso en la institución. Se sentó durante once años en el sillón que previamente habían ocupado dos novelistas tan prolíficos como ella: Pío Baroja y Juan Antonio de Zunzunegui.

Elena Quiroga recitó su discurso sobre «Presencia y ausencia de Alvaro Cunqueiro». Recoge Martín Municio (2008:8) parte de lo que Lapesa dijo al respecto:

Elena Quiroga entra en esta Casa, no por ser mujer, ni porque es hermosa, linajuda y distinguida, sino solo por el valor de su obra literaria; y en ella se manifiesta el don de sabiduría como conocimiento del alma humana, sagaz observación de lo significativo, rechazo de la desmesura y dominio del arte de novelar. Aparte queda otro don, el principal en nuestra recipiendaria: la innata capacidad de imaginar asuntos, crear personajes e infundirles vida, la facultad suprema de novelistas y dramaturgos.

(Martín Municio, 2000:8)

Elena Quiroga al igual que otras mujeres escritoras fue víctima de la crítica masculina literaria que infravaloró su trabajo por su condición de mujer. Como señaló Corujo Martín (2016: 17) numerosos intelectuales se posicionaron a favor de Juan Benet, el otro aspirante. Consideraron que Quiroga no había sido elegida por su talla intelectual sino por su condición de mujer. Añade Corujo Martín que «Así, en un artículo publicado en 1983 se recoge lo siguiente: «Las damas primero, debió de considerar la mayoría. Y aunque el ser mujer no debe ser razón ni para entrar ni para dejar de entrar en la Academia, nunca está demás que las mujeres vayan haciéndose sus huecos» (ABC, 29 de enero de 1983).»

No debemos perder de vista que «se valora la crítica femenina en contra con respecto a la masculina, es decir, por comparación con los cánones establecidos por los críticos (hombres) sobre la obra de otros hombres». (López, 1995:17). Según Conde Peñalosa (2004:24) la crítica tradicional niega la validez de las “perspectivas de las

mujeres” y por ello a las escritoras se les considera un grupo minoritario. Así, encontramos comentarios como los siguientes:

Esta imagen de la mujer [...] que si es escritora, no se guarda en sus escritos para que los lean solo sus hijos, sino que los publica en las revistas más respetables -es decir, más leídas por hombres de porte intelectual-, esta mujer que, en fin, no se porta como “mujer”, es intolerable por la “problemática de género sexual” (gender trouble) que inevitablemente acarrea, o más bien revela.

(Tolliver, 2002:107)

Un buen número de mujeres más que cuarentonas y sin demasiadas preocupaciones domésticas -solteronas, casadas sin hijos, viudas acomodadas- empuñan la pluma con pasión para plasmar sus sueños insatisfechos sobre las cuartillas, o como simple pasatiempo entre la misa mañanera, el rosario vespertino y las visitas a las amigas. (Castellet, 1955:45)<sup>4</sup>

Se ve el oficio de escribir como propio de los hombres y, por tanto, a las mujeres se les acusa de poseer características andróginas: Tolliver (2002:106): «Monstruosa combinación, según su nombre indica de lo femenino y lo masculino [...] colapso de la diferenciación biológica.»

Santamaría Villarroya (2018: 178) señala que Margaret Jones vio en la década de los 50 un artículo en clave sarcástica que «señalando la cantidad de premios ganados por las mujeres, ofreció un nombre alternativo, cambiándolo del premio Nadal al premio Dedal (1983:22).»

Los estudiosos que trazaron esquemas basándose en las huellas masculinas, mencionaron acerca de las escritoras de posguerra. Recoge Martín Pardavila (2011:24) centrandose en Geraldine (1989) testimonios que sirven de ejemplo para mostrar cómo se infravaloró la obra de estas escritoras. Eugenio de Nora señaló que la obra de Martín Gaité no es «parangonable en importancia a la de los escritores masculinos de su generación», Alborg señaló que «hay en Elena Quiroga innumerables observaciones que denuncian a distancia su condición de mujer». Eugenio de Nora tachó la estructura de *Viento del Norte* como «decimonónica». García Luego consideró la obra de Dolores Medio como «muy femenina» atribuyendo que solo hablan cosas del corazón.

Santamaría Villarroya (2018:180) trató la recepción de las novelistas de posguerra tanto por parte de la crítica masculina como por parte de la femenina. Señaló que frente a todo esto se sitúa la crítica femenina (Bergmann, Conde Peñalosa, Legido-Quidley, Nichols, Nieva de la Paz, Wilcoz) que intenta poner de manifiesto la validez artística de estas escritoras. Es la crítica feminista la que consigue identificar nuevos estilos en las escritoras de posguerra (Nieva de la paz, 2007:126).

---

<sup>4</sup> Citado por Santamaría Villarroya (2018:179)

#### 4. ANÁLISIS DE *PLÁCIDA, LA JOVEN Y OTRAS NARRACIONES*

En este apartado vamos a analizar la colección titulada *Plácida, la joven y otras narraciones*. *Plácida, la joven* se publicó en 1956 mientras que *Trayecto uno* y *La otra ciudad* son de 1954. Son obras representativas de la experimentación de la autora, como veremos, con la estructura temporal, la profundización psicológica así como las voces narradoras y la focalización, entre otros aspectos. Comenzamos con el análisis de la primera novela breve que da título a la colección.

##### 4.1. *PLÁCIDA, LA JOVEN*

*Plácida, la joven* es novela breve narrada en primera persona por un personaje femenino (sin nombre) testigo indirecto de lo sucedido. Su relato adopta la forma epistolar ya que simula la escritura de una larga carta dirigida a su marido, no obstante, nos damos cuenta al final de la obra que realmente es una carta ficticia: «Estaba escribiéndote esta carta -¿cuánto tiempo llevo escribiéndote? ¿Es esta una carta o una manera de sufrir y ordenar el dolor?-. La dejé ayer hacia la mitad y he continuado ahora...». (p. 59). La novela reconstruye la historia de una joven de veinte años llamada Plácida que acaba de morir al dar a luz a su primera hija «sin que nadie la acorriera». Al mismo tiempo cuenta también, como veremos, la percepción que la narradora tiene del personaje, cuándo y como la vio.

En relación con la estructura externa, Elena Quiroga divide el relato en ocho secuencias o capítulos, dos ellos, a su vez, subdivididos por un espaciado grande.

Si atendemos al comienzo del relato «... que ayer estaba triste porque Plácida ha muerto.» nos damos cuenta de que esta frase es fundamental ya que introduce desde la primera línea el hecho desencadenante de todo el relato. Los puntos suspensivos y la conjunción que muestran un comienzo abrupto, como si captase un discurso ya empezado del que falta alguna parte, por lo tanto, el relato no sigue una estructura lineal sino una fragmentada. En esta primera parte, la narradora-personaje empieza a reconstruir la imagen y la vida de Plácida a través de sus propias informaciones y testimonios de los vecinos de la aldea. Este fluir de la imaginación se ve interrumpido por una retrospección, recuerda que sabe por otros personajes (no menciona cuáles son, solo [...], ya me lo han dicho-(p. 12)), que Plácida «no explotaba su hermoso, duro y frío trabajo en beneficio propio; el carro no era suyo, no vendería Plácida las algas; sólo el trabajo la pertenecía, y el gesto manso, hermano de los bueyes, y aquel vientre hinchado como una vela suelta» (p.12). Tras esta retrospección tenemos otra en la que la narradora torna a los acontecimientos que habían tenido lugar seis días antes, testimonio

que ofrece Juana, una vecina de la aldea. Recuerda una conversación de Plácida con Salvador, su marido.

En la segunda parte recuerda las muertes de otras mujeres de la aldea, María y Eugenia. Establece un paralelismo entre ambas muertes: los perros aúllan cuando un humano muere y Toni (el perro) lo hizo cuando fallecieron las dos anteriores mujeres, no obstante, con Plácida no. La narradora reconstruye una descripción de la casa de Plácida a partir de su propio conocimiento e imaginación («me lo imagino porque he visto multitud así»).

Y entrarán y saldrán en improvisado jubileo de la casita que ellos mismos les construyeron, casi como las chozas que tenemos para los animales; solo dos cuartos: cocina -y cuarto donde vivían-; alcoba: donde dormían y vivían también. Y algo más que vivir, según aprecias, más definitivo. Y en la alcoba [...] andan diseminadas, apoyadas contra la pared las herramientas de labor: toscas, fuertes, esenciales... (p. 21)

La descripción se interrumpe con un monólogo interior en el cual se imagina a Plácida en vida y las cosas que le diría («— Qué desgraciada eres, Plácida.» (p.22)). Recuerda el momento en el que Clotilde avisó que Plácida había muerto<sup>5</sup>.

En la tercera parte, la narradora dice que lo que más le afectó de la muerte de Plácida fue que realmente nadie la había amado totalmente. Recuerda aspectos de su vida y de su hermana Eduarda. En esta retrospectiva la narradora reconoce que ve en Eduarda una imagen materna. La narradora al quedar huérfana en una edad temprana quedó en el cuidado de Eduarda y por esta razón Eduarda renunció a su propia vida. Más que una imagen materna, Eduarda se convierte en padre para la narradora. La narradora considera que es así porque no le hablaba de cosas del corazón. Esta retrospectiva se ve interrumpida por otra en la que recuerda a una señora anciana llorando la muerte de Plácida, como si tuviera a Plácida allí, a su lado.

Esta retrospectiva va unida a otra relacionada con la biografía de Plácida, aspectos que se nos narran en la cuarta parte. Plácida también fue huérfana y quedó en el cuidado de Carmela, la señora anciana que en la anterior parte lloraba la muerte de Plácida. Por Clotilde sabe la narradora y, en consecuencia, el lector, que Plácida físicamente, «era así delgaducha, morena, con los ojos de la Virgen de la Angustia, con perdón. [...] Pero Plácida no lloraba, ahí está. No la he visto llorar jamás» (p.39). También tenemos una descripción física de Plácida durante su embarazo: «Era bajita y el cuerpo delgadísimo,

---

<sup>5</sup> En esta parte la narradora parece que no conoce a Plácida (¿Quién? [...]¿Cómo ha sido eso? Explicáte, mujer. (p. 24-25)) mientras que en la quinta parte la narradora sostiene que estuvo allí, con Plácida el día de su parto, el día de su muerte. Cabría pensar en una posibilidad de que tuviera sentido la reacción de la narradora-personaje. Al estar recordando el pasado, ya que el presente es el día del velatorio de Plácida, ella ya sabía quién era Plácida y que había muerto, no obstante, por su estado de ánimo, me refiero a estar afectada por la muerte de Plácida, en el momento no supo reaccionar.

hundida de pecho, toda ella como arrastrada por el peso de aquel vientre bajo, abultado en forma de hijo. Y las piernas deformes, como cortos troncos sin articulación, sin relación alguna con el cuerpo endeble. (p. 40). Tras esta parte encontramos en forma de monólogo interior el fluir de la conciencia de la narradora («¿si hubiera remediado algo si me interesa entonces? ¿La hubiese preguntado si marchaba bien si se había analizado, si un médico la había reconocido? ¿La hubiese incitado a hacerlo? ¿Lo hubiese hecho? Si. Sin duda.» (p.42)). Se siente culpable por no haber ayudado a Plácida.

En la quinta parte, mientras tiene lugar el velatorio de Plácida, recuerda el momento cumbre del trama: Plácida pide ayuda a sus vecinas porque va a dar a luz. La niña nace pero Plácida sufre una hemorragia interna y muere durante el parto. La intervención del médico en esta escena es sumamente importante pues culpa a las vecinas de la muerte de Plácida. Este episodio se corta con una descripción del cuerpo de Plácida sin vida ofrecido por Eduarda pues la narradora no asistió al velatorio.

«...Tan linda. Ni el día en que casó estuvo igual, porque era renegrada de piel, y ahora la tiene blanca como de niña. ¡Ay, qué guapísima! No se cansan los ojos de mirarla. Y luego, ella, qué abiertos tenía aquellos ojos de la Angustia, como los lleva cerrados está como sin pena, nunca tan tranquila. Da gusto verla. La noche entera hemos estado con ella, y no para la gente de entrar y de salir: hasta a los niños les gusta verla y entran y la miran.»

(p. 49)

En la sexta parte la narradora pregunta a las demás vecinas de la aldea cómo era Salvador y se imagina cómo empezaron su relación, cómo la vería («La vería pequeña, sin lavar, despeinada, endeble, lo que para un campesino significa mujer fea, que no sirve para nada. ¿La vería delicada también? ¿Le brotaría al hombre entonces la ternura?» (p. 58). Por último, la séptima parte en la que sostiene que sigue escribiendo con el fin de que su pareja conozca “el final del final”: Han pasado dos días y los vecinos de la aldea ya han superado la muerte de Plácida. Llama Salvador y de forma insensible le dicen que Plácida ha muerto, en este momento, la narradora reproduce la reacción que imaginaba que Salvador tuvo.

La estructura interna sigue un orden natural que en términos narratológicos se plantea en planteamiento, nudo y desenlace. En el planteamiento se presentaría a la figura de Plácida, quién es y datos sobre su vida, así como aspiraciones y deseos, en el nudo el día del parto y su muerte y, por último, la indiferencia de los habitantes de la aldea. Esta estructura interna está relacionada con el tiempo del relato. Tenemos, por una parte, un presente que narra la muerte y el velatorio de Plácida -muy próximo al tiempo de la escritura- y, por otra parte, una evocación del pasado.

Conocemos el tiempo de la escritura de la carta: «Estaba escribiéndote esta carta - ¿cuánto tiempo llevo escribiéndote? ¿Es ésta [sic] una carta o una manera de sufrir y ordenar el dolor?-. la dejé ayer hacia la mitad y he continuado ahora cuando el sol va alto, cuando Plácida, definitivamente -tras una noche entera-, ha perdido la forma humana, comienza a evolucionar, se integra con la tierra» (p. 59). Por esto el tiempo presente que narra la muerte y el velatorio de Plácida es muy próximo al de la escritura de la carta: unos dos o tres días.

La evocación del pasado se consigue mediante constantes retrospectivas en las que la narradora no solo indaga en la vida de Plácida sino también en la suya propia como acabamos de ver.

Por otra parte, hay una marca o indicador temporal sobre el tiempo histórico: «en octubre de mil novecientos cincuenta y cinco» (p. 42). 1955: Años después de la finalización de la Guerra Civil, por lo tanto, en los años de posguerra.

En relación con el espacio, tenemos por una parte Galicia y la vida rural, el campo, pero también el mar y la costa como podemos observar en el siguiente fragmento: «Un gesto rítmico que adormece mirar: de la ola a la arena húmeda, montones de algas detrás de ella, en la orilla. Para Plácida, la mar -ahora lo sé. Era algo más que cosa u horizonte, agua e inmensidad, ola o peligro. Más abajo de este océano mismo -como tu brazo se remata en mano- estaba Salvador.» (p. 12)

A continuación vamos a detenernos en algunos personajes que merecen más atención.

El personaje de Plácida lo conocemos a través de otros personajes. Llama la atención su nombre Plácida<sup>6</sup>, pues resume e integra su forma de ser: tranquila, quieta, mansa, etc. También el apelativo: *la joven*, esto la diferencia de otros personajes.

Hemos incluido varias veces comparaciones de Plácida con la Virgen de las Angustias. Si atendemos a esta iconografía, la Virgen María de las Angustias representa la escena de la Madre Dolorosa. Mientras mantiene la cabeza de su hijo sobre sus rodillas intenta limpiarse las lágrimas. Por lo tanto, Plácida ya no físicamente sino en cuanto a su ánimo no era una persona feliz, su cara refleja pesar, tristeza y angustia. Por otra parte, este contraste entre fealdad en la vida y belleza en la muerte describiría la vida de Plácida, una vida dura que la ha llevado a parecer fea, cansada, lo que provoca

---

<sup>6</sup> Torres Nebrera (2013:44) señaló la siguiente vinculación entre mujer-tierra. Plácida siempre tenía las uñas manchadas de tierra, de hecho muere el día en el que empieza la vendimia.

en el lector un sentimiento de lástima y tristeza. Lo que contrasta con su belleza física el día de su muerte que va unida al abandono de la vida dura del campo.

Otro aspecto que la caracteriza es el rasgo lingüístico. Plácida es la única que habla en gallego en todo el relato. Tanto ella como los demás personajes que viven en la aldea usan un lenguaje coloquial propio de un registro y un estilo bajo.

Por otra parte, un personaje también sumamente importante es la narradora. No sabemos cómo se llama, solo que es la hermana de Eduarda y que ella quedó en su cuidado tras la temprana muerte de su madre. Este personaje tiene una función primordial, sabemos la historia de Plácida a través de ella. Durante todo el relato los testimonios que recoge sobre Plácida se entrecruzan con sus pensamientos y con su propio conocimiento sobre las mujeres de la aldea, pues esto último le sirve para construir una imagen de Plácida, pero es una imagen subjetiva, desde su propia perspectiva.

Además sabemos por qué escribe la carta: ¿Es esta una carta o una manera de sufrir y ordenar el dolor? (p.59). Escritura como refugio, una forma de intentar sanar, de dejar de sufrir. Justo esto es lo que la hace distanciarse de todos los demás personajes, es la única que se siente culpable de la muerte de Plácida, de no haber podido ayudarla.

Y he aquí que me siento como si hubiese hecho el mal o dejado de hacer el bien. “Absurdo -me dirías-, nada has hecho”. ¡Qué gran verdad: no he hecho nada...! ¿Te parece poco? Es la falta de humana solidaridad lo que me duele. Y aquí por lo reducido del contorno, por la pretura de la gente, me he dado cuenta de nuestra monstruosa indiferencia -vivimos para nosotros mismos- y escuece como si hubiesen escrito con letra torpe, a lápiz sobre los muros de esta casa: AQUÍ NO DAN PROPINAS... (p. 19)

Es clave esta parte porque aquí dice la razón por la que escribe esta carta y qué es lo que critica, la falta de solidaridad y de desarrollo tanto cultural como económico («Pero yo no sufriría esta sensación de complicidad si algo se hubiese intentado a tiempo, si se hubiese hecho por ella lo posible, si [...] no me diera cuenta de que la civilización no ha llegado a todos en su más noble aspecto: el remedio, la idea, la eficacia. Han llegado el teléfono, la radio, el multicolor, la trilladora -tan sólo [sic] lo manual-, no el noble conocimiento humano» (p. 42).)

Debemos hablar en este punto de la corriente filosófica humanista. Humanistas, desde el Renacimiento, eran no solo los eruditos sino también aquellos que promovían una reforma total del hombre, un cambio en sus valores morales y esto es justo lo que la narradora crítica. En su sentido amplio, el humanismo significa valorar al ser humano y la condición humana, en este sentido, está relacionado con la compasión, la solidaridad y la preocupación por las relaciones humanas. Elena Quiroga crea a un personaje

preocupado por el hombre en concreto, por Plácida y por cualquier mujer trabajadora del campo. Debemos destacar en este punto un aspecto clave pues las mujeres han sido invisibles en múltiples oficios.

La narradora escribe la última parte de la historia para quejarse de la poca solidaridad y de la total indiferencia de los demás personajes pues, apenas pasados dos días de la muerte de Plácida, ellos siguieron sus vidas como si no hubiese pasado nada mientras ella seguía dolorida («Ayer hubo unas horas para llorarla, otra hora para llevarla -y fue a hombros de ellos hasta la tierra- y hoy es hoy...» (p. 60)). La falta de solidaridad también se observa en la manera en la que avisan a Salvador de la muerte de Plácida: «¿Plácida? Y la contestación: Va en tierra. (p. 5)».

Por último vamos a analizar las relaciones que se dan entre los personajes, entre Plácida y Salvador y entre la narradora, Eduarda y el padre.

Primero cabe señalar que los personajes masculinos salvo el médico y un vecino de la aldea al cual mencionan un par de veces, no son personajes activos en la ficción.

Sabemos sobre estos tres personajes femeninos que han sido huérfanas de madre. No deja de ser interesante la parte en la que la narradora habla de su infancia, algo que marcó a Eduarda. Encontramos una descripción de ella:

«Eduarda, eficaz, segura, sonora voz, tiene miedo a la vida, a lo que ella supone “vida” traspuestos estos muros y el sendero entre las tapias de piedra y friso de viña. [...] Es como una colegiala interna que se mete monja porque se resiste a una vida distinta, confusamente teme resultar inadaptada, piensa que no le será fácil hallar felicidad, que no sabrá desenvolverse... Y pasa a monja como protección, a rejas como seguridad. Así Eduarda.»

(p. 28-29)

También:

«Sí. Eduarda ha sido más bien un padre, amante y recia, trabajadora y concreta, sin evasiones ni concesiones. O quizá porque se ocupaba de las labores del campo, o porque me quería pero no me besaba. [...] en vez de hablarme cosas del corazón me hablaba de la sangre, del nombre. No me hablaba de los hombres, o del posible hombre de un día para mí.»

(p.32)

Este párrafo nos hace ver los roles que cumplían las mujeres y los hombres en la vida rural contemporánea, concretamente, 1955. Eduarda se convierte en padre para la narradora porque no le hablaba de cosas del corazón, que es lo que se suponía que era de lo que tenía que hablar una mujer. No exterioriza los afectos (no la besaba) le hablaba del linaje, de la herencia ligada al nombre, esto es a la esfera social y la pública (asociada con lo masculino), no a la privada de los sentimientos (lo femenino). También es interesante, al principio de la carta, cuándo la narradora se dirige hacia su marido:

«No. El corazón es precisamente aquello que no recibe tan nombre en anatomía: potencial de emociones, índice.. Lo que está dentro de y no es vaso ni válvulas ni sangre [...] Con lo cual, como

siempre, ambos con nuestra razón y ambos teniéndola: tú sabes, como yo, que poesía no es un verso, aunque también pueda con-tenerla, tenerla dentro.»

(p.10).

A la narradora le vienen a la cabeza sentimientos de alegría, felicidad, tristeza... ligadas al corazón mientras que su marido vería un órgano, y le diría «que el corazón no duele en alegría, no pesa o se aligera» (p.9).

En relación con Plácida y Salvador, Salvador –tal y como su nombre indica- es la salvación de Plácida, la joven que no era nadie ni tenía nada logra su independencia al casarse con él. Salvador es hombre y tiene que comportarse como tal, no hay cabida de ningún tipo de sentimiento tal como tristeza, miedo, etc. Alrededor de la imagen que se nos proyecta tanto de Salvador como de los hombres en general. Ellos tienen que ser fuertes, seguros y hablar de la importancia de la sangre y del nombre.

Por otra parte y en relación con la narradora y su pareja, ella se situaría en el lado de los sentimientos, del corazón mientras que él representaría la razón, el saber. Sabemos que a diferencia de los demás personajes, la narradora vive en la ciudad con su pareja y aunque no dice si ha estudiado o no sí sabemos que tiene algún tipo de formación que ha conseguido gracias a su marido. Esto se observa al principio de la carta: «Abrirás algún libro para enseñarme un gráfico o una exacta reproducción en colores, minuciosa, como se enseña a un niño: Esto es el corazón. (p. 10)». La narradora dirigiéndose a su marido escribe estas palabras, esto nos da a entender que es algo que ha pasado varias veces. Por otra parte, no solo se nota aquí sino también en el vocabulario que usa: «No es un músculo pardoamoratado el corazón, como un puño cerrado [...] vasos esponjosos, válvulas de entrada y de salida, la mitral...» (p.9). No obstante, esto no crea en la narradora ningún tipo de frustración sino que acepta que ambos, según su propia lógica, tienen razón.

Encontramos tensiones semánticas que describen cómo eran estos años: soledad, incomunicación, necesidad de protección, egoísmo y solidaridad, vida cotidiana, campo y ciudad, trabajo y deber, libertad y huida, tierra y cielo.

Hemos descrito a la narradora como personaje ahora queda analizarla bajo su función de narradora. Ya he mencionado que estamos ante un narrador intradieгético, por lo tanto, un narrador de segundo nivel que surge dentro de la diégesis, es decir, de la ficción, pues es un personaje más de la historia que además nos ofrece la historia de Plácida desde su punto de vista. Esta narradora se presenta también como testigo distanciado por eso varias veces emplea un tiempo condicional en su narración pues se imagina cómo habían ocurrido los hechos ya que no sabe realmente cómo pasaron. En

cuanto a los testimonios que recoge los presenta tanto en un estilo indirecto libre como en uno directo introduciendo diálogos.

Por lo tanto el tipo de focalización que encontramos es de tipo interna. El foco coincide con un personaje, la narradora-personaje, y es a través de este, de su conciencia, de sus ojos, como conocemos la historia de Plácida.

#### 4.2. *TRAYECTO UNO*

A continuación vamos a analizar el segundo relato de esta colección titulado *Trayecto uno*. Este relato narra el recorrido de un autobús urbano –de dos pisos- que, en el Madrid de 1953, realiza el «trayecto uno», desplazándose desde Moncloa pasando por Ferraz, Plaza de España, Gran Vía, Cibeles, Independencia, Serrano, Goya Lista, Plaza del Marqués de Salamanca hasta el final de la calle Cartagena. Aunque el narrador omnisciente observa a muchos personajes, la narración se focaliza desde el punto de vista de varios personajes. Así se van abriendo continuas retrospectivas a través de las cuales se narra la historia de cada uno de los viajeros que suben al autobús. En palabras de Torres Nebrera (2013:26) este relato se presenta como «una colmena de pequeñas historias, o mejor, de apuntes, de atisbos, de historias enfocadas con un angular muy pequeño o con un angular mayor.»

Tenemos un narrador en tercera persona, omnisciente pero lo que prima es un tipo de focalización interna. El narrador narra desde la óptica de varios personajes, aunque predomina Anuncia como foco, por lo tanto, hablamos de focalización interna variable.

Estructura externa: El cuento tiene siete capítulos y en cada uno de ellos se va relatando la historia de los pasajeros que van subiendo al autobús.

- Capítulo I: El narrador es omnisciente y la focalización es de tipo cero. Comienza el trayecto del autobús desde la calle Moncloa. Anuncia se sube al autobús, conmovida, perdida entre sus pensamientos, la llevaba el hombre sin cara (el conductor). Se sube al autobús el señor de siempre, bajito, pulcro. Siempre cogía el autobús a la misma hora y siempre se sentaba en la segunda fila, junto a la ventanilla. El narrador vuelve a Anuncia: tomó un lapicero y escribió en su cuaderno la fecha de aquel día: «15 de enero de 1953. Descubierta la poesía.» Se suben al autobús una niñera con un niño enfermo, también unas alumnas del Sagrado Corazón con sus voces agudas y sus risas. Una de ellas llevaba en la mano el Diario de Amiel. Entonces la niña recuerda un pasaje de reprensión familiar: su madre le prohibía leer libros pero su padre no, él disfrutaba leyéndolos juntos. Se bajan, ya habían llegado a su parada.

- Capítulo II: La focalización en este capítulo cambia, tenemos una focalización interna desde la óptica de Anuncia. Iba adormecida mirando por la ventanilla del autobús y era capaz de ver belleza en todo lo que la rodeaba. Vio a un obrero con la ropa salpicada, a una mujer rubia, al niño enfermo, en todos ellos había poesía. Ve a un chico joven de pelo lustroso, quizás portorriqueño o colombiano. Este chico estaba casado con Lupita, una mujer grande, fuerte, redonda. Mientras ve por la ventanilla los escaparates piensa en su mujer. Lupita era una mujer preocupada por el aspecto físico y por lo material: «Trajes. Sedas. Encaje.» Anuncia también miró los escaparates. El albañil se acuerda de una discusión con su mujer (siempre hablaba a gritos). Él se fue de casa, estaba mejor en la calle, libre. En este momento suben otros pasajeros al autobús y él se detiene en ellos. Era un matrimonio y el marido llevaba unas flores en la mano. Entonces pensó que esas flores las merecía una mujer como la de Manuel, una mujer guapa y joven. Anuncia seguía mirando por la ventanilla -frente a Molinero- seguía perdida en su mundo, no había fealdad en ello lo que veía. Volvió la cabeza y vio a don Julián que se sentaba al lado del señor de siempre. Don Julián al bajar del autobús casi se cae porque la que subía no estaba atenta a él.

- Capítulo III: Acaba de subir Margot al autobús, una mujer guapa que llamó la atención a todos los que estaban dentro. La mujer gorda la tachó como indecente al ver cómo su marido la miraba. La miraba el chico de las flores, Anuncia y el albañil también. Margot se sentó detrás del chico de las flores y de la muchacha, eran camelias y violetas. La muchacha le recuerda a su hija Anita. Era buena y Margot deseaba que se casara con el chico de Villamar. Buena familia y buena posición. Miró por la ventanilla los escaparates, Anuncia también. Anuncia pensó en cómo le sentaría aquel traje de tul negro pero ella no necesitaba eso, ella había nacido para dar. Margot se baja.

- Capítulo IV: Suben Fernando y su novia. La novia de Fernando ve al niño enfermo y crítica a su madre por haber hecho que la niñera se lo llevara con ese frío. Hablan del niño con la niñera y esta evoca la situación familiar, la ansiedad por la enfermedad del niño y el pago de las medicinas que necesita. Cuando la niñera baja del autobús con el niño –en Lista- los viajeros hablan mal de la madre por permitir que el niño esté fuera de casa casi de noche y con ese frío. El narrador se ocupa entonces de otra viajera y conocemos los pensamientos e inquietudes de «la mujer rubia» que se había subido en Ferraz, su desesperación, la preocupación por su marido Fermín pues lo habían detenido. Lo recuerda quejándose de estar trabajando siempre y ella calmándolo siempre como a un niño pequeño.

- Capítulo V: Anuncia estaba leyendo la poesía de Pedro Salinas. Se dirige al chico de las flores y le dice que no huelen. Ella pensó en si le darían propina entonces accedemos a la historia del chico de las flores. Para que le dieran propina siempre había que le firmaran el sobre. Lina lo mira y Fernando le dice que le gustaría mandarle un ramo de flores así todos los días, él se acercó a ella y pareció que le dio un beso. Esto hizo que los demás pasajeros del autobús los tacharan por indecentes. El matrimonio también los miró y el marido de la mujer gorda recordó sus aventuras con la tía de ella mientras su mujer le recordaba el tan feliz inicio de su relación. El autobús llega a la última parada de Lista y estos se bajan al igual que el chico de las flores.

- Capítulo VI: Anuncia recuerda un pasaje de su vida con sus abuelos gracias al olor de una violeta. Recuerda qué pasó antes de coger el autobús. Estaba en clase de Filología y de repente sintió que la poesía la llamaba, se estaba volviendo loca y tuvo que salir de la clase.

- Capítulo VII: Se informa del nombre del conductor (Domingo). Accedemos a sus pensamientos –mientras conduce el autobús- y a sus recuerdos (a su mundo interior) que llevan a sus relaciones familiares y sus problemas de salud, el dolor de hígado y la falta de un diagnóstico certero. El hombre y su esposa Encarna cavilan sobre la necesidad de pedir dinero prestado para ir a un médico de categoría. Confían en la paga extraordinaria, a la vez que se preocupan por su hija adolescente –Trini- que está aprendiendo a coser en un taller. Estos recuerdos son interrumpidos por la evocación del día que murió Trini atropellada por un autobús que derrapa por culpa de la nieve. Entonces el conductor descubre a Anuncia –que tendrá la edad de su hija- que baja del autobús en medio de la noche. El autobús va llegando al final del trayecto...

La estructura interna sigue un orden natural que en términos narratológicos se plantea en planteamiento, nudo y desenlace. En el planteamiento encontramos el principios del trayecto, en el nudo el viaje en el autobús con las distintas salidas y entradas de los personajes y, por último, el final del trayecto. Esta estructura interna está relacionada con el tiempo del relato. Tenemos, por una parte, un presente que narra el viaje en autobús y, por otra parte, una evocación del pasado a través de la cuál los personajes rememoran aspectos de su vida personal.

El tipo de realismo que encontramos en este relato se centra en un corto periodo de tiempo (unas horas, un día) y en unas coordenadas espaciales reconocibles para el lector. La acción se concentra en un suceso, en el retrato de un personaje o de un ambiente (sin desarrollo novelesco), en muchos casos sin desenlace y sin sorpresa final. ¿Por qué?

Porque se trata de reflejar la vida cotidiana, los problemas comunes de personajes que no viven nada extraordinario. Una vez más, la mirada de Quiroga está centrada en los estamentos más bajos de la sociedad.

En *Trayecto uno* tenemos un protagonismo colectivo: el grupo de viajeros del autobús. Llama la atención que sean de edades y condición distintas pero todos tienen que luchar para salir adelante. Estos personajes podríamos dividirlos en varios grupos: Tenemos a Lupita y a Margot frente a Anuncia. Las dos primeras muestran un gran interés por las cosas materiales (vestidos, marcas, etc.) mientras que Anuncia no necesitaba esas cosas para ser feliz. Margot preocupada por casar a su hija con un chico de buen estatus y buena posición. Tenemos otros personajes cuyo pequeño oficio, por lo que se nos da a entender, no les da para poder pagar todos sus gastos: Fermín que siempre trabajaba y las circunstancias lo llevan a cometer un delito por el que al final es detenido, el albañil que solo piensa en comprar comida cuando cobre a fin de mes, el matrimonio joven que prefiere que les falte comida antes que flores. Tenemos otros personajes como el conductor de autobús y el cobrador que son prácticamente invisibles para los demás personajes. Anuncia llama al conductor de autobús “el hombre sin cara”. Encontramos también varios prejuicios en torno a la mujer: El esposo de la mujer gorda que piensa que solo se merece flores una mujer joven y guapa, el mismo que cuando ve a Margot empieza a compararla con su mujer encontrando cada vez más defectos en ella...

Podemos señalar algunas características propias de la clase social de los personajes: Frente a algunos personajes que tienen preocupaciones sencillas destaca Domingo frustrado por la muerte de su hija, la niñera preocupada — al igual que los padres — por la enfermedad del niño o Fermín.

Elena Quiroga logra en este relato reproducir el lenguaje oral propio de un registro medio-bajo no solo mediante coloquialismos (-¡Que te apartes o te arreo una patada!...), motes («Blas el largo»), apelativos cariñosos («cuchi, piluchi») o frases hechas (Genio y figura) sino también reproduce el lenguaje oral con frases no acabadas, punto suspensivos... (-Bueno, tú.../ Reían). El lenguaje del narrador también sigue esta línea: una vieja gorda. Se justifica en tanto que es el lenguaje que describe el pensamiento de los personajes o el mundo contemplado desde su conciencia.

Cabe señalar que Elena Quiroga también conjuga el protagonismo individual, sobre todo, con el personaje de Anuncia, que además es el hilo conductor de la narración, el

personaje que focaliza el relato y se convierte en observadora de las entradas y salidas de los otros personajes.

«"Es la hora de partir..." Se sentía conmovida, como si aquel viaje en autobús fuese algo decisivo, o como si algo pudiera suceder en el trayecto. "Cerrar los ojos. Dejarse llevar... ¿Quién me lleva...? No lo sé. No se le ve la cara... El hombre sin cara"» (p. 73). Así es como el narrador nos presenta el personaje de Anuncia, además anticipa un hecho: algo importante le va a pasar a Anuncia durante este trayecto, este hecho lo descubrimos unas páginas después: «"15 de enero de 1953. Descubierta la poesía".» Efectivamente durante este trayecto es lo que Anuncia va a descubrir: «Venía adormecida de ensueño, o quizá fuese la casi penumbra de al plaza de España, [...] Hay más en la sombra, detrás de nosotros o delante, pero nuestra luz... ¡Oh, belleza! ¡El mundo nuevo! Se había encontrado con el mundo hacía unas horas. Era feliz, feliz...» (p. 87)

En el capítulo V descubrimos que lo que está leyendo es la poesía de Pedro Salinas. Del capítulo VI podemos destacar la importancia de los sentidos que hace a este personaje recordar un aspecto autobiográfico, me refiero al olor de una violeta («¡Qué bien huele!» (p. 124)). Esto le recuerda a sus abuelos. De repente vuelve de su estado de ensueño y se nos cuenta cómo había llegado a ese autobús: «"La voz a ti debida" la golpeó. Fue como si una voz lejana y muy hermosa fuese vertiéndole la poesía de lo menudo, de lo cotidiano. Juan Ramón, Guillén, Alberti, Tagore. [...] Esta mañana... Estaba en clase, simplemente, y mordía el revés del lápiz, mientras el profesor explicaba Filología» (p.125-126). Estaba en una clase de literatura cuándo, de repente, le empezó a «subyugar el corazón, se estaba volviendo loca» (p. 126), y se fue a coger el autobús, a descubrir el mundo, a descubrir la poesía.

Otro personaje que merece atención es el conductor Domingo, el capítulo VII nos resume su historia. Tenía problemas con el hígado y cómo murió su hija Trini atropellada por un autobús: «Cuando le pasaron no la reconoció. No era Trini. Estaba pensando: «"No es mi hija". ¡Que alivio! Los que le miraban preguntaban con los ojos. Pese a él dijo que sí con la cabeza.» (p. 134). El espacio en el que lleva a cabo todos los días su jornada laboral es el mismo medio que causó la muerte de su hija, por lo que será difícil superarlo.

En relación con el tiempo del relato, sabemos el tiempo histórico: «Anuncia, inclinada sobre el cuaderno, escribió, apoyándose sobre el bolso: 15 de enero de 1953.» (p. 75). Es un rasgo propio de la narrativa realista. Por otra parte, aunque no se dice

explícitamente cuánto dura el trayecto del autobús si sabemos que empieza por la mañana y acaba hacia las seis de la tarde.

Un aspecto que debemos destacar es el espacio. Al cultivar la narrativa realista, Elena Quiroga presenta tanto el espacio del autobús como el Madrid de 1953 sin idealizarla, tal cual es. Como acabamos de señalar, la narración se sitúa en un frío mes de enero en el Madrid de los primeros años 50. El autobús –sin calefacción– no mitiga el frío de la calle y muchos pasajeros van a hablar de ello, sobre todo porque incrementa las dificultades de las clases más humildes y agrava las enfermedades (como la del niño que viaja con su niñera).

-¡Menudo frío!. No se aguanta

-Se te va a quedar tieso el crío.

[...]

- Con este frío... (p. 76)

Este fragmento pertenece al primer capítulo del relato. La niñera y el niño enfermo se bajan en el capítulo cuarto y, tal y como mencionamos en la estructura, los personajes comienzan a criticar a la madre (solo a la madre) por haber sacado al niño con ese frío.

El mal estado del autobús repercute en el estado de ánimo de los personajes, sobre todo de Domingo, el conductor. Estos fragmentos corresponden al primer y al último capítulo.

Y el pesado autobús arrancó, balanceándose al principio, como si fuese a vencerle el peso de su enorme caperuza. (p. 73)

Alguna vez había manejado aquel autobús. La fiera... Odio. Deseo de domarle. Chirriaban los frenos con voracidad. Las primeras veces: Estas son las ruedas. Tan enormes. Ella, tan delgada. Con estas gomas mismas....” (p. 135).

Además, se otorga vida (animal) al autobús al comparar la carcasa de la cabina con una «caperuza». En el segundo fragmento lo comparan con una fiera a la que hay que domar.

Por otra parte, los personajes van accediendo a distintos paisajes que se pueden ver por las ventanillas del autobús del Madrid de 1953.

Le gustaba la plaza de España a aquella hora. Era como una escenografía, un tablado mal preparado al aire libre. Aquella luz pobre y amarillenta iluminaba de una manera discreta un árbol en el invierno. Parecía que no hubiese más árbol que aquel en la plaza. Desolado...(p.87)

En este fragmento — que pertenece al segundo capítulo — el autobús acababa de llegar a la primera parada de la Gran Vía y el narrador omnisciente narra qué ve Anuncia por la ventanilla. La percepción de esta calle es lamentable. Las farolas no

iluminaban lo suficiente y lo que se nos queda de la impresión de Anuncia es un Madrid mal construido.

Anuncios. Letras. Figuras enormes. Fluorescencia. Verde, luz, rojo. "Cyrano de Bergerac". enormes figuras de cartón... "Actualidades". Cafés. "La Prensa". "Revuelta en Haití... El autobús rodaba despacio. Mucho tráfico. (p.90)

Todo el mundo luciendo su mercancía con caretas brillantes. Compre. Compre. Compre...¿Qué había detrás de las caretas?... Y el Banco, como una amenaza sobre la ciudad. Poseyéndolo todo. Rebasándolo todo. [...] Era como deslizarse por un tobogán. Un tobogán iluminado que desembocaba en la sombra como en un vertedero de pobreza. Anuncia sabía que al final de la calle de Cartagena aquel mismo autobús rodaría por calles tristes y plazas en desmonte. Gente que vivía en lo solares... (p.93)

La enumeración de este segundo ejemplo, que también pertenece al segundo capítulo, subraya la velocidad con la que se desplaza el vehículo que obliga a ver la realidad fugaz y fragmentariamente. De ahí, la suma de sustantivos, la abundancia de puntos para acelerar el relato. Además contrasta con el último: Frente a ese Madrid lleno de anuncios y luces encontramos el final de la calle Cartagena, triste y desolada. Muy importante es la frase «¿Qué había detrás de las caretas?». Elena Quiroga se refiere a las máscaras que cada uno se pone cuando está en público.

Volviendo al último fragmento llama la atención ese insistente «Compre. Compre. Compre.». Esta enumeración vuelve a subrayar la velocidad del vehículo, parece que Anuncia ve distintos escaparates en los que aparece esta palabra. Se impulsaba a la sociedad a gastar y esto choca con la situación económica de varios personajes del autobús: Domingo el conductor, Blas el cobrador, el albañil, la niñera, etc., pues no se lo podían permitir.

«Ahora que veo el escaparate, tengo que venir a "Zorrilla" a comprar el raso azul para refrescarme la blusa. Haré otra a Anita.» (p. 102)

También Anuncia miraba aquellos escaparates. [...] Pantallas con luces bajas en «Hipola». Un ángel negro y oro, con una pantalla blanca en la mano. Un paraguas esbelto y larguísimo. Era agradable verlo. ¿Habría muchachas que comprasen allí sus paraguas? Y aquellos jerseys... Ella no sabría entrar en una tienda de aquellas y decir: «Enséñeme un jersey». Adivinarían que no lo iba a comprar nunca. Un poco de tristeza entró en su corazón. [...] Junto a su ventanilla se hallaba detenido un Cadillac. Joyas, pieles. (p. 103)

En estos dos fragmentos — que pertenecen a la tercera parte del relato — podemos observar la diferencia de clases. En el primer fragmento la voz pertenece a Margot y en el segundo tenemos a Anuncia. Ambas ven lo mismo por la ventanilla pero el espacio que rodea al autobús repercute en ellas de forma diferente. Anuncia no se podía permitir nada de lo que veía en esos escaparates a diferencia de la hija de Margot, Anita (más o menos de la misma edad). La moda y el derroche de dinero, como vemos, es constante en este relato.

Por último, en el séptimo capítulo accedemos al estado de la calle en la que transitó el autobús que causó la muerte de Trini, la hija de Domingo: «Nieve la víspera. Limpiaron las calles dejando aquella escoria de nieve sucia, pegada a la calzada. El autobús tomó la curva ciñéndose a la acera. Patinó al frenar y pilló a una de la cola.» (p. 134). En este fragmento se critica al gobierno por no ser capaz de mantener al Madrid de los años 50 en buen estado. Por esa razón no se pudo impedir que ocurriera un suceso tan trágico como la muerte de una joven.

#### 4.3. *LA OTRA CIUDAD*

Ambientado en Madrid, concretamente en el barrio de Carabanchel Bajo, en la Sacramental de San Justo, este cuento de Elena Quiroga narra la historia de Tomás el enterrador y sus dos hijos Marcos y Esteban; uno de ellos es médico y el otro decidió seguir los pasos de su padre.

Las historias de estos dos últimos que se entrecruzan a lo largo del relato. Se evoca la infancia entre las tumbas que cuida el padre y accedemos a cómo esto repercute en cada uno de sus hijos: mientras que Esteban se muestra tranquilo y feliz corriendo entre las tumbas, ayudando y acompañando al padre en el día a día, Marcos siente que la muerte le persigue, tenía pesadillas y sentía presencias extrañas a su alrededor. Por esa razón cuando creció se dio cuenta de que estudiando consigue evadirse de aquel mundo y construir uno nuevo. Decide dedicarse a la medicina esperando con ansias encontrar en este oficio su forma de sanarse de esa infancia que le causó tanto sufrimiento. No obstante, al no poder tratar a sus pacientes (sobre todo a los niños enfermos) se da cuenta de que la muerte lo sigue persiguiendo. Al final Esteban se casa con Cruz y Marcos acaba dándose cuenta de que su salvación no se encuentra en la medicina sino en la religión.

Esta novela corta se inscribe dentro de la corriente del existencialismo y dentro de la tradición de literatura de marginados sociales. Señaló Torres Nebrera (2013:49) que el título alude al espacio en el que se desarrollan gran parte de la vida de los protagonistas: la otra ciudad es el cementerio.

En relación con la estructura externa del relato, tiene dos partes claramente separadas con su correspondiente epígrafe y, a su vez, cada uno de ellos tiene tres capítulos.

##### Parte I:

Capítulo I: El narrador omnisciente en tercera persona comienza la narración con un verbo de acción “Sonrió.” por lo tanto la estructura no sigue un orden lineal. Como

veremos, este comienzo se relaciona con el final de la novela corta ya que acaba de la misma manera. Hablaríamos incluso de una estructura circular. Cabe señalar que esta frase inicial es una prolepsis pues el narrador omnisciente hace un avance hacia el futuro. Tras esta frase, accedemos a los personajes de la novela. El narrador en 3ª persona presenta a la familia de Tomás mientras recuerdan un entierro que había tenido lugar en el cementerio. Tras esto nos dice que Esteban era fuerte, cuadrado y macizo a diferencia de Marcos. Estaban leyendo el periódico Madrid y lo que llamó la atención a Esteban es que era noche de fiesta, las fiestas de San Cayetano. Esteban sale silbando por debajo del arco que separaba la huerta del cementerio. A diferencia de él, Marcos se encontraba en su cama, asustado, tenía pesadillas. También se nos informa de que la madre de ellos dos había muerto.

Capítulo II: Es la noche de fiestas de San Cayetano, noche de verbena. Esteban había salido. Conoce a una chica de Tetúan de las Victorias. Era rubia teñida, entrada en carnes y con las ojeras pintadas. La chica se llamaba Eufemia. Esteban se comporta de forma machista con ella y decide pasar de ella. Conoce después a Lola, una joven que miente diciéndole que tiene veinte años cuando realmente tenía menos. Ella sí le gustaba a Esteban. Los dos se divierten esa noche.

Capítulo III: En este tercer capítulo el protagonista es Marcos. Se acaba de levantar y los vecinos se asustan al verlo desnudo en la terraza. Mediante un monólogo interior, crítica que a esa familia por fingir ser una familia feliz mientras se imagina los comentarios que otros conocidos podían haber hecho alabando el dichoso ambiente familiar de aquellos. Tras este pasaje encontramos una analepsis. El narrador omnisciente presenta a la madre de Marcos y Esteban. Se llamaba Rosa, era vulgar y habladora. Siempre hablaba chillando. También se nos informa la manera de ser de cada hijo: Esteban era fuerte desde niño y se divertía ayudando a su padre en el cementerio de pero Marcos no, él sentía miedo y en consecuencia su padre nunca lo reñía, lo trataba como a un niño pequeño.

Marcos se levanta, se sienta en la butaca y comienza una especie de diálogo que no sabemos con quién mantiene. Recuerda las tumbas, el cementerio, la muerte, estaba marcado en su subconsciente. Se imagina qué le preguntaría su colega, especialista en nervios. Va describiendo de esta manera cómo influyó en él ese ambiente que no cambia en su adolescencia. Su etapa en el instituto fue igual de mal, él intentó esconder quién era su padre pero no lo logró. Se dio cuenta de que que estudiando uno se crea un mundo nuevo, te evades y esas eran sus horas de felicidad. Recuerda el momento en el

que le dijo a su padre que quería estudiar Medicina. A Tomás esto no le agradó pero a pesar de todo, Marcos decide estudiar Medicina.

Recuerda sus noches de vigilia, rodeado de libros y de cadáveres: «Libros. Libros. Vigilias. La Facultad. Noches enteras sobre los libros de textos. Calle de Atocha. Librerías de viejo. Puesto de Claudio Moyano. ¡Un cadáver, al fin, sobre la mesa!. (Concentrarse. No pensar. Es un cadáver: Es materia para estudio. Materia para estudio. Materia para estudio...)» (p. 168).

Este fragmento resume la vida de estudiante de Marcos. La enumeración ofrece mayor rapidez en la lectura, además, sabemos en qué pensaba cuando veía un cadáver para intentar evadirse del mundo del cementerio. A continuación Marcos narra su experiencia como médico. No era capaz de sanar a los niños enfermos y siente que la muerte le sigue persiguiendo. Recuerda la muerte de su madre, él no estaba presente y se siente mal por ello.

Parte II:

Capítulo I: Esta parte comienza con un verbo de acción conjugado en primera persona del Presente de Indicativo, lo que hace pensar que estamos en el tiempo presente. A continuación el narrador omnisciente presenta al personaje femenino Cruz. Ella trabajaba de telefonista. Esteban comienza a pensar en Cruz. Escuchaba a su padre diciendo que era una buena chica pero Esteban la compara con Lola. No obstante, Lola no pensaba casarse con nadie mientras que Cruz era buena y decente. Termina este capítulo con Esteban y Cruz prometidos.

Capítulo II: Esteban le presenta a Cruz a su hermano. Cruz le cuenta a Marcos su infancia. Su padre la maltrató, al igual que a sus hermanos. Esteban se sintió humillado ya que él no conocía ese aspecto de la vida de Cruz y ella se excusa diciéndole que se sentía más cómoda hablándolo con un médico. Esteban siente compasión por ella.

Tras este episodio el narrador nos presenta a Marcos en la Sacramental pensando en cómo era la vida de una mujer. Como un circuito cerrado: orfandad, angustia, relativa tranquilidad sudada, muerte.

A continuación mantiene una conversación con su padre Tomás. Marcos le decía que veía a Esteban muy enamorado pero Tomás no pensaba lo mismo. Marcos decide irse y mientras salía del mausoleo observa la leyenda que allí estaba escrita. Podía recitaba de memoria «El que cree en Mí, aunque hubiese muerto, vivirá...» y entonces la cruz blanca de mármol parecía que se hacía cada vez más enorme. Se acuerda de que delante de esa capilla le dijo a su padre que quería ser médico. Se incluye en este

capítulo un fragmento en el que se nos adelantan hechos futuros: «(No sabías lo que decías; era dar vueltas y vueltas a lo mismo. ¿Cómo no comprendiste? El crucifijo, los candelabros en manos de tu padre. Era tan sencillo... In hoc signo... y no lo entendiste)» (p. 193).

En este fragmento no sabemos realmente si es Marcos quién se dirige a sí mismo o es el narrador omnisciente. Pensamos en el último ya que la voz narrativa que precede a esta pertenece al narrador.

Capítulo III: Marcos está deambulando por las calles perdido en sus pensamientos. Iba por el puente de Toledo, esa noche todo le parecía solemne y trascendente porque sabía que aquella vida de miedos y terrores terminaría. Tenemos una analepsis, Marcos recuerda que la primera vez que había sentido la llamada de Dios fue viendo a Cruz en un café. Decide tomarse un par de cervezas y vuelve a hacer lo mismo un par de veces más.

Le llaman de la consulta pues estaba tratando a un paciente enfermo, era un niño y Marcos no podía curarlo. Se siente estúpido y avergonzado y decide irse. En la escalera se dirige a Dios y le pide que lo salve. Sale del edificio y empieza a deambular perdido por las calles. Al día siguiente se entera de que el niño murió. Decide ir a confesarse y el confesor le dice que se entregue a Dios, que no le dé más vueltas. De repente alza la cabeza y ve el ojo de Dios blanco y puro, en este momento siente la llamada de Dios y decide entregarse a la religión. Al final se da cuenta de que esta es la salvación que buscó desde su niñez.

La estructura interna sigue un orden natural que en términos narratológicos se plantea en planteamiento, nudo y desenlace.

En el planteamiento se presentaría a los tres personajes, Tomás y sus dos hijos, quiénes son y datos sobre su vida, así como aspiraciones y deseos, en el nudo la etapa adulta de ambos hijos, el matrimonio de Esteban y Cruz y, el intento de escapar de la muerte de Marcos y, por último, la salvación de Marcos. La estructura no sigue un orden lineal pues, como hemos visto se evocan varios recuerdos.

Por otra parte, se incluye datos sobre el tiempo histórico. Los personajes ante el periódico *Madrid* leen: «Los comunistas han paralizado la ofensiva aliada en Corea... Acuerdo del Senado Norteamericano sobre fondos para la defensa... Dos heridos graves por atropello... Se estrella un avión y perecen cuarenta personas.... Sangriento combate entre dos tribus de Uganda... Voraz incendio en Algeciras...» (p. 145). Sucesos que tuvieron lugar alrededor de 1950.

En relación con el tiempo del relato distinguimos entre el presente y el que evoca recuerdos pasados. El presente corresponde a Marcos y Esteban adultos. Esteban se casa y Marcos por fin encuentra cómo vencer ese miedo que le perseguía desde su niñez. El tiempo rememorado o pasado lo presenta el narrador omnisciente para que el lector comprenda qué le ha sucedido a Marcos, por lo tanto, los recuerdos suelen girar mayoritariamente en relación con su historia.

Al igual que en *Trayecto uno*, en esta novela corta titulada *La otra ciudad* encontramos un protagonismo colectivo: Un grupo de marginados que vivían en el cementerio, en este caso se trata de una familia (padre e hijos). Pero, una vez más, destaca un personaje que goza de protagonismo individual: Marcos.

Los personajes de este relato son Tomás, el padre y, Estebán y Marcos, sus dos hijos. en torno a las vidas de Esteban y Marcos gira toda la historia. No obstante, también destaca, como veremos, un personaje femenino: Cruz.

Tanto Esteban como Marcos estaban acostumbrados a estar en constante presencia con formas y objetos que se identifican con la muerte, es decir, entierros, cruces, fénetros, cúpulas, manusoleos, etc., las relacionan de forma diferente en su vida. Ya en el capítulo I de la primera parte, Esteban salía a festejar y a divertirse lo que contrasta con el estado de Marcos:

«Aquello sí que era pena. Lo de Marcos. Hijo, ¿qué te pasa? ¿Qué te pasa? ¿Era pena? ¡Marcos! Tan...

Dormido.

No estaba solo. Había mil ruiditos, mil pequeños crujidos, regurgiteos, la radio, con una presencia más real allí que en ningún sitio del mundo. Había árboles quietos, y al fondo, pasando el arco, la silueta redonda, casi oriental de la Capilla. Había... Había... El aire sofocante, el cielo. Y Alguien más.» (p. 149)

Momentos antes se decía sobre Esteban: «El hijo pasó silbando por debajo del arco que separaba la huerta del cementerio.» (p. 148)

Otro pasaje significativo es el siguiente:

«Se quedó con la cerilla en la mano, sin apagarla, hasta que le quemó los dedos. La soltó, sacudiendo la mano. Esta era la verdad: le hablaba como a un muerto. Porque Tomás marmotaba entre las sepulturas, y parecía hallarse allí a gusto, en aquel extraño y terrible lugar. Aquello le había hecho polvo a él, Marcos. Para siempre. Estaba marcado por aquello en su subconsciente. Si fuese a consultar con un colega en enfermedades nerviosas, le diría: "Reflejos de infancia..."» (p. 162)

En Esteban el ambiente en el que había crecido no le ocasiona ningún efecto adverso mientras que Marcos se siente, de alguna manera, perseguido por la muerte, aquello lo había dejado marcado para siempre en su subconsciente.

En el capítulo tercero de esta primera parte, el narrador omnisciente nos ofrece más testimonios sobre el estado de ánimo de cada uno de los hijos. En el siguiente ejemplo

podemos observar como el padre trataba de manera diferente a Marcos ya que no era tan seguro de sí mismo como Esteban: «Tomás no le reñía nunca, pero no le hablaba como hablaba a Esteban. Esteban era fuerte desde niño, y se divertía ayudando al padre a arrancar las malas hierbas de las tumbas, y rondaba alrededor de la capilla, cuando sabía que había entierro. Se deslizaba entre la gente, y miraba cómo pasaban las cuerdas, caía la caja...» (p. 162)

Otro fragmento que merece atención es el testimonio que ofrece Marcos: «Las cajas de niño... Me volvía loco. ¡Abridla! ¡Abridla!... pero hubiese huido enloquecido si lo hubiesen intentado. ¿Cómo sería el niño muerto?» (p. 163)

Como ya mencionamos en la estructura externa, Esteban sigue el camino del padre y su oficio mientras que Marcos decide estudiar Medicina, noticia que al padre no le sentó muy bien. Tomó esta decisión para alejarse de aquel entorno, a aquella otra ciudad frente a «la ciudad», en otras palabras, «tierra de muertos frente a la tierra de vivos» (Torres Nebrera, 2013:50).

A pesar de todo la muerte siguió persiguiendo a Marcos: «Ante el niño enfermo le entró un gran cansancio, un cansancio mortal. [...] (La verdad es ésta [sic]. "¡Cuentos!"; la verdad era la muerte allí, en aquel cuerpecillo de seis años.)» (p. 201)

A raíz de este episodio que se desarrolla en el último capítulo del libro, Marcos se da cuenta de que no puede hacer nada para evitar la muerte, entonces Marcos descubre su cómo su vocación. En el siguiente fragmento Marcos dialoga con un confesor (-No le des más vueltas. Entrégate a Dios. Nada más.). A partir de este momento, Marcos se siente nuevo y feliz.

Desde aquel día, si en su corazón se insinuaba aquella desesperada nostalgia que le conmovía y la razón, fina y aguda, se alzaba con su implacable lógica. («Absurdo»), iba a donde hallaba la Eucaristía expuesta. Dejaba de pensar, dejaba de sufrir. Deslumbrado, apoyaba las mejillas entre las manos y se dejaba estar. Otro pensaba por él, otro estaba. «Después del cuerpo muerto, ¿qué? Mientras vivimos ¿qué? ¿Por qué nacemos?... ¿A dónde vamos en el momento mismo... o es que no vamos? [...]» (p. 204)

Su nueva vocación es la religión. Encontramos varias ideas claves: conocimiento, sufrimiento, religión, etc. Encontramos aquí rasgos existencialistas. Según Heidegger el hombre es un ser para la muerte, vive en un mundo absurdo, Sartre añadía que es un proyecto de ser Dios. Todo esto lleva a la conciencia del nihilismo, de la vivencia de la angustia, del sentido de lo absurdo.

Ya mencionamos que contamos con un personaje femenino llamado Cruz. Una sencilla muchacha, novia de Esteban. Ella no le gustaba tanto como Lola pero decide

casarse con ella. Es una chica decente y a su padre le gustaba. Sabía cocinar y se encargaba de todas las tareas domésticas.

En el segundo capítulo de la segunda parte, Esteban presenta a su novia Cruz a Marcos y entonces esta cuenta anécdotas de su infancia que Esteban desconocía:

— Cuando bebían, era mi padre el que nos pegaba. [...] Algo tiene que hacer, el hombre. Con cuatro hijos... ahí le duele. Los hijos. Le revienta no alcanzar a todo, y les pega de puro que los quiere. — ¡Será bestia! — No puede dar con otros y pega a los hijos para desfogarse.» (p. 188). Finalmente ella y sus hermanos se van a vivir a casa de la tía. «Ya está: aquella era su vida. Su pobre y tierna vida de mujer de veinticuatro años. (p. 200).

No se preocupaba por ella sino por sus hermanos, porque tuvieran dinero para pagar sus estudios, por la tía, por todos menos por ella. Esto conmovió a ambos hermanos. En definitiva, una mujer fuerte.

También el segundo capítulo de la segunda parte encontramos las razones por las que Esteban se casa. Tomás dialogando con Marcos sostiene que Esteban realmente no está enamorado de Cruz. Esteban la quiere pero también quiere a otras más. Él había querido dejarla cientos de veces pero no lo pudo hacer.

Debemos señalar que tanto Esteban como Tomás — tras la muerte de la madre — necesitaban a una mujer que se encargara de todo y de todos. Esta será Cruz.

Finalmente, señaló Torres Nebrera (2013: 50) que Elena Quiroga explicita el simbolismo relacionado con la imagen de la cruz cuando hace que el personaje Marcos se fije varias veces en la gran cruz que preside la entrada de la capilla de la Sacramental. Además, es un elemento constante a lo largo del relato porque también lo es en la vida de los hermanos, la cruz como figura relacionada, desde una perspectiva cristiana, con la vida y la muerte, también el personaje de Cruz que acabamos de ver.

Sobre todo lo que destaca en este relato es el espacio. Ya hemos mencionado que el título es justo un espacio. La otra ciudad es el cementerio, el espacio en el que se desarrolla gran parte de la vida de los personajes. Las cosas que suceden allí es lo que los va a marcar hasta los últimos días de su vida. Como hemos observado este espacio afecta a Tomás de forma trágica. Esteban, por su parte, sigue el camino de su padre y logra que la realidad del cementerio, los acontecimientos a los que asistió durante toda su infancia no repercutan negativamente en su futuro, no obstante, esto contrasta con Marcos quién se ve profundamente afectado y nota la necesidad de alejarse de sitio.

Llama la atención las siguientes líneas: «No le importaba pisar, no era como los «turistas». Los turistas, para Tomás, eran los hombres vivos que subían un par de veces al año, de visita, como quien va a cumplir.» (p. 143).

Tomás llama turistas a las personas que residen fuera del cementerio, por lo tanto, «la otra ciudad» alude a que ese cementerio y ellos tres (padre e hijos) conforman una ciudad aparte de Madrid, como si estuvieran residiendo en la periferia.

Otro espacio es la ciudad de Madrid en la que residirá Marcos al querer alejarse de su vida anterior, allí se dará cuenta de que la forma que eligió no fue la adecuada, no obstante, encuentra la óptima.

## 5. CONCLUSIONES

Como hemos visto Elena Quiroga escribe durante los años de posguerra española. A pesar de ser mayor que los escritores de la Generación del medio siglo, los historiadores de la literatura la han incluido por cuestiones cronológicas y estéticas. Elena Quiroga, al igual que los escritores de la Generación de los niños de la guerra se centra en los estamentos bajos de la sociedad y presenta técnicas literarias comunes.

A pesar de todo, hay problemas en este encasillamiento pues Elena Quiroga tiene rasgos que la enlazan con la novela moderna. En su obra no encontramos un punto de vista objetivo sino que ella indaga en la psicología de los personajes y ofrece al lector sus más profundos sentimientos. De esta manera, logra que el lector se acerque a la realidad del personaje, logra indagar en la solidaridad humana.

En cuanto al análisis de *Plácida, la joven y otras narraciones*, la novela que da título a la colección se centra en las dificultades por las que pasa la mujer trabajadora del campo. Destaca en esta obra no solo el papel activo de todos los personajes femeninos sino también la estructura del relato claramente relacionada con el tiempo. Un tiempo presente -cerca a la escritura de la carta- y un tiempo pasado en el que se rememoran los aspectos de la vida de Plácida. Un relato de focalización interna que presenta desde el punto de vista de otro personaje que a la vez es narrador. Este narrador intradieético que escribe una carta ficticia.

El relato titulado *Trayecto uno* pertenece a la tendencia del realismo social. Al igual que otros cuentos de los escritores del medio siglo, destaca por la reducción temporal, por centrarse en los estamentos bajos de la sociedad, por ofrecer un lugar especial al espacio, entre otros aspectos. El espacio de este relato no es idealizado sino realista. Los personajes nos ofrecen descripciones no solo del autobús sino también del Madrid de 1953 que ven durante su trayecto en autobús desde Moncloa hasta el final de la calle Cartagena. Un aspecto que llama la atención en este relato es que a pesar de tener un narrador omnisciente en 3ª persona el tipo de focalización, en gran parte del relato, es interna. Prima la perspectiva de Anuncia.

Por último, *La otra ciudad* entra dentro de la corriente existencialista, dentro de la tendencia que trata sobre marginados sociales. En esta novela corta narrada en tercera persona por un narrador omnisciente, Elena Quiroga también juega con la estructura. Encontramos varias analepsis o vueltas atrás, por lo tanto, no sigue una estructura lineal, cronológica.

Al igual que en *Trayecto uno*, en este relato el espacio también es clave. El título alude al espacio en el que han vivido los personajes del relato: un cementerio. Este espacio influye en el estado psicológico de los personajes, sobre todo, como hemos visto, de Marcos.

## 6. BIBLIOGRAFÍA

CONDE PEÑALOSA, Rosa (2004): “Capítulo 1. La narrativa femenina en el marco crítico de la posguerra” en *La novela femenina de posguerra: (1940-1960)*, Madrid, Editorial Pliegos, pp.23-36.

CORUJO MARTÍN, Inés (2016): “La voz femenina en los márgenes de la posguerra española: matricidio y transexualidad narrativa en *La careta* de Elena Quiroga”, *Cuadernos de Aleph*, nº 8, pp. 13-33.

Disponible en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5559722>>  
[Consultado el 30/08/2020]

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1954): “Algo pasa en la calle, por Elena Quiroga”, *Revista de Literatura*, Vol. 6, nº 11, pp. 384-387.

— (1995): “Quiroga, Elena: *La enferma*”, *Revista de Literatura*, Vol. 3, nº 13, pp. 254-255.

JONES, Margaret EW (1983): “Las novelistas españolas contemporáneas ante la crítica”, *Letras Femeninas*, Vol 9, nº 1, p. 22-23.

Disponible en <<https://www.jstor.org/stable/23021022>> [Consultado el 30/08/2020].

LEGGOTT, Sarah (2014): “Negotiating censorship in the postwar spanish novel. Divorce and civil marriage in Elena Quiroga’s *Algo pasa en la calle* (1954)”, UNED, *REI*, nº 2, pp. 121-144.

Disponible en  
<<http://revistas.uned.es/index.php/REI/article/viewFile/12949/12354>>  
[Consultado el 28/07/2020].

LÓPEZ, Francisca (1995): “Introducción. Novela femenina y mitos sociales” en *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*, España, Editorial Pliegos, pp. 11-30.

MARTÍN MUNICIO, Ángel (2000): “Elena Quiroga”, *Boletín de la Real Academia Española*, pp. 7-13.

Disponible en  
<[https://www.rae.es/sites/default/files/BRAE\\_Necrologica\\_Elena\\_Quiroga\\_7\\_1.pdf](https://www.rae.es/sites/default/files/BRAE_Necrologica_Elena_Quiroga_7_1.pdf)> [Consultado el 02/08/2020]

MARTÍN PARDAVILA, Almudena (2011): “La recepción crítica de *Nada* de Carmen Laforet”, Universidad Complutense de Madrid, pp. 17-30.

Disponible en <[https://eprints.ucm.es/13335/1/Rescue\\_OK.pdf](https://eprints.ucm.es/13335/1/Rescue_OK.pdf)> [Consultado el 03/09/2020]

OLAZAGASTI-SEGOVIA, Elena (1988): “Plácida, la joven, síntesis de la narrativa quiroguiana”, Vanderbilt University, *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 13, nº1, p. 135.

Disponible en <<https://www.jstor.org/stable/27741844>> [Consultado el 08/07/2020].

QUIROGA, Elena (1970): *Plácida, la joven y otras narraciones*, Barcelona-Madrid, Editorial Noguer.

— (1993): “Introducción”. En Torres Nebrera (ed.): *La enferma*, Madrid, Cátedra, pp. 9-100.

— (1993): “Introducción”. En Zatlín Boring (ed.): *Escribo tu nombre*, Madrid, Espasa Calpe, pp. 9-31.

SANTAMARÍA VILLARROYA, Andrea (2018): “La recepción de las escritoras de posguerra. Crítica tradicional vs. Crítica feminista” en *La universidad con perspectiva de género*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 169-183.

SANZ VILLANUEVA, Santos (2010): “III. La novela en el medio siglo” en *La novela española durante el franquismo*, Madrid, Gredos, pp. 153-289.

SENDÍN GARCÍA, Manuel Ángel (2012): “El ferrocarril y los paisajes ferroviarios de la posguerra en la obra literaria de Ignacio Aldecoa”, Universidad de Oviedo, *Ería*, nº 89, pp. 291-308.

Disponible en

<<http://digibuo.uniovi.es/dspace/bitstream/10651/8366/1/ElFerrocarriYLosPaisaj esFerroviariosDeLaPosguerra.pdf>>. [Consultado el 03/09/2020]

TOLLIVER, Joyce (2002): “La voz antifeminista y la amenaza “andrógina” en el fin de siglo” en *Sexualidad y escritura (1850-2000)*, Barcelona, Anthropos, pp. 105-120.

TORRES BITTER, Blanca (2001): “Introducción. El tiempo de la infancia en la narrativa española de posguerra” en *Estudio de los modos narrativos en el discurso autobiográfico de Tristura, de Elena Quiroga*, España, Servicio de publicaciones y divulgación científica de la Universidad de Málaga, pp. 7-31.

- TWOMEY, Lisa Ann (2003): “La recepción de la narrativa de Ernest Hemingway en la posguerra española”, Universidad Complutense de Madrid, pp. 331-415. TFM  
Disponibile en <<https://eprints.ucm.es/4655/1/T26694.pdf>> [Consultado el 23/07/2020]
- VADILLO BUENFIL, Carlos Javier (2012): “El *bildungsroman* en las narradoras españolas de posguerra: 1940-1960”, Universidad Autónoma de Madrid, pp. 4-40. Disponible en  
<[https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/660405/vadillo\\_buenfil\\_carlos\\_javier.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/660405/vadillo_buenfil_carlos_javier.pdf?sequence=1)> [Consultado el 20/08/2020].
- VILANOVA, Antonio (1995): “Elena Quiroga: del costumbrismo naturalista al intimismo psicológico” en *Novela y sociedad en la España de posguerra*, Barcelona, Lumen, pp. 260-278
- VILLANUEVA, Darío (2011): “Introducción” en *Novelas I*, Madrid, *Biblioteca Castro*, pp. XI-XX.
- WARLETTA, Enrique (1956): “La generación del desánimo” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 76, pp. 104-105.  
Disponibile en <<https://core.ac.uk/download/pdf/51417383.pdf>> [consultado el 08/07/2020]
- XIAOJIE, Cai (2012): “La infancia en la obra de Ana María Matute”, Universidad de Salamanca, pp. 32-54.  
Disponibile en  
<[https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/115589/DLEH\\_Xiaojie\\_C.\\_La\\_infancia.pdf;jsessionid=94C91F65D694CAE0CE5B3F33D7E0F298?sequence=1](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/115589/DLEH_Xiaojie_C._La_infancia.pdf;jsessionid=94C91F65D694CAE0CE5B3F33D7E0F298?sequence=1)> [Consultado el 02/09/2020]
- ZATLIN BORING, Phyllis (1977): *Elena Quiroga*, Boston, *Twayne Publishers*.
- ZOVKO, Maja (2010): “Educación femenina y masculina a través de la narrativa de Elena Quiroga”, *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, nº 12, pp. 224-238.  
Disponibile en <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5848618>> [Consultado el 21/07/2020]