

Stony Brook University



OFFICIAL COPY

The official electronic file of this thesis or dissertation is maintained by the University Libraries on behalf of The Graduate School at Stony Brook University.

© All Rights Reserved by Author.

**(Re)Vindicando a la madre: Matriherencias, orfandad y memoria colectiva
en la narrativa contemporánea española escrita por mujeres**

A Dissertation Presented

by

María Nieves Alonso Almagro

to

The Graduate School

in Partial Fulfillment of the

Requirements

for the Degree of

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

May 2014

Copyright by
Maria Nieves Alonso Almagro
2014

Stony Brook University
The Graduate School

María Nieves Alonso Almagro

We, the dissertation committee for the above candidate for the
Doctor of Philosophy degree, hereby recommend
acceptance of this dissertation.

Lou Charnon Deutsch – Dissertation Advisor
Professor. Hispanic Languages and Literature

Kathleen Vernon- Chairperson of Defense
Associate Professor. Hispanic Languages and Literature

Daniela Flesler
Associate Professor. Hispanic Languages and Literature

Adrián Pérez Melgosa
Associate Professor. Hispanic Languages and Literature

Marie-Lise Gazarian
Professor. Languages and Literatures. St. John's University

This dissertation is accepted by the Graduate School

Charles Taber
Dean of the Graduate School

Abstract of the Dissertation

(Re)Vindicando a la madre: Matriherencias, orfandad y memoria colectiva

en la narrativa contemporánea española escrita por mujeres

by

María Nieves Alonso Almagro

Doctor of Philosophy

in

Hispanic Languages and Literature

Stony Brook University

2014

This study adds to the current discussion on the literary treatment of the mother-daughter bond as used by Spanish contemporary women writers (1945-2013). It examines a representative corpus of novels to show how Spanish cultural, social and historical idiosyncrasy has produced differing modes of representation of the mother-daughter bond. This bond responds to a historically specific, autochthonous literary tradition as presented by the narrative of women writers of different generations: the postwar, the transition to democracy, and new novelists of the transition to the XXI century.

Two main topics shape the treatment of the mother/daughter bond in these works: orphanage and/or the exploration of the maternal lineage. Their perdurance in the novels studied positions the writers in a continuum, a literary genealogy of their own. The cathartic process that many of the female protagonists go through in their quest for personal growth and self-discovery -- ultimately leading back to their female predecessors -- is also studied. The genealogical

conception of history and the fluid relation established between text and context used in many of the novels position readers as both, witness and participant, inscribing them in the same genealogies depicted and, at the same time, in the process of rediscovering Spain's hindered collective memory.

The maternal bond in the first group of novels studied is violently severed by the war and its aftermath, by the brutal ideological depuration and reprogramming of the country as a method of nation-building, and by the thirty six years of dictatorship that followed. The trilogies studied in the second chapter, produced mainly during the transition to democracy, portray intergenerational relations of women belonging to the same family, many of them dysfunctional. The maternal genealogies depicted function as vehicles to pass on memories over a span of a century of Spanish history. Finally, the last chapter explores novels written during the transition to the 21st century in which a new type of literary orphan, the "millennium orphan" emerges often guided in their process of growth and self-discover by an elderly male figure "el viejo-archivo". This process often parallels the recovery of the maternal figure and of a collective memory.

A Alba

Índice

Introducción	1
1. Narradoras de posguerra: Recuperando la memoria de la madre origen en un país en duelo	16
1.1. La nostalgia de la chica sola: historia y vida privada en <i>La plaza del Diamante</i>	31
1.2. El eclipse de la madre-origen por las madres institucionalizadas: <i>Tristura, Memorias de Leticia Valle, Primera memoria, Nada y La tía Águeda</i>	39
1.3. La matriherencia violentada como metonimia de la Guerra Civil: <i>Caza menor</i>	59
2. Hacia la transición democrática: Matriherencias e historia en las trilogías de Josefina Aldecoa y Montserrat Roig	65
2.1. Josefina Aldecoa: genealogías maternas y memoria histórica en clave de mujer	72
2.2. Montserrat Roig: matriherencias, clase y creación de identidad nacional	85
3. Las nuevas huérfanas del siglo XXI: la exploración de modelos alternativos de maternidad y relaciones familiares a través de la recuperación de la historia colectiva	112
3.1. Carmen Martín Gaité, la gran precursora: ‘huérfanas del milenio’ y ‘viejos-archivo’ en <i>Lo Raro es vivir</i>	122
3.2. Eva Díaz Pérez y <i>El club de la memoria</i> : La huérfana del milenio como interlocutora de los fantasmas del pasado	131
3.3. Marta Rivera de la Cruz y <i>Tiempo de prodigios</i> : memoria y vínculos afectivos inter-generacionales ajenos al ADN como lenitivos para el trauma	139
3.4. Vanessa Montfort y <i>El ingrediente secreto</i> : ‘la tribu’ vs. el ácido desoxirribonucleico	151
3.4. Clara Sánchez y <i>Entra en mi vida</i> : matriherencias postizas y niños robados	160
Conclusión	179
Bibliografía	189
Apéndice: Entrevista a Vanessa Montfort	19

Agradecimientos

A Lou Charnon-Deutsch, con mi toda admiración y cariño, por guiarme con paciencia y conocimiento por este viaje, ayudándome a desenredar esta bonita maraña de madres e hijas acumulada durante años. A mis profesores del departamento de Hispanic Languages and Literature: Daniela Flesler, Pedro Lastra, Elizabeth Monasterios, Adrián Pérez Melgosa, Victoriano Roncero, Lilia Ruiz Debbe, Louise Vasvari, Antonio Vera León y Kathleen Vernon. A todos mil gracias por enseñarme con su ejemplo lo mejor de esta profesión. De igual manera, me gustaría dar las gracias a Sarah Battaglia, Betty DeSimone y Joanne Broderick, quienes con la mejor disposición del mundo supieron sacarme de numerosos laberintos, siempre con una sonrisa.

A mis colegas y amigas, Ana Menéndez Collera, Lisa Meléndez, Annamaría Mónaco, Lois Mignone, Lauri Kahn y Cathy García Hill, por darme aliento y actuar como mentoras de mi día a día. A Suffolk County Community College y su Faculty Association por otorgarme un sabático para poder completar el presente estudio.

También me gustaría agradecer a mis amigos ambos lados del Atlántico, en especial a Michelle Button y Marie Lise Gazarian, por tomarme de la mano y enseñarme el camino en tantas ocasiones. Finalmente me gustaría dar las gracias a mis padres, Emilio y Maru, y a toda mi familia, de aquí y de allá, por vuestro cariño y paciencia. Alex Lima y Memé, gracias por acompañarme durante el proceso de esta tesis pero sobre todo, gracias por compartir la vida conmigo.

Introducción

Desde los principios de los años ochenta del siglo veinte, comienzan a alzarse voces que cuestionan la manera en que desde la crítica cultural y la teoría literaria se ha pasado por alto sistemáticamente el estudio de la narrativa de autora en España.¹ Entre ellas, la hispanista norteamericana Elisabeth Ordóñez apunta la manera en que los estudios literarios y culturales producidos desde los últimos coletazos del franquismo hasta la última década del siglo, a pesar de haber contribuido a desestabilizar la hegemonía burguesa falangista mediante la problematización de clase e ideología en la literatura, obvian la inclusión de la categoría "mujer" en sus argumentos². En la mayoría de los estudios que la autora señala, las escritoras quedan como sujetos difíciles de catalogar y sus obras se resisten en numerosas ocasiones a las rígidas herramientas de categorización utilizadas por la crítica³. Si se les incluye, las autoras aparecen en antologías como elementos marginales, "subsets of male species" (16), sus novelas entendidas como subespecies de la novela contemporánea española y sus diferencias entendidas como deficiencias. Sobre esta resistencia al encorsetamiento de la crítica tradicional, Ordóñez indica que:

¹Entre otros: Pérez, Janet (Ed.) *Novelistas femeninas de la posguerra española*, Madrid: Porrúa Turanzas, 1983; Galerstein, Carolyn. *Women Writers of Spain. An Annotated Bio-bibliographical Guide*. New York: Greenwood Press, 1986; Forneas Fernández, María C. *Personajes femeninos en la literatura española escrita por mujeres (1944-1959)*. Madrid: Universidad Complutense, 1987; Gazarian-Gautier, Marie Lise. *Ana María Matute: La voz del silencio*. Madrid: Espasa Calpe, 1997. Print; Nichols, Geraldine. *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*. Minnesota: Institute of Ideologies and Literature, 1989. Nichols, Geraldine. *Descifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*. Madrid: Siglo XXI, 1992 (93). Scarlett, Elisabeth A. *Under Construction: the Body in Spanish Novels*. Charlottesville: UP of Virginia, 1994. Print. Para consultar títulos adicionales, ver sección bibliográfica del presente estudio.

²*Voices of their Own*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1991.

³Los comentarios de la autora se centran en los intentos de identificación y categorización de novelistas españolas dentro de corrientes y grupos literarios de posguerra realizados en los estudios de Gonzalo Sobejano, José Corrales Egea, Olga Prjevalinsky Ferrer.

From among the uncanonized and illegible, the silent "supplemental" voices of women emerge from absence into a decentered presence. Derridean notions of "differance" and "displacement" thus refuse encirclement into ordained notions of power and release a chorus of textual voices iterating "difference" through their challenges to phallogocentrism⁴. (20)

Estas voces de mujer, como escritora, lectora o crítica, ponen en entredicho la hegemonía de lo masculino como genérico, como universal⁵, asistidas por las corrientes de pensamiento, entre ellas el feminismo francés y anglosajón que comienzan a permear la península a propósito del relajamiento del régimen franquista en sus últimos años. El trabajo de Ordóñez, influenciado por el psicoanálisis, y por el post estructuralismo y el feminismo franceses, pone a dialogar cuarenta años de voces de mujer en lo que ella denomina una mezcla armoniosa de diferencias entre las que encuentra conexiones y caracteriza los procesos textuales de su estudio como "a matrilineal line from mother to daughter" (28). Puede apreciarse en su caracterización de estos procesos el eco de la voz de Luce Irigaray quien en su charla "The Bodily Encounter with the Mother" indica que "We must...find, find anew, invent the words, the sentences that speak the most archaic and most contemporary relationship with the body of the mother, with our bodies, the sentences that translate the bond between her body, ours and that of our daughters" (Woodford 43). Ordóñez reconoce a Irigaray como ascendiente femenino con el que dialoga, y ésta, a su vez, realiza un tributo en su obra a otras madres o hermanas mayores dentro del feminismo como Simone de

⁴ Ordóñez explica este neologismo acuñado por Derridá como una fuerza desestabilizadora de "the secure moorings of Western culture's binary oppositions, the props of its logocentrism or belief in the transcendental signifier or absolute (read: masculine) truth ...In this way, Derrida further unlocks the text and opens it to the play of other "truths" that may have been previously silenced or repressed."(20)

⁵ La autora utiliza como ejemplo el discurso crítico de Carmen Riera y Montserrat Roig, claramente influenciados por el pensamiento feminista de la época. (25)

Beauvoir (Woodford 23). La teoría de Irigaray sobre una genealogía de mujeres⁶ informa la visión de Ordóñez sobre las narradoras españolas. Así, las que producen durante las primeras tres décadas de posguerra son vistas por la hispanista como antepasados, "foremothers", en una lucha discursiva que abre espacios a autoras transicionales como Martín Gaité, Alós y Tusquets, las cuales allanan el terreno a sus hijas literarias Riera, Gómez Ojea, Ortiz, Díaz Más y García Morales, que son vistas como "Women who can now write with a certain confidence and boldness as women who largely eluded their foremothers during earlier decades" (Ordóñez 28). Es en su visión sobre las conexiones discursivas entre mujeres entendidas como un continuo equivalente al que se produce en la relación madre-hija, que el libro de Ordóñez es innovador. También lo es que resalte entre las conexiones textuales establecidas entre las voces de las narradoras, el deseo de articular literariamente la recuperación del vínculo materno y de figuras maternas.

En la misma década de los noventa, desde el panorama nacional, Laura Freixas edita una antología de relatos titulada *Madres e hijas* (2006), en su mayoría inéditos y escritos "por encargo" (12) específicamente para ésta.⁷ En su prólogo, Freixas nota la escasa presencia literaria

⁶ Irigaray define el patriarcado como "an exclusive respect for the genealogy of sons and fathers, and the competition between brothers". Según la pensadora, existe una ausencia en el pensamiento e instituciones occidentales de intentos de considerar la posibilidad de una genealogía materna con sus correspondientes formas institucionales y simbólicas (Whitford 24). Sobre el papel de las mujeres, la pensadora francesa indica que "It is also necessary, if we are not to be accomplices in the murder of the mother, for us to assert that there is a genealogy of women...on our mothers' side we have mothers, grandmothers and great-grandmothers, and daughters. Given our exile in the family of the father-husband, we tend to forget this genealogy of women and we are often persuaded to deny it. Let us try to situate ourselves within this female genealogy so as to conquer and keep our identity. Nor let us forget that we already have a history, that certain women have...left their mark on history and that all too often we do not know them." (Whitford, 44)

⁷ Los únicos relatos de la tradición literaria de escritoras españolas que Freixas redescubre e inserta en la antología son, "Chinina Migone" (1928) de Rosa Chacel, "Cuaderno para cuentas" (1963) de Ana María Matute, "Al colegio" (1970) de Carmen Laforet y "De su ventana a la mía"

de la relación madre-hija en contraste con la riqueza, importancia y universalidad de esta relación (11). La autora, al igual que Ordóñez, achaca este hecho a la complacencia de la tradición literaria y a su preferencia⁸ por obras que favorecen la relación madre-hijo, padre-hija o padre-hijo. Sin embargo, en la antología parece no intuirse la existencia del coro autóctono de voces de autora que desde la posguerra utilizan en su narrativa la temática de reforjar el vínculo con la figura de la madre al que ya hacía referencia Ordóñez cinco años antes de su publicación. En su vistazo literario a la narrativa de autora internacional, Freixas indica que las obras que ponen en escena la relación madre-hija son de creación reciente⁹ aunque entre ellas no aparece ninguna novela escrita por una autora española. Es más, la misma Freixas indica que realiza esta antología de cuentos inspirada por otra: *Close Company: Stories of Mothers and Daughters* publicada por Virago en 1987 y cuya lectura actúa como catalizador para crear una propia al poner en evidencia la existencia de un vacío en el tratamiento del vínculo madre-hija en las letras españolas. La autora obvia en su análisis toda una tradición literaria en la que se utiliza la exploración del vínculo madre-hija o su recuperación desde la narrativa de autoras de la posguerra hasta hoy. En las novelas de autora que en ella se inscriben, tienen un papel central las relaciones inter-generacionales, a veces conflictivas, entre mujeres de una misma familia.

(1987) de Carmen Martín Gaité. El resto de los relatos recogidos en la antología—un total de diez—se realizan a propósito de ésta.

⁸ La autora identifica la tradición literaria con el canon y la tradición literaria occidentales por defecto y utiliza la producción literaria de autoras francesas y anglosajonas como vara de medida con que comparar el tratamiento literario de la relación madre-hija por las autoras nacionales. Sería interesante estudiar cómo se abarca el tratamiento literario de la relación entre madres e hijas en otras tradiciones literarias utilizando una visión más global de la literatura escrita por mujeres.

⁹ Freixas señala a *Colette* (1901) como precursora o *Una muerte muy dulce* de Simone de Beauvoir, *Una mujer* de Annie Ernaux, *Entre mujeres* de Waltraud Anna Mitgutsch, *La mala hija* de Carla Cerati, *La pianista* de Elfriede Jelinek, *El club de la buena estrella* de Amy Tan, *Paula* de Isabel Allende o *Donde el corazón te lleve* de Susana Tamaro.

También se centran en protagonistas femeninas que ven sus procesos de desarrollo personal afectados por la ruptura del vínculo con su madre y la nostalgia y desorientación que esto causa. Estas historias de madres e hijas se entrelazan con la historia de las vidas privadas y públicas del país. En ellas, la recuperación de la memoria personal y colectiva toma un papel central.

El mismo año en que se publica *Madres e hijas*, también se publica *Lo raro es vivir* de Carmen Martín Gaité. Poniendo en cuestión la visión de Ordóñez sobre la autora como una autora de transición en una genealogía literaria de narradoras, la novela recoge toda una tradición al dar voz a la historia de la búsqueda de identidad de una hija adulta paralizada ante la vida, perdida en su recién estrenada orfandad en la sociedad de consumo del Madrid globalizado de finales de siglo. Si bien la progenitora de Águeda, la protagonista de la novela, es un personaje ausente, es el rescate —a posteriori—del vínculo entre ambas para la exploración de su conflictiva relación y la reconciliación de la hija con la figura materna ausente lo que posibilitará que encuentre pautas para aprender a vivir.

La vuelta a la madre posibilita el renacer de Águeda, cuya culminación será una espiral creadora por la que la protagonista dejará de ser un eslabón roto en una cadena de mujeres, inscribiéndose dentro de una genealogía matrilineal a través de la experiencia de su propia maternidad y, en paralelo, concluyendo la escritura de su tesis doctoral. Como indica la filósofa Michelle Boulous Walker, el vínculo entre madre e hija, se reactiva a través de mucha la literatura escrita por mujeres cuando la hija da a luz. En este acto vuelve a recuperar la unión intensa que existe con el cuerpo de su propia madre, una memoria hecha cuerpo que existe antes y más allá del lenguaje (90). En su análisis del psicoanálisis feminista, en el que ella misma pone a dialogar voces de distintas pensadoras utilizando la metáfora del vínculo entre mujeres y

sus ascendientes femeninos, Bouldous Walker indica que mucho de su pensamiento se centra en la continuidad que se establece en la relación entre madre-bebé:

The continuity between self and other, [...] the space prior to individuation, where identity is perceived as a continuous rather than separate construction. It focuses, too, on the neglected story of the mother-daughter bond. This stress on the pre-Oedipal mother-daughter bond finds parallel expression in literature and literary criticism. Here feminists explore the hidden representations of mothers and daughters [...]. The close bond of mother and daughter is often enacted in the various strategies of a text. The relationship between characters, between the author and her characters, between the author and the reader are all encoded as textual strategies which aim to deconstruct the logic of patriarchal discourse. (160)

De ahí la importancia de obras como *Madres e hijas* o *Lo raro es vivir*, ya que contribuyen a desestabilizar la óptica desde la que la tradición literaria parece haber marginado el tratamiento de la relación madre-hija, dotando a ésta de visibilidad o llamando la atención sobre su importancia. Entrelazados en la obra de muchas autoras contemporáneas aparecen los temas del nacimiento, creatividad, y mito. Bouldous Walker utiliza como ejemplo la narrativa de Rachel Du Plessis, Adrienne Rich, Muriel Rukeyser, Margaret Atwood y Hélène Cixous, entre otras, y añade que "In each case a phantasy of self-birth is invoked in order to convey woman's awakening" (161).¹⁰ Esta idea de la vuelta a la madre y el autodescubrimiento, el renacer de la protagonista, es central principalmente en las novelas producidas más recientemente tratadas en el último capítulo del presente estudio.

Además, la novela de Martín Gaité es especialmente importante ya que es precursora de toda una serie de novelas publicadas en la España contemporánea. Con su tratamiento de la

¹⁰La autora pone como ejemplo *Surfacing* de Margaret Atwood, en el que la protagonista, atormentada por la muerte de su madre, inicia un proceso de búsqueda personal. En palabras de Susan Gubar "She must become her own mother. When she solves the mystery of her own identity, she emerges to give birth to a divine child as in the old myth and to a new and more integrated self...she is clearly in the process of bearing herself anew" (qtd. in Bouldous Walker, 161)

exploración del vínculo entre la protagonista y su madre desde la orfandad de la primera, se reivindica como tema literario la reparación o recuperación de éste en ausencia de la madre. Posicionada en el cambio de siglo, la autora dialoga con sus antecesoras literarias, y su novela¹¹ evidencia las genealogías matrilineales (o matriherencias) que han estado muy presentes en la narrativa española de autora a través del uso, como recurso literario, de la exploración de la figura materna desaparecida, de la reparación del vínculo. La madre muerta está ausente, pero por ello no deja de estar presente como personaje en toda una serie de novelas que, desde la posguerra hasta hoy en día, retratan protagonistas femeninas que ven su crecimiento personal, el desarrollo de sus identidades, y el de las historias en las que están inscritas marcados por su orfandad.

En 2002 se publica *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, editado por Adalgisa Giorgio. Si bien se sigue circunscribiendo el estudio del tema madre-hija al contexto de la Europa occidental —se centra en el tratamiento literario de la relación por parte de escritoras de seis países: Irlanda, Italia, España, Inglaterra, Alemania y Francia —con este estudio se da un paso más allá, ya que expande horizontes al abrir una vía a los estudios comparativos sobre el tratamiento del tema.

¹¹ La lectura de *Lo raro es vivir* en el año 2000, y mi participación en un curso sobre literatura femenina de posguerra en 2002, provocaron que notara una continuidad entre las huérfanas protagonistas características de la producción literaria de escritoras anterior a la transición democrática española, en su mayoría niñas o adolescentes y Águeda, la huérfana joven adulta protagonista de la novela de Martín Gaité. Esta última se inscribía, a finales del siglo XX en una tradición de orfandad femenina literaria que consideré necesitaba mayor atención.

Christine Arkininstall es la encargada de realizar un estudio sobre la representación de madres e hijas en la literatura contemporánea española.¹²

La progresión del interés que despierta el tratamiento del tema madre-hija en el hispanismo trasgrede fronteras y océanos y se evidencia una creciente atención global en el contexto de transición al nuevo siglo. Esto se evidencia, por ejemplo, con la celebración en 2008 delXVIII Congreso de la AILCFH (Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica) *Madres e Hijas: Lazos Esenciales/ Vínculos culturales* en Agnes Scott College, Atlanta, cuya invitada de honor es Laura Freixas. El congreso reúne investigadoras e investigadores de distintas nacionalidades y afiliaciones¹³—un total de 110—con un interés en explorar la relación madre-hija en la producción literaria de los distintos países hispanohablantes.

Es en este contexto de interés de la crítica y la teoría sobre esta relación, que se engloba el presente proyecto, con el fin de añadir a la discusión actual sobre el tema y con la esperanza de enriquecerla. Su planteamiento recoge la necesidad de poner a dialogar voces de escritora con sus antecesoras literarias, situándolas dentro de un continuo cuya linealidad refleja la de la relación entre madres e hijas, como ya hicieron Elisabeth Ordóñez y Michelle Boulous Walker desde la crítica literaria y la filosofía. Ambas se convierten pues en antecesoras con las que dialogar y procuran herramientas a la vez que muestran el camino para que el estudio presente sea también eslabón dentro de una cadena de estudios que contribuyan a dotar de visibilidad formas de representación de la relación entre madres e hijas.

¹² “Towards a Female Symbolic: Re-Presenting Mothers and Daughters in Contemporary Spanish Narrative by Women” in *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*. New York: Berghahn Books, 2002.

¹³ Entre los participantes del mencionado congreso, presenté la ponencia “Genealogías maternas y memoria histórica: un recorrido de la relación madre-hija en la literatura española contemporánea”.

Mi enfoque multidisciplinar intenta desentrañar, a través del diálogo que se establece entre voces de mujer, si la especificidad cultural e histórica española de las últimas ocho décadas, desde el final de la guerra civil hasta hoy en día, ha producido un modo de representación propio de la relación madre-hija, una tradición literaria autóctona a la hora de tratar el tema. A pesar de lo universal de la relación, se argumentará que las formas de representación literaria de las relaciones que se dan dentro de una matriherencia específica se ven condicionadas por sus contextos de producción —sin olvidar que también se ven determinadas también por sus contextos de recepción—ambos con sus características sociales, históricas, económicas y culturales específicas.

Los dos ejes sobre los que se articula este estudio son la representación literaria de la recuperación y reparación del vínculo madre-hija roto por parte de protagonistas huérfanas por un lado, y la utilización de genealogías matrilineales por otro, dentro de un corpus representativo de novelas escritas por narradoras españolas cuyas obras se han publicado —tanto en castellano como en otras lenguas oficiales —desde la posguerra hasta la España actual.¹⁴ Es importante señalar, sin embargo, que ambos temas —la orfandad y la exploración de matriherencias—no son los únicos desde los que se ha abordado la representación literaria del vínculo madre-hija en nuestro país¹⁵ o que el medio de la ficción narrativa no ha sido el único desde el que se han

¹⁴La novela más actual de las tratadas en el presente estudio es *Entra en mi vida* (2012) de Clara Sánchez.

¹⁵*El hueco de tu cuerpo* de Paula Izquierdo (Madrid: Anagrama, 2000), por ejemplo, trata sin romanticismos el acto del parto como momento traumático, al igual que la medicalización exagerada y el exceso en el uso de la tecnología como perversión de la experiencia de la maternidad. Además, la vida de la protagonista se ve alterada por la experiencia de la muerte de su hija recién nacida. Otro ejemplo de novela en la que la representación de la relación madre-hija sigue la línea tradicional de representarse como una fuente de conflictos es el Premio Nadal de 1998, *Beatriz y los cuerpos celestes* (Destino). Sin embargo, *Un milagro en equilibrio* (Premio Planeta 2004), de la misma autora, exalta la maternidad como forma de realización

explorado esta relación a propósito de la orfandad de la hija.¹⁶ Es pertinente señalar que el tratamiento en literatura de autora de la relación madre-hija en España es tan rico y abarca tanto, contra la opinión de Laura Freixas, que sería una hazaña imposible incluir todas las obras en las que se explora, de ahí a que este estudio se limite temáticamente a estudiar un corpus de novelas lo suficientemente representativo que permita ilustrar la importancia de la huérfana y de las genealogías maternas como producto culturales que, sin dejar de atrapar lo universal de la relación madre-hija, son autóctonos, propios, al responder plasmado literariamente lo específico de la experiencia del colectivo mujer en nuestro país a lo largo de la historia y evolución social y cultural más recientes.

El primer capítulo, *Narradoras de posguerra: recuperando la memoria de la madre origen en un país en duelo*, trata un corpus de novelas publicadas desde el final de la Guerra Civil Española y a lo largo de los años de la dictadura franquista. El capítulo explora la manera en la que las novelistas, las cuales escribían bajo la estricta censura de los aparatos ideológicos del franquismo, utilizaron la relación madre-hija en su narrativa como una forma de resistencia. En lo que la crítica ha calificado una inversión del mito de Perséfone¹⁷, las protagonistas de las novelas de posguerra —a menudo niñas o adolescentes huérfanas— se resisten a desvincularse de sus madres. En ocasiones, el vínculo materno se ve violentamente interrumpido por las cruentas

personal de la protagonista que decide inscribirse en una genealogía de mujeres al narrar su historia para su hija recién nacida y ante la inminente muerte de su madre.

¹⁶ En 2001 Soledad Puértolas, movida por su reciente orfandad, publica el autobiográfico *Con mi madre* (Anagrama) como ella indica, “por necesidad, para no sentirme desbordada por el dolor”.

¹⁷ "One of the greater goddesses; daughter of Ceres (Demeter for the Greek) and wife of Pluto, who carried her off to his realm against the will of her mother and by intervention of Jupiter, had to agree to a compromise by which she was to pass half the time (winter) with her husband and the other half (Summer) with her mother" (Bulfinch 940). Según el mito, tras el rapto de Perséfone, su madre inicia una búsqueda desesperada por el mundo para dar con el paradero de su hija.

guerra y posguerra y la brutal depuración y reprogramación ideológica del país como métodos de reconstrucción de la nueva identidad nacional, al igual que por las casi cuatro décadas de dictadura que siguieron al conflicto armado.

Las novelas que se incluyen en el primer capítulo son, *Nada* (1945) de Carmen Laforet, *Memorias de Leticia Valle* (1946) de Rosa Chacel, *Caza menor* (1951) de Elena Soriano, *Tristura* (1960) de Elena Quiroga, *Primera memoria* (1960) de Ana María Matute, y *La plaza del Diamante* (1962) de Mercé Rodoreda. Estas autoras y novelas se convierten en predecesoras literarias de, por ejemplo, la más contemporánea *La tía Águeda* (1995), de Adelaida García Morales, cuya trama se estructura sobre la historia de crecimiento y desarrollo personal de una huérfana durante la época franquista, rindiendo tributo de esta manera al tratamiento literario del tema por parte de sus madres y/o abuelas literarias, inscribiéndose en una tradición autóctona con voz de mujer.

En el segundo capítulo, *Hacia la transición democrática: matriherencias e historia en las trilogías de Josefina Aldecoa y Montserrat Roig*, se explora una serie de novelas producidas en los años setenta y ochenta por una subsiguiente generación¹⁸ de escritoras que continúan el trabajo realizado por las narradoras de posguerra al dar visibilidad y dotar de relevancia el tratamiento literario de la relación madre-hija. Tanto Montserrat Roig como Josefina Aldecoa, estructuran dos trilogías sobre las narraciones entrelazadas de las vidas de tres generaciones de mujeres y sus obras evidencian un tratamiento de la historia como genealogía. La estructura matrilineal ininterrumpida que presentan las novelas que componen las trilogías supone un profundo contraste con las genealogías maternas rotas representadas por la generación de escritoras de

¹⁸ El uso laxo del término “generación” no se refiere al concepto tradicional de “generación literaria”. Su utilización se refiere a un grupo de autoras, cuyas edades, influencias, modelos, gustos y prácticas literarios pueden ser de lo más diverso, pero cuyas obras se publican aproximadamente en el mismo momento histórico y parecen responder a inquietudes comunes.

posguerra. Este capítulo analizará en detalle las implicaciones de este radical cambio, y las explicará teniendo en consideración el contexto de producción de las dos trilogías.

El último capítulo del presente estudio, *Las nuevas huérfanas del siglo XXI: la exploración de modelos alternativos de maternidad y relaciones familiares a través de la recuperación de la historia colectiva*, se centra en novelas producidas durante el momento de transición entre siglos hasta la España más contemporánea: *Lo raro es vivir* (1996) de Carmen Martín Gaité, *En tiempo de Prodigios* (2006) de Marta Rivera de la Cruz y *El Ingrediente Secreto* (2006) de Vanessa Montfort, *El Club de la Memoria* (2008) de Eva Díaz Pérez y *Entra en mi Vida* (2012) de Clara Sánchez. En estas novelas, a modo de extraño giro circular, se vuelve a arrancar de la narrativa la figura de la progenitora y vuelve con fuerza renovada el tema de la huérfana pero con nuevos matices. Las protagonistas de las novelas elegidas son un nuevo modelo literario de huérfana a las que este estudio ha denominado “huérfanas del milenio”. Al contrario de sus predecesoras literarias de posguerra, ya no se trata de adolescentes o niñas sino de mujeres adultas nacidas o criadas en la España democrática cuyas vidas y desarrollos personales quedan profundamente truncados por la muerte de sus madres. En el estudio realizado en las novelas de crecimiento femenino del primer capítulo, se parte de la hipótesis de que la abundancia de huérfanas en la narrativa de las autoras de la posguerra se debe a que la huérfana permite explorar opciones de feminidad no tradicionales —por su condición de eslabón roto en una cadena—y tanto su posicionamiento como personaje central en la historia, como la desaparición de la madre como personaje debe responder a una inquietud que emana del contexto cultural, político, histórico y social de producción. Se vuelve a tomar esta hipótesis como modelo para explorar el tratamiento del mismo tema en la transición al siglo veintiuno, intentando desentrañar las inquietudes que generan la vuelta a la orfandad como tema elegido por

algunas escritoras que producen sus historias e idean sus personajes en un contexto cultural, político, social e histórico diametralmente diferente al de la dictadura.

El presente estudio parte de la necesidad de desenterrar la existencia de una tradición en la narrativa española escrita por mujeres, desde la segunda parte del siglo veinte hasta hoy en día, en la que se utiliza la exploración del vínculo madre-hija como forma de abrir espacios simbólicos alternativos a los que se erigen y prefieren desde el canon literario falogocéntrico. Si ya se escuchaban voces críticas con el canon occidental y la exclusión de las mujeres de él desde los años setenta, es interesante que hoy en día la crítica cultural y literaria siga inmersa en la discusión sobre este mismo tema. Sobre la reticencia de muchas autoras, aún hoy en día, de aceptar el concepto de escritura femenina, al igual de lo arbitrario de la escasez de inclusión de estas en antologías de narrativa contemporánea española, a pesar de su visibilidad en el panorama de las letras del país, de la incuestionable calidad de su obra o del hecho de que la mayoría de los consumidores de literatura en España son mujeres, Carmen Velasco Rengel indica:

Una escritora debería tomar conciencia de sus propios valores y afirmar su derecho a existir en la historia de la literatura en un plano de igualdad con los hombres. Quizás tengamos, para ello, que renegociar el pasado sin hacer demasiadas concesiones y tomar una conciencia clara de la sumisión histórica y cultural de la escritura a un orden subjetivo patriarcal y atávico e incluir posiciones iconoclastas, construir personajes y modelos diferentes a los concebidos que no desaparezcan o se diluyan dentro del mundo masculino y no estén sometidos a él. (23)

Pareciera que las cosas no han cambiado demasiado desde hace cuatro décadas y está claro que todavía queda mucho trabajo por hacer. Con este fin se escribe el presente estudio, en el cual se ponen a dialogar voces de mujeres creadoras con sus ascendientes literarios femeninos. Se pretende desentrañar cómo la representación literaria de tanto la relación madre-hija, las relaciones inter-generacionales que se dan entre mujeres dentro de una matriherencia, de la falta de referentes femeninos y su repercusión en el crecimiento personal y la búsqueda de identidad

de las protagonistas de las novelas analizadas, han sido utilizados por una genealogía de mujeres narradoras españolas. Esta es su contribución en la creación de universos simbólicos alternativos en los que existen con personajes, relaciones y modelos que trascienden los canónicos anclados en la tradición patriarcal. En ellos se utiliza un punto de vista que surge de la experiencia colectiva femenina y a menudo reflejan también una concepción de la historia como genealogía.

Es el diálogo entre voces, la existencia de un continuo que ha pasado casi desapercibido por la crítica hasta que, en el marco de cambio de siglo la evidencia de su existencia es irrefutable. Los acercamientos que se han realizado al tema parecen haber sido puntuales: artículos sobre las escritoras de posguerra y su obra, otros que evalúan la prevalencia temática de la “chica sola” o la “chica rara” en esta narrativa, artículos o libros sobre las narrativas de Aldecoa o Roig o sobre sus trilogías, la antología de Freixas, y el artículo de Christine Arkisntall incluido en el libro de Adalgisa Giorgio son parte de estos acercamientos. Lo que parecen no existir hasta el momento son estudios que se centren en estudiar la relación madre-hija de manera diacrónica, poniendo a dialogar las diversas voces, señalando la prevalencia temática de la ruptura del vínculo madre-hija o apuntando al uso de matriherencias narrativas como sitios donde dirimir conflictos inter-generacionales determinantes en la formación de identidad de las protagonistas.

El presente estudio intenta poner en relación ambos ejes donde se articula la exploración de la relación madre-hija desde las narrativas incluidas —orfandad y matriherencias—y plantea cómo ambas temáticas dialogan con la especificidad del desarrollo de la historia, sociedad y cultura española de las últimas ocho décadas. Es pues un trabajo reivindicativo, de desenterramiento de una tradición literaria y cultural con mirada femenina de características muy autóctonas, a pesar de indagar en una relación tan universal y trascendente como la establecida entre madre e hija.

Capítulo 1

Narradoras de posguerra: Recuperando la memoria de la madre origen en un país en duelo

La narrativa de las escritoras que produjeron durante las primeras décadas de la dictadura franquista evidenciaba, bajo la coartada del realismo, una curiosa situación: mientras que por un lado se perdían los privilegios jurídicos, políticos y sociales que la mujer española había adquirido durante la Segunda República y esta adquiriría una nueva situación en un país donde se reclamaba su papel de (re)productora, biológica e ideológica, al servicio de la patria, por otro lado —y de manera paralela—aparecía un nutrido grupo de mujeres de gran visibilidad literaria que obtuvieron una aceptación sin precedentes dentro del panorama de las letras del país.

La desaparición de la figura materna y temas como el de “la chica sola” o “la chica rara” son opciones literarias exploradas de manera especialmente relevante por una gran parte de las narradoras pertenecientes a esta generación, aunque cabe señalar que este tema no les es específico, ya que ha continuado abordándose hasta la narrativa producida en fechas recientes por escritoras que con su obra rescatan, en un esfuerzo consciente o no, la memoria colectiva del país sobre la época de la Segunda República, la Guerra Civil y la posguerra. Muchas de estas escritoras de la posguerra, vivieron de primera mano estos capítulos de la historia de España como niñas, adolescentes, o en su temprana juventud.

En este capítulo se analizará un corpus de novelas escritas a lo largo de cinco décadas —entre 1944 y 1995—por Mercé Rodoreda, Carmen Laforet, Rosa Chacel, Elena Quiroga, Ana María Matute, Adelaida García Morales y Elena Soriano. La narrativa de estas autoras pertenecientes a distintas generaciones literarias es relevante para este estudio desde varias perspectivas. En primer lugar, porque es necesario rescatar toda una genealogía oculta de autoras en la tradición literaria española a la que en numerosas ocasiones y de manera sorprendente se deja fuera de estudios o antologías a pesar de su calidad literaria y del éxito que cosecharon muchas de ellas. Además, es relevante su estudio desde un punto de vista revisionista de la

historia, puesto que todas recrean desde un universo literario la experiencia diaria de varias generaciones de mujeres quienes, como ellas, vivieron sus primeros años de vida bajo la sombra opaca del franquismo. Como indica Roberta Johnson en relación al canon novelístico de Carmen Laforet, pero que es perfectamente aplicable a todas ellas:

[It] coincides with the efforts of the new women's historians to chronicle the lives of ordinary citizens, particularly women. History has informed her novels: she lived through the Civil War years ...and from closer range the Franco regime ...But rather than making public history the primary object in her novels, she has chosen to record its influence on private lives. Surely such fictional accounts will be useful in the enormous task presently confronting social historians of Spain, namely to rewrite the history of the Civil War and the Franco Era. (53)

Finalmente, se ha elegido tratar su obra porque en todas ellas aparece como tema recurrente la ausencia de la madre, uno de los temas principales de este estudio, junto con las genealogías maternas y la transmisión de memoria. Aunque las autoras han sido incluidas por su doble condición de mujer y escritora, es importante señalar que sus experiencias vitales, como mujeres que tuvieron acceso a educación y probablemente pertenecientes a una clase social que facilitó que pudieran dedicarse vocacionalmente a la actividad de la escritura, no pueden extrapolarse a todas las mujeres españolas de la época ya que, como indica Cristina Guerrero sobre la educación de la época, ésta era inexistente o muy limitada para las mujeres de las clases populares del campo las ciudades. Sólo las niñas de clase media recibían una cierta educación en los colegios privados regentados por religiosas, a través de la cual se les enseñaban los elementos característicos de sumisión y abnegación del modelo femenino (146). No hay que obviar, por lo tanto, que existe un importante componente de clase que va estrechamente ligado a la actividad literaria de posguerra de estas mujeres. En esta época, la cultura no era un bien de masas, sino producto de consumo de lujo en un país que intentaba recomponerse después de años de

conflicto bélico, castigado por la idiosincrasia de la posguerra y el régimen económico autárquico impuesto por Franco.

Temáticamente, las novelas analizadas podrían dividirse en tres grupos basándonos en el contexto histórico-político en que se desarrollan sus tramas. En un primer grupo se situarían las novelas cuyo argumento se desenvuelve en una época anterior a la Segunda República y a la Guerra Civil. Entre ellas se encuentran *Tristura* (1960) de Elena Quiroga o *Memorias de Leticia Valle* (1946) de Rosa Chacel. Aunque ninguna se caracteriza especialmente por su definición referencial, existen escuetas menciones a elementos históricos que nos permiten situar sus argumentos en la época del reinado de Alfonso XI y la dictadura de Primo de Rivera. En el caso de Leticia Valle, por ejemplo, aparece una fotografía que aparece colgada en la pared de la escuela, el día en que Leticia homenajea a su antigua maestra, muy avanzada ya la narrativa “...estaba casi serena, porque al pasar por delante de la mesa miré maquinalmente el retrato de don Alfonso XIII. Yo pasaba deprisa, pero... su actitud arrogante me pareció transformarse en un mohín despreocupado” (127).

Poder situar *Tristura* en un momento histórico concreto es posible gracias a una breve conversación entre la protagonista, Tadea y Julia, prima de la abuela quien en un paseo por el pueblo indica “Aquí vive el duque de Santa Elena. Es primo del Rey” (190). Además en la segunda parte de la novela, de manera velada —censurada toda posible referencia al tema por algunos de los personajes que rodean a Tadea —se toca el tema del posible cambio de régimen político en España. A través de la familia de Tadea, se da voz a la amenaza que esto suponía para el estatus quo de cierta clase social a finales de la década de los veinte:

Seguían en el comedor.

-...la república.

-No quiero oír esa palabra en esta casa.

- Por Dios Concha, no hay quien hable—Tío Juan estaba muy colorado.

Tía Concha dijo:

-Cuidado. Los niños

Un silencio pesante mientras cruzábamos el comedor...

-¿Por qué pelean?

- No pelean. Mamá no pelea, sólo que no le gustan los herejes. Tío Juan tiene la manga ancha. (219)

En segundo lugar, tenemos otro grupo de novelas que sitúan su trama específicamente en la época de la Segunda República como *La Plaza del Diamante* (1962) de Mercé Rodoreda, o *Caza menor* (1951) de Elena Soriano. En el caso de ambas, podemos situar temporalmente el contexto histórico-político puesto que en determinado momento la historia narrada desemboca en el estallido de la Guerra Civil. Un tercer grupo de novelas ve su argumento desarrollarse en distintos momentos de las cuatro décadas de la dictadura franquista. Entre ellas se encuentran *Primera memoria* (1960) de Ana María Matute, y *Nada* (1945) de Carmen Laforet. Finalmente, se incluye en el análisis *La tía Águeda* (1995) de Adelaida García Morales. Aunque su contexto de producción es la España contemporánea y democrática, la novela es significativa para mostrar cómo algunas autoras actuales retoman el tema de la huérfana de madre y retratan una época muy concreta de la historia del país, recuperándola así para la memoria.

Sin embargo, a pesar de esta posible delineación temática basada en el contexto histórico-político del tiempo de la historia en las novelas tratadas, la base del análisis que se realizará en este capítulo será su contexto de producción. Las referencias temporales en las tramas o la mención de acontecimientos históricos concretos en el tiempo de la historia / tiempo

narrativo son muy poco frecuentes en la mayoría de las novelas analizadas. Esta es una característica casi común en las novelas escritas a finales de los años cuarenta y durante gran parte de los cincuenta que se produjeron dentro del marco del realismo social. Este movimiento literario surgido en la posguerra se caracteriza por su narrativa, la cual se centra exclusivamente en el tiempo presente. Su voluntad de verismo y, por lo tanto, la decisión de dirigirse a un público al que la información le llegaba sistemáticamente falseada, serán sus características centrales (Blanco Aguinaga et al. 505). Muchos han señalado la naturaleza subversiva del Realismo Social en el marco del franquismo, entre ellos David Herzberger quien indica que:

Since the domain of the past had become exclusive [and exclusionary] enterprise of the State under Franco, and since the truths set forth in that domain could not be directly contested through narration of the past, social realists set about depicting the full scope of the real in the present ... Since they [social realism writers] engaged in literature and life on the same temporal plane, transmission of the past or conjuring horizons of the future were perceived as contrary to the defined aim of their writing. As a result, the present was firmly inscribed in their narrative and its immediacy sanctified as a homology of the real ... the social realists injected literature with a heavy dose of current life, which is a way, of course, of fusing the writing of fiction with the recording of history. (39-40)

Esta cualidad del realismo social de reflejar la historia sin tamices, directamente y sin suavizarla, en un tiempo en el que la última palabra sobre la historia del país tenía que estar sancionada por la versión del Régimen sobre ésta —la visión de los vencedores—refleja la cualidad subversiva de este movimiento literario. Ha sabido verse desde la distancia temporal, pero no en su momento de producción, ya que gran número de novelas burlaron la censura franquista aun cuando trataron temas social y políticamente sancionados y retrataron —como dice Blanco Aguinaga, de una manera “testimonial y denunciatoria” (505) —una realidad social difícil de reconciliar con el ideal de la nueva España del nacional-catolicismo y diametralmente opuesta a la reflejada por los sistemas de propaganda del régimen.

Sobre la relación entre el realismo social y la manera en que sus novelas reflejan y registran las contingencias historiográficas de la España de posguerra David K. Herzberger indica:

[...] the main intentional and performative construct of social realism, the depiction of like “as it really is”, is shaped by a deeply embedded concern with the flow of the temporal present and with the way in which the present is perceived and narrated. Every literary text ... expresses or defines by implication an version of history, an implicit theory of history. In the case of social realism ... the confluence of fictional and historical narration for the social realist hinges upon “historical” *circumstances that are experiential rather than narratively reconfigured (time affirmed)*,¹⁹ and upon a historical past from which the social realists are excluded by a political State that holds the past and its history as its own [time negated]. (41)

En relación a la vida literaria del realismo social, las fechas barajadas por la crítica dentro su definición varían. Así, mientras que por ejemplo Herzberger lo sitúa a principios de los años cincuenta y sólo incluye a una escritora —Carmen Martín Gaité—dentro de los escritores más representativos de este movimiento, Roberto Mantenga, Carolyn Galerstein y Kathleen McNemey utilizan un espectro temporal más amplio y lo sitúan a lo largo de los años cuarenta, cincuenta y los primeros años de la década de los sesenta, e incluyen entre sus filas a Ana María Matute, Elena Quiroga, Mercé Salisachs, Eulalia Galvarriato y Carmen Laforet.²⁰ Finalmente Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavala señalan que si bien existe una “intención verista” en la narrativa de los años cuarenta que aparece como oposición a la triunfalista y sectaria de los vencedores, no la califican plenamente como parte del realismo social y lo achacan al esteticismo anti-humanista de Camilo J. Cela o el “solipsismo y corto vuelo intelectual de Laforet” (504). Sin entrar en más explicaciones sobre la rotundidad de estas dos afirmaciones, tan subjetivas, sitúan al realismo y su novela más representativa entre los años

¹⁹ Mi énfasis

²⁰Consúltese Herzberger 1.

1954 y 1964, aduciendo que los autores de estas piezas literarias nacen entre 1924 y 1928 y por lo tanto:

[...] nos encontramos ante una generación nueva ... que a diferencia de la de Cela ... vivió la guerra en la primera niñez y adolescencia [entre los ocho y los doce años en 1936]. Aparecen, pues, en la vida literaria—y algunos son realmente precoces—con plena conciencia de la importancia de la guerra y sus consecuencias; pero no son ellos mismos <<vencedores>> [aunque algunos de sus padres lo sean] y no están, por lo tanto, directamente comprometidos con la destrucción, la represión, la mitología y las mentiras del Régimen. (505)

Independientemente de la novela a tratar haya sido clasificada por la crítica como parte del realismo social o no, se analizará cómo la mayoría de las autoras, desde su posicionamiento de mujer que escribe desde su visión mediatizada por la experiencia de la posguerra y la óptica social impuesta del franquismo, recrea a través del lenguaje literario, la relación entre madres e hijas y la intromisión violenta de este dentro de la genealogía de lo materno. Ese doble posicionamiento de cada narradora como mujer y artista es relevante para el análisis. Como indica Isabel Galdona-Pérez, no hay que obviar que la escritura es para la mujer una actividad a la que accede desde su condición de individuo y de ser social y no debe pasarse por alto la circunstancia de que la formación de este ser social tiene lugar bajo el peso de unos condicionamientos socio-culturales, que perfilan su individualidad, y bajo la influencia de la memoria histórica que (pre)figura su existencia, o matriherencia (91).

Las novelas analizadas tienen en común que son novelas de crecimiento femenino—*bildungsroman femenino*—cuya protagonista es en numerosas ocasiones, la mayoría, una huérfana que busca su lugar en un mundo hostil. Sobre la decisión de las autoras de que sus protagonistas sean niñas o adolescentes solas se han ofrecido distintas teorías, que no difieren mucho entre sí. La crítica apunta a que mediante esta decisión de la escritora de posguerra se penetra en un espacio de subversión privilegiado. Uno de los objetivos es mostrar el desamparo

de la adolescente, y por extensión, de la sociedad española del momento abrumada por la desolación e incertidumbre que siguieron a la guerra civil. Además, se trata de justificar comportamientos desviados de la adolescente —abandonada al azar de una vida sin guía moral— que permiten canalizar actitudes alternativas al modelo convencional sin mostrarse abiertamente transgresora. También se pretende eliminar a la madre ancestral para no hacer ostentación de su labor conservadora del sistema y denunciar, de paso la ausencia de aquella otra madre, la original, que todas queremos recuperar, por encima de la función patriarcal de la maternidad que nos alaban hasta la extenuación (Galdona Pérez 200).

Geraldine Nichols matiza aún más y su análisis de la figura de Matia en la novela de Ana María Matute *Primera memoria*, como personaje liminal entre niñez y adolescencia, podría extenderse a muchas de las otras protagonistas. Nichols apunta que esta transición personal de las protagonistas es paralela a otra de naturaleza histórica:

La niñez—descrita en términos paradisiacos—que Matia está en proceso de perder, es por metonimia el paraíso [republicano] del pueblo español. Los dos saldrán de estos años de conflicto amputados y culpables, víctimas y victimarios: España porque ha dejado triunfar la casa de los guerreros ... sobre la de los santos inocentes ...; ella, porque va a ser mujer en un mundo androcéntrico y ha conseguido aceptarlo. (33)

En este capítulo se analizará la manera en que estas protagonistas, en un acto velado de rebeldía temática de las autoras, se resisten a desvincularse de la madre real y se prenden de su figura, a través del fino hilo que son la memoria y el sentimiento de nostalgia. Se argumentará que puede establecerse una relación paralela entre la ruptura en la narrativa de la genealogía materna entre madre hija y la madre, a nivel textual, y la ruptura, a nivel histórico que la dictadura franquista supuso al imponer a través de sus aparatos un proceso de depuración y eliminación de la memoria colectiva del país de la época republicana.

La Guerra Civil y la posterior instauración de la dictadura franquista representan el triunfo de una ideología radical masculina de extrema derecha de fuerte raigambre en el catolicismo más reaccionario. Tras la disminución de la población española derivada de la guerra, la maternidad pasa a tener un papel predominante en el discurso oficial como estrategia del régimen para reconstruir y regenerar la nación. Esas políticas pro natalistas estaban, en su gran mayoría, desconectadas de la realidad de un país castigado por años de conflicto bélico, y su supuesto éxito ha sido puesto en entredicho por investigaciones recientes que exploran su choque con la realidad socio-económica del país y las estrategias de supervivencia familiar desarrolladas por las mujeres de las clases más humildes durante la posguerra.²¹ Estas estrategias de supervivencia son en numerosas ocasiones evidenciadas por la autora que dentro del marco literario del realismo: “tuvo el atrevimiento de dar cabida en sus páginas a toda una serie de discursos proscritos por el Régimen—alusivos al divorcio, al aborto, a la independencia femenina, a la prostitución—construidos con habilidad y osadía incuestionables y a caballo siempre entre la alabanza, en ocasiones fingida, de la tradición y la crítica soterrada, a veces inconsciente, de la misma” (Galdona Pérez 18).

El discurso oficial promovía el vínculo indisoluble entre la naturaleza femenina y la maternidad y mediante los aparatos de ideologización del régimen se produjo una institucionalización del papel de la madre ya que como indica Helen Graham, a las mujeres se las percibía como la fuente de no sólo la reproducción de tipo físico-biológico sino también como

²¹ Sobre políticas pronatalistas y maternidad en la España franquista ver: Nash, Mary en G. Bock & P. Thane (eds.) *Maternity and Gender Policies: Women and the Rise of the European Welfare States 1880's-1950's*. London: Routledge, 1991. 160-177. Sobre el fracaso de estas políticas en la clase trabajadora ver: Graham, Helen en Graham, H & Labanyi, J (eds). *Spanish Cultural Studies*. New York y Oxford: Oxford UP, 1995. 182-195; o Ruiz-Guerrero, Cristina. *Panorama de escritoras españolas* (vol.II). Cádiz: U de Cádiz, 1997 (146-152).

fuentes de reproducción ideológica del régimen a través de la socialización de los hijos en el hogar (Graham y Labanyi 187). Esta institucionalización del papel de la madre se refuerza desde el binomio formado por iglesia y estado, los cuales crean un discurso(auto) definitorio usando la imagen de la maternidad—la santa *madre* iglesia, la *madre* patria—apropiándose del rol de la madre, redefiniéndolo y adulterándolo.

La madre institucionalizada eclipsa a la madre real, la cual tiende a desaparecer como personaje de la narrativa escrita por mujeres. La eliminación de la figura de la madre es simbólica del “matricidio” sobre el cual se construye el nuevo régimen esencialmente patriarcal. La madre que conocemos como origen de nuestra existencia, la que calla lo que siente para repetir lo que le han enseñado, yace tras el modelo oficial castrador que la devora con su parafernalia oficial. El arquetipo maternal propugnado y extendido por el franquismo se erigió como una ficción devastadora para la vida de muchas mujeres que no aprendieron a quererse y que sólo supieron llegar a sus hijas la abnegación rendida que ellas mismas heredaron (Galdona Pérez 332). Este matricidio representa, desde un plano simbólico, la represión y supresión de las ideologías de las que se nutrió la Segunda República y, con ellas, de sus avances y proyectos en materia de los derechos civiles, muchos de ellos revolucionarios desde una perspectiva de género. La República —al igual que la madre ausente en la narrativa de las autoras que aquí nos ocupan—quedó eclipsada y relegada al olvido, aunque en un estado latente en la memoria —la de las protagonistas o en la memoria colectiva del país. Según Michael Richards “the defeated had no history apart from their ‘violation of the Motherland.’”(7)

El autor recoge el lenguaje del discurso oficial de la época y apunta a que se produjo una curiosa personificación en sus referencias al país “She ‘lived’, ‘breathed’, ‘rested’, ‘contracted diseases’ and was ‘violated’” (18). Hay que notar que, a pesar de que Richards apunta a esta

personalización, no la matiza aún más haciendo referencia a la evidente identificación del género que hicieron los aparatos ideológicos del franquismo: al uso de la metáfora extendida a nivel discursivo de un país feminizado, como mujer. A esto habría que añadir el uso de imágenes de maternidad a través de la que se representó, una y otra vez, a los vencidos como hijos bastardos y a los vencedores como los hijos legítimos, como se evidencia en uno de los discursos de Franco, pronunciado en 1938 que Richards rescata: “The liberal era of a ‘bastard Spain’ had coincided with economic, military and moral decline and ‘licentiousness’. This ‘bastard foetus’, with its decadent customs and appetites lacked ‘austerity’ and had turned the state into a rotting corpse which could only be buried by fascism and strict hierarchical authority”(22).

La extirpación del “feto bastardo”, de su huella, aseguraría el establecimiento de un nuevo orden y las herramientas con las que se iba a extirpar fueron la represión y la desmemoria. Mientras que los brutales años de la posguerra, agravados por un durísimo sistema económico autárquico que castigó a gran parte de la población con el hambre,²² vieron una purga ideológica y humana—mediante ejecuciones, encarcelamientos y exilio—del pasado republicano, muchos eligieron olvidar el periodo anterior como estrategia de supervivencia:

Memory, for countless people, was an encounter with reality they would rather have forgotten. The conditions under which most of the lower classes were forced to live under Franco determined a necessary obsession with mere survival in the immediate post-war period: a coerced withdrawal into individual consciousness. The politically induced environment of scarcity broke down popular collective solidarities. Franco’s victory was replayed in the daily humiliations of the defeated. This enforced retreat into the private domestic sphere in order to survive made resistance all but impossible... History was “un-made” by the regime as it sought a refuge in the past. (Richards 29)

²²Sobre la violencia económica infligida sobre el bando perdedor o medidas como el “pacto del hambre” ver Di Febo 22-32 (1979). También, el hambre como leitmotiv es utilizada por Carmen Laforet en *Nada* o Mercé Rodoreda en *La plaza del Diamante*. Ambas autoras enfatizan cómo esta se ceba especialmente con las mujeres del bando perdedor.

Una observación cercana del panorama político del país hoy en día, evidencia cómo esta estrategia de supervivencia, esta manera de superar el trauma colectivo basada en la desmemoria—que tan importante papel político tuvo durante la época de la transición— no surtió el efecto generalizado deseado a nivel de la historia personal, familiar y nacional.²³

Muchas de las novelas escritas durante la posguerra reflejan la óptica de su contexto de producción: las narradoras a través de sus novelas retratan, mediante las protagonistas solas y los personajes secundarios que las rodean, cómo la historia del país va mano en mano, entretrejida, con la historia de las protagonistas, las cuales no la narran desde el punto de vista historiográfico, sino que la experimentan día a día. En palabras de Roberta Johnson “History... is always embedded in individual circumstance so that the personal and the public life are united in a seamless whole” (44). Según Johnson, “the effect of history on the development of the protagonist in this Bildungsroman has filtered in from below, gradually shaping the direction her life takes and her awareness of herself in relation to others” (48). Ambas afirmaciones, basadas en su estudio sobre Laforet, pueden extenderse a todas las novelas tratadas, que recogen una parte de esta historia la cual, paralelamente a la madre ausente eliminada por decisión autorial, existe de forma latente, filtrada desde el trasfondo de la narrativa.

²³La aprobación en el parlamento en el año 2007 de la *Ley de Memoria Histórica*, propuesta durante la primera legislatura socialista de José Luis Rodríguez Zapatero, levantó cuanto menos ampollas en el panorama político nacional con dos posturas bien diferenciadas: mientras que algunos grupos parlamentarios consideraban la aprobación de dicha ley como una deuda histórica, otros votaron en su contra, considerándola una gran caja de Pandora, alegando lo innecesario y lo sangrante de “remover el pasado”. Además de la ley, organismos como la *Asociación por la Recuperación de la Memoria Histórica* (ARMH) que funciona desde el año 2000 o la más reciente Coordinadora de Asociaciones para la recuperación de la Memoria Histórica (verano de 2008) agrupan a familiares de personas ejecutadas que aún a fecha de hoy intentan recuperar sus restos localizando fosas comunes desenterrando, no sólo a los suyos, sino también a una parte del pasado de España.

En su gran mayoría, especialmente aquellas en que coinciden narradora y protagonista, mientras que las huérfanas intentan recomponer los fragmentos de su vida, van recuperando su vínculo perdido, su matriherencia, recomponiendo cuidadosamente la figura de su madre a través de sus memorias infantiles, contrastando sus recuerdos con la información que reciben, tamizada y muy censurada de otros personajes secundarios. La protagonista recompone la historia fragmentada de su madre y del vínculo roto a modo de paleontólogo forense que cuidadosamente compone, muchas décadas después, los restos fragmentados desenterrados de una fosa común para descubrir a la persona real que ocultan. El paralelismo es evidente: por un lado se ha atestiguado, a nivel histórico, la violencia con la que la Segunda República y con ella toda una tradición liberal fue truncada a la fuerza por el Franquismo, ocultada mediante el silenciamiento del bando de los perdedores de la guerra —que se tradujo en tantas víctimas represaliadas²⁴ durante el fin de la contienda—y censurada por los aparatos del Régimen. Paralelamente, a nivel textual, en estas narrativas se evidencia otro tipo ocultamiento, silenciamiento, al igual que formas de censura de la historia familiar, a la vez que resalta el violento truncamiento del matriherencia por agentes externos a la protagonista y consecuencias, como el desamparo, la desorientación y la nostalgia que acusa.

En las novelas que aquí se tratan aparecen paralelamente, en el trasfondo silencioso—pero muy presente —la Segunda República, la guerra civil, la posguerra y sus efectos en la esfera de la vida privada y en el universo femenino. Es con frecuencia que tanto la madre-origen ausente, como los citados aspectos históricos llegan a convertirse en un personaje más reapareciendo en

²⁴ Esta violencia, fue cruenta por innecesaria después de la guerra, puesto que no había una resistencia armada organizada, como ha indicado Richards: “The violence employed by the Nationalists was justified by both the collective colonial mentality of the (...) generals who led the rebellion, bent on the “cleansing” of a working class which was considered hardly human, and a totalitarian remaking of the Patria through the destruction of all things foreign or alien to the “national destiny.” (Richards 34)

forma de recuerdos, conversaciones veladas de los adultos que rodean a las protagonistas, en expresiones intensas de melancolía y anhelos de personajes que se resisten a olvidar y lloran su falta como punto de referencia, como fuente de transmisión de valores alternativos a los que hacen del universo en el que se mueven las protagonistas—el contexto histórico—un mundo hostil hacia ellas en especial por su condición de mujer, joven y sola.

1.1. La nostalgia de la chica sola: historia y vida privada en *La plaza del Diamante*

En *La Plaza del Diamante*, de Mercé Rodoreda, Natalia evoca la memoria de su madre en momentos claves que determinarán el resto de su historia. A pesar de que su padre todavía vive, la protagonista es consciente de la poca utilidad de su figura como referente y de la disolución del núcleo familiar desde el momento en que muere su madre. Así, al perder a su padre también, ya avanzada la narrativa Natalia dice “me costaba darme cuenta de que estaba muerto porque ya hacía tiempo que estaba medio muerto ... como si cuando murió mi madre mi padre se hubiera muerto también” (161). Otro momento en los que se evoca la figura de la madre es el día que conoce a Quimet en un baile:

Mi madre muerta hacía años y sin poder aconsejarme y mi padre casado con otra y yo sin madre, que sólo había vivido para cuidarme. Y mi padre casado y yo jovencita y sola en la Plaza del Diamante.

.....
La cinta de goma clavada en la cintura y mi madre muerta y sin poder aconsejarme porque le dije a aquel muchacho que mi novio hacía de cocinero en el Colón, y se rió y me dijo que le compadecía porque dentro de un año yo sería su señora y su reina Mi madre en el cementerio de San Gervasio y yo en la Plaza del diamante. (8-10)

Natalia rescata a su madre una vez más en una serie de desvaríos mentales producto de la enajenación provocada por el hambre extrema. En la caótica actividad mental de recuerdos, sensaciones y pensamientos que desordenadamente se agolpan en su cabeza de camino a comprar aguafuerte, el veneno con el que ha decidido acabar con su vida y con la de sus hijos, reaparece una vez más la figura de su madre:

Había un cubo de serrín mojado. A lo mejor tenía debajo alguna cosa buena, como un mendrugo de pan... pero ¿qué es un trozo de pan para acabar con todo el hambre?... para comer hierba hacía falta la fuerza de ir a buscarla y la hierba no es nada al fin y al cabo.... Había aprendido a leer y a escribir y mi madre me había

acostumbrado a llevar vestidos blancos. Había aprendido a leer y a escribir y vendía pasteles y caramelos y chocolatinas macizas y chocolatinas huecas con licor dentro. (190)

La memoria de la madre se identifica con memorias de tiempos mejores, cuando abundaban los alimentos —no hay que olvidar que el hambre es otro gran personaje en muchas de las novelas de posguerra—y donde era posible que una adolescente de clase obrera como Natalia hubiera aprendido a leer y escribir. Natalia, en su desvarío, contrasta su situación actual en la que como mujer, y viuda de guerrillero nacionalista republicano tiene un doble estigma social. Por ello le es imposible encontrar una forma de vida que le permita sacar adelante a sus hijos (el denominado “Pacto del Hambre”)²⁵ en contraste con su situación en el pasado cuando vivía su madre o una mujer podía trabajar fuera de la esfera doméstica. Si bien no se hace referencia directa a la República —Natalia ya no trabaja cuando ésta comienza por prohibición de Quimet, y su madre muere antes de su instauración—las referencias a épocas socialmente benignas para las mujeres anteriores al “Alzamiento Nacional” son claras. El hambre que Natalia y los suyos sufren es representativa de la violencia económica del día al día a la que se sometió a los perdedores de la guerra.

El énfasis en la falta de la madre, figura central en la vida de la protagonista, cuyo discurso y comportamiento revelan en numerosas ocasiones a una niña en estado de transición, la perfila como un personaje vulnerable, sin dirección. En el episodio en que Quimet decide con su amigo Cincet dónde él y Natalia van a vivir —sin contar con su opinión— Natalia indica “charlaban como si yo no estuviese allí. Mi madre no me había hablado nunca de los hombres”

²⁵Según Michael Richards “The so-called “Pacto del Hambre”, ensured that the wives of guerrilleros had no employment, and therefore, no food to live was widely enforced by the authorities. The tactic of starving out the “Reds” was used [...]. Any shelter give to the *maquis* was punishable by death. Women [...] were particular target for repression against families, reflecting a gender-specific aspect of Francoist violence” (53).

(21). Su comentario revela la conciencia de Natalia de tener que aprender sobre los hombres, de los que alguien —su madre—le tendría que haber advertido, a través de la experiencia y ésta le indica que para el colectivo “hombre”, ella parece ser invisible, carente de opinión y por lo tanto de valor social.

La protagonista rescata las palabras para narrar su propia vida y hace partícipe al lector de ésta a través de la manera en que la narrativa está elaborada: mediante un lenguaje sencillo, directo, sin juicios de valor sobre los acontecimientos de su vida, recogiendo fielmente conversaciones y episodios a lo largo de la narración pero sin aportar comentarios que mediaten la opinión del lector, creando así el efecto de un realismo que, realzado por la candidez del personaje, se convierte casi en brutal. La falta de guía en su vida —en lo referente a los hombres, la sexualidad, la maternidad—ocasionada por la ruptura de la genealogía de lo materno tras la muerte de su madre, sirve para aumentar la vulnerabilidad del personaje y la falta de agencialidad ante los sucesos de su vida —especialmente durante la primera etapa de la novela.

Sin los conocimientos transmitidos de madre a hija sobre las relaciones de pareja, el sexo, el embarazo, la maternidad y la crianza de los hijos, Natalia intenta encontrar directrices en el conocimiento popular y los consejos de otras mujeres como su vecina, doña Enriqueta, o su suegra. Sin embargo, la ignorancia, el tabú, el lenguaje sancionador de la iglesia sobre la mujer, su cuerpo y la superstición forman parte de estos conocimientos adquiridos de manera indirecta. Un ejemplo es la manera en que Natalia narra el momento de la pérdida de la virginidad, cómo refleja el tabú social del sexo, el sentimiento de miedo y culpa inculcado en la mujer por la moral católica:

[...] yo tenía un miedo muy grande. Y cuando él ya estaba dentro de la cama ... me empecé a desnudar. Siempre había tenido miedo de que llegase aquel

momento. Me habían dicho que se llega a él por un camino de flores y que se sale por un camino de lágrimas. Y que te llevan al engaño con alegría. Porque de pequeña había oído decir que te partían. Y yo siempre había tenido mucho miedo de morir partida. Las mujeres, decían, mueren partidas.... (51)

El discurso de Natalia aparece plagado de lugares comunes sobre la virtud de la mujer, todos ellos impregnados de retórica católica, aprendidos y reproducidos inconscientemente tras años de socialización. A su poca información sobre el sexo, se añaden las supersticiones sobre embarazo que aprende a través de personajes femeninos adultos a los que escucha en su búsqueda inconsciente de referentes femeninos:

La señora Enriqueta me preguntaba siempre si tenía antojos. – Si tienes antojos, no te toques y, si te tocas, tócate el trasero. Me contaba cosas muy feas de los antojos.

.....
Su madre [*de Quimet*] me regaló corpiños de cuando el Quimet era pequeño y la señora Enriqueta me regaló vendas para el ombligo, que era algo que yo no acaba de entender.

.....
Un domingo la madre del Quimet me enseñó una cosa muy rara, como una raíz muy seca toda apelonada y me dijo que era un rosa de Jericó que tenía guardada desde cuando había tenido al Quimet; cuando llegase el momento, la pondría en agua y cuando la rosa de Jericó se abriese dentro del agua también me abriría yo.
(60-2)

Su embarazo es tratado por todos como si fuera algo que no le perteneciese a ella. Natalia se convierte en un mero vehículo, un objeto pasivo sobre el que todos opinan y deciden: “Mi padre dijo que, aunque su nombre se había perdido, quería que si era niño se llamara Luis y si era una niña Margarita, como la bisabuela materna. El Quimet dijo que, padrino o no padrino, sería él el que escogería el nombre de su hijo o hija ... y cuando venía el Cintet y el Mateu les decía ¡Será un chaval como una casa!”(61-62). Y tras dar a luz, su ignorancia ocasiona que el bebé casi muera desatendido, probablemente de hambre:

No pude criar. Tenía un pecho pequeño y liso como siempre y el otro lleno de leche. El Quimet dijo que ya se imaginaba él que le saldría con una broma. El niño... pesaba al nacer cerca de cuatro kilos; al cabo de un mes de haber nacido

pesaba dos y medio. Se nos derrite, decía el Quimet... El niño lloraba por las noches ... la madre del Quimet decía que lloraba porque le daba miedo la oscuridad Le daba jugo de naranja lo escupía. Le mudaba y a llorar. Le bañaba y a llorar. Era nervioso ... y yo tenía miedo de que reventase. De que se abriese por el ombligo. Porque todavía no se le había caído pero se ve que se le tenía que caer. (66-67)

La conclusión a la que la protagonista llega es que aquel niño “estaba harto de vivir” (67) y es, a través de una comadrona, que Natalia recibe finalmente ayuda efectiva para cuidar a su recién nacido.

En el análisis de la escena del parto y en referencia a la dificultad de Natalia de verbalizar su experiencia: “y el primer grito me ensordecí. Nunca hubiera creído que mi voz pudiera ser tan alta y durar tanto. Y que todo aquel sufrir se me saliese a gritos por la boca y en criatura por abajo” (65), Elisabeth A. Scarlett ha señalado que la búsqueda de la protagonista de su madre se complica con su propia maternidad:

Uniting her with her own lost mother in a way that defies verbalization There is something here of Kristeva’s “impossible syllogism of motherhood”- it’s happening, but I am not there”- to be enveloping an Other at the same time that one is invaded by it. Mother becoming, in contrast to narrative mastery, lies almost entirely outside the realm of will Inarticulate utterance and giving birth are united in this paroxysmal scene, which pushes Natalia from the role of (orphaned) daughter to that of mother in her own right... (109)

Natalia continúa una cadena de hijas que se convierte en madre, en especial con el nacimiento de su segundo vástago, una niña.

En *La Plaza*, la vida privada de la protagonista está entrelazada con la historia tamizada desde el trasfondo. La primera mención que ésta hace sobre el día en el que se proclama la República es cuando Quimet se echa a la calle hondeando “una bandera”. Natalia describe negativamente ese día en el que la historia se manifiesta en su vida privada como agente disruptivo —un corte— en la normalidad “el día que hizo un corte en mi vida ... cuando mis quebraderos de cabeza pequeños se volvieron grandes” (78). La protagonista no está evaluando

en su afirmación las repercusiones sociales y políticas de la recién inaugurada Segunda República —nada más alejado de la naturaleza del personaje que siempre acusa una marcada falta de agencialidad fuera de lo que no repercuta en la esfera doméstica— sino que recuerda el comportamiento de Quimet y verbaliza desde la memoria, las consecuencias trágicas del binomio Quimet/Repúblicano más ampliamente hombre/Historia en su vida.

La memoria de Natalia pinta, de manera impresionista, la historia a retazos. Las observaciones y sensaciones de Natalia sobre lo que está aconteciendo a su alrededor desde el punto de vista de la Historia con mayúsculas, si bien acusan de una falta de concreción o referencialidad en cuanto a años o datos históricos concretos, perspiran el clima político y social de Barcelona de la primera parte de la década de los años treinta. Se hace especial hincapié en la repercusión para la vida privada de las huelgas del año 1934²⁶ en que según Natalia “los ricos se hacían los enfadados con la república ... todos teníamos hambre” (91). Las descripciones casi impresionistas de Natalia contribuyen a que el lector sea testigo de las huelgas generales y de la escalada de violencia civil de marcado ambiente anticlerical durante la Barcelona Republicana “Quimet corría por las calles ... se vistió de azul y al cabo de unos días de humo y de iglesia echando llamas, se me presentó con un cinturón con revólver y escopeta” (137). En verano — 1936— Natalia menciona de soslayo el levantamiento de los generales golpistas en África según lo describe una señora: “la tienda de abajo se quedó vacía en unos pocos días y todo el mundo

²⁶ Las huelgas y escalada de conflictos sociales, generalizados en el país, son una reacción mayoritariamente desde la clase trabajadora —urbana y rural— al cambio de gobierno de la República (gobierno de la CEDA) marcadamente conservador que anula los cambios sociales y políticos llevados a cabo durante el primer bienio republicano de corte progresista (1931-33). Entre los proyectos que se anulan, está el Estatuto de Autonomía Catalán obtenido en 1932, que provoca descontento no sólo en las clases populares catalanas, sino también entre la burguesía que se consideró también traicionada por la República, de ahí el comentario de Natalia sobre “los ricos”. El sentimiento anticlerical durante estas huelgas conocidas como “La semana negra”, y sus efectos en la ciudad de Barcelona también serán retratados años más tarde por Montserrat Roig en su trilogía, estudiada en el segundo capítulo del presente estudio.

hablaba de lo mismo. Una señora dijo que ya se veía venir desde hacía tiempo y que estas cosas del pueblo en armas siempre pasaban en verano Y que África se tenía que haber hundido” (137).

Pero lo que más detalla es la manera en que su realidad más inmediata se ve afectada: la tienda vacía ya descrita, la falta de gas para cocinar: “De momento nos quedamos sin gas El primer día ya tuvimos que hacer la comida en la galería con un fogón de tierra gris sujeta con hierros negros, y con carbón de encina que yo tuve que ir a buscar, pobres piernas mías” (137). También acusa la falta de alimentos elementales como la leche o cómo los nuevos acontecimientos afectan su relación con los señores de la casa donde trabaja, de donde es finalmente despedida por falta de dinero y por las tendencias políticas de Quimet:

Estamos muy contentos con usted, siempre que quiera venga a vernos.... Nos hemos enterado de que su marido es de los que están en el tinglado y con personas así no nos gusta tener tratos, ¿comprende? Desde el primer día les estoy diciendo que sin los ricos los pobres no pueden vivir y que todos esos automóviles con que se pasean los cerrajeros y los al bañiles, los cocineros y los mozos de cuerda, los tendrán que devolver con mucha sangre. (144)

La forma en que Natalia es victimizada por los conflictos sociales que le arrebatan el control sobre su vida y en los que Quimet tiene un papel de agente mientras que ella es un mero objeto confinado a la esfera doméstica, es una metáfora de la exclusión de las mujeres de la creación de la Historia con mayúsculas. La protagonista sufrirá las consecuencias doblemente tras el fin de la guerra por su condición de mujer y de catalana.

De manera paralela al olvido del periodo histórico que precedió a la Guerra Civil y a las cuatro décadas de dictadura, Natalia es un ejemplo más dentro del corpus de novelas analizado, en que las protagonistas luchan por preservar la memoria de la madre, venciendo silencios, prohibiciones de reunificación, ambigüedades, versiones contradictorias y ocultación sobre esta figura. Tras la muerte de su madre, Natalia describe el cambio en la relación entre ella y su padre

dominada, en sus propias palabras, por el silencio —el cual impregna todo lo que tenga que ver con la madre: “Ella [su madre] y mi padre pasaron muchos años peleándose sin decirse nada ... cuando mi madre murió, este vivir sin palabras aumentó todavía más” (22). Existe una relación entre la nostalgia y recuperación de la madre a través de la memoria y el papel de la Natalia al convertirse ella misma en madre.

1.2. El eclipse de la madre-origen por las madres institucionalizadas: *Tristura*, *Memorias de Leticia Valle*, *Primera Memoria*, *Nada* y *La Tía Águeda*.

Más allá —y a diferencia—de “este vivir sin palabras” que aprisiona la memoria de la madre, muchos de los personajes que rodean a protagonistas como Natalia, tienen en común un pacto tácito de silencio sobre sus madres que resulta en la eliminación de esta figura de la memoria familiar. Al dejar de verbalizar su existencia, al no hablar de ella, o al censurar y tamizar la información que recibe la hija sobre su madre, es como si la ésta nunca hubiera existido. Esto es perfectamente aplicable a nivel de historia, ya que los aparatos del Régimen impusieron un olvido forzado mediante la censura y la represión del periodo republicano.

El caso de Tadea en *Tristura* sirve de ejemplo. La figura represora de su historia personal es la tía Cocha, quien también censura que se hable sobre cierto tipo de temas políticos en el ambiente familiar. Como indica Phyllis Zatlin:

Tia Concha's characterization has political implications. She is representative of conservative middle-class Spain, antagonist of the working class and the republic reforms of the 1930's. Indeed, in the final section of *Tristura*, the events of the 1930's are referred to only obliquely in the novel because she will not allow her husband or brother to speak about what they have just read in the newspaper [...] and she does not want the word “república” pronounced in her house. (91-2)

Aparte de la muerte de su madre, la genealogía maternal de Tadea se ve doblemente truncada. Su único referente dentro de esta genealogía, la abuela, es un personaje que vive sumido en el silencio y en permanente inmovilidad —es la mera extensión de su butaca “la abuela butaca” (101). Aunque no hay ningún impedimento físico que le impida hablar o moverse, ella elige no hacerlo (Zatlin 93).

Al ser la única hija en una familia de hombres —tiene cuatro hermanos— el padre, en otro acto simbólico de desmemoria voluntaria, envía a Tadea, a quien todo el mundo compara con su madre muerta, a que viva en casa de la abuela donde es “prohibido jugar con tierra y con agua, prohibido hablar de madres y niños” (20). Es irónico que el padre de Tadea, por voluntad de la madre desaparecida, se separe de su hija quien será socializada a la fuerza dentro de los roles de géneros aceptables para una niña de su tiempo y de su clase por otras mujeres, sufriendo un estricto proceso de re-educación que podría ser entendido, a nivel de la historia, como el proceso sufrido a nivel nacional tras la guerra, especialmente por los integrantes del bando perdedor. A través de la mirada inocente de la niña se muestra cómo son otras mujeres las que se convierten con complacencia en reproductoras —impositoras en su caso— de los valores del patriarcado. Tadea reflexiona sobre las niñas del hospicio cercano, niñas de clase humilde a las que según tía Julia “sus mamás no quieren. Las llevan allí de noche y las dejan en el torno” y desde la reja que separa la casa de la abuela del hospicio piensa “a lo mejor en aquella casa las muchachas se burlaban o me miraban con compasión porque sabían que un padre también puede echar a su hija” (77).

El título de la novela “Tristura” refleja el sentimiento predominante de los personajes más débiles: Tadea, tarada por su condición de huérfana recogida en una casa hostil en que representa el recuerdo de la hija predilecta y quien, según tía Concha, es un elemento contaminante, diciendo “¿no ves que hay que separarla de los otros, que los contagia?” (242) y Julia, la tía-abuela soltera, personaje caracterizado por sus taras físicas y por su situación económica poco privilegiada. El paralelismo en el tratamiento de estas dos figuras femeninas es evidente. Los niños de la familia, repitiendo las palabras de sus mayores, verbalizan en numerosas ocasiones que tanto Tadea como Julia están recogidas por caridad —pero este

concepto de caridad y por consiguiente la subyacente falsa moral católica queda en entredicho continuamente por sus actos y la crueldad de sus palabras:

- No sé qué gusto le sacas a estar con Julia. Dice mamá que es cargosa.

Clota se llevó la mano a la frente, hizo un torniquete con el dedo en la sien.

- La pobre abuela la trae de caridad

Me dejé caer sobre el banco llorando

- Mamá dice que tendrás que trabajar el día de mañana, para que lo sepas, que no tendrás más remedio, que debían enseñarte desde ahora. (90)

Mientras que Julia, continuamente verbaliza la “tristura y roencia” (91) que experimenta, Tadea como personaje infantil las sufre también, pero no las verbalizarla. Es a través de sus procesos mentales, sus actos de escapismo y sus reacciones externas frente a los actos de injusticia y crueldad que sufre que entendemos y desciframos sus silencios, llantos silenciosos, inmovilidad y aislamiento como signos de profunda tristura.

La historia de Tadea en *Tristura* recoge el periodo de su vida entre los ocho y los nueve años. La niña va desarrollando a lo largo de la narrativa un sentido muy agudo de justicia social. Su inocencia infantil es ciega para distinguir entre clases sociales. En una conversación con tía Concha, Tadea pregunta:

-¿Por qué unos trabajan y otros no?

-Dios lo ha dispuesto

-¿Por qué lo ha dispuesto?

- Cállate. Las cosas de Dios no se preguntan. (102)

El contraste entre la curiosidad que produce la rigidez de la estructura social en Tadea y la aceptación de ésta como norma por parte de sus primos es evidente, ya que estos han sido

socializados por su madre para saber diferenciarse desde pequeños de los criados, e incluso de niños de otras clases. Tía Concha reprende a su hijo Odón, por jugar en el colegio con niños que según ella “no tienen la misma educación.... Son otras familias que la tuya. ¡Pobres! Muy buenos, no es nada malo, pero no son compañía para ti” (162). Otro ejemplo, es la invisibilidad de los criados a los ojos de sus primos. Tadea observa el duro trabajo físico de Venancio, uno de los criados de mayor edad de casa de la abuela comentando:

Venancio se echó atrás la gorra sin quitársela del todo.... Cogió la tijera, la pala y el rastrillo en la carretilla con los tiestos que quedaban y se fue hacia el invernadero.

-El pobre.

-¿Quién?

-Venancio. A recogerlo todo.

-¿Dónde?—preguntaba clota--. ¿Venancio?

Como si fuese transparente y sólo yo lo viera.

.....

-¿Por qué no podemos jugar en la huerta?

-Es de Venancio.

-¿Pero Venancio no es de la abuela?.¿No es todo de la abuela? (28)

Es claro y se hace aún más evidente puesto que quien ha criado a Tadea en ausencia de su madre y quien se ha encargado de mantener viva en la niña la memoria de ésta es Leontina, una criada de la casa paterna. Para la niña no tiene nada de malo compartir el espacio de los criados, pero en el nuevo contexto donde es trasplantada, esto crea actitudes de sospecha y rechazo. A Tadea se le reprende continuamente por su cercanía al servicio por un lado. Por otro lado, los criados

muestran hacia la niña una actitud de rechazo, sospecha y resentimiento, principalmente por su condición de clase. En definitiva, su situación es liminal puesto que en su nuevo contexto, la casa de la abuela, no pertenece ni a un mundo, ni al otro. Cuando Tadea baja al sótano, es duramente reprendida por Francisca, que piensa que la niña la ha sorprendido con Mariano, aunque el lector, por los comentarios de Tadea, comprende que esto no es así:

-¿Qué haces tú aquí?

- Francisca contra la pared, detrás de la puerta del planchero. No levantaba la voz.

-¿Qué has venido a hacer, desgraciada?

La miraba

- ¿Tengo monos en la cara? ¿Por qué me miras?

¿Estaba escondiéndose?

- A meter las narices en lo que no te importa, ¿verdad? ¿A cuenta de quién? ¿Quién te manda? Esto lo va a saber tu abuela

Me cogió por un brazo, me llevaba en volandas hacia la escalera, hacía daño.

-¿Dónde va esa?

- A la señora- dijo Francisca. Todas parecieron alegrarse...

En ese momento vi a Mariano. Venía de abajo, de donde acabábamos de subir nosotras, alisándose el pelo. Secamente me separó de Francisca.

-En paz a la niña- dijo No tenéis vergüenza, meter a una niña en esto. (35-36)

En otro momento de la narración, Tadea deambula por el estercolero en busca de un pañuelo cuando casi es arrollada por Tomasa:

Tomasa salió del estercolero toda colorada, me apartó con las manos como si no se hubiera dado cuenta de que era yo. Fui a entrar y me topé con Millán

- ¿Qué haces tú aquí? ¿A qué vienes?

Tenía las manos duras y secas, me agarraba los brazos¿Tampoco aquí podemos hacer lo que nos da la gana? ¿Ni en el estercolero nos dejan? ¡Contesta!

- Vine...Se me cayó el pañuelo antes

- ¡Largo mentirosa!

.....
Algo crepitaba, empujaba, subía, explotaba al fin. Le di con fuerza en las espinillas.

- ¡Uy!

Dijo entre dientes: - Mocosa de mierda-. Me sujetó las dos manos con una sola, me enganchó las piernas con la suya. Me faltaba el resuello.

- Patea ahora, hija de cura.

.....
- Te atreves porque no soy un chico.

Se rió. Aflojó un poco porque se rió de verdad y me miró más de cerca.

- Me atrevo con todos los hombres de esta casa juntos.

- Millán, ¡por amor de Dios!

- Déjeme, madre.

- La niña...

- La puta ésta... ¿o es que no podemos ni vernos a solas, los pobres? ...

¿es que sólo los ricos pueden besarse? ¿Es que...?

- La niña, la niña.

- La niña, la mierda esta, siempre por medio. (98)

Estos comentarios del servicio doméstico, registrados por la niña desde el principio, muestran el resentimiento acumulado de los trabajadores de la casa hacia sus patrones —lo cual ilustra el sentir de una clase desposeída por generaciones. Las reacciones de su ambiente en contra de Tadea, en su situación de no pertenencia, sirven como barómetro de las tensiones sociales acumuladas, representativas de las “Dos Españas” que a nivel histórico en la época tienen como consecuencia el fin de la dictadura de Primo de Rivera y el advenimiento de la República. Como culminación años más tarde, estas tensiones sociales desembocarán en el estallido de la Guerra Civil.

La educación de Tadea antes de su llegada a casa de la abuela, se caracteriza por una crianza liberal y despreocupada en cuanto a roles de género, en especial tras la muerte de su

madre. Al llegar a casa de la abuela, entra en el radio de acción de la tía Concha, encargada de preservar los valores tradicionalistas de su clase social y encargada de socializar a Tadea según los dictados de su clase social y su condición de fémina. Ella es un elemento discordante en su nuevo contexto que recuerda a tía Concha la trasgresión social de su hermana muerta al casarse por debajo de su clase. Su actitud inquisitorial, de rechazo y crueldad hacia la huérfana nos llega a través de su propio discurso recogido en las memorias de Tadea. El hecho de que la niña no se queje, no comente y no se defienda —su parálisis emocional y lingüística— agudiza la sensación de injusticia en el lector que cuenta con más información que tía Concha sobre los hechos que acontecen en la casa y que por lo tanto puede ver lo injusta que es con la niña en su predeterminación a odiarla solo por ser hija de su hermana. A sus ojos sus hijos, enseñados a comportarse dentro de los parámetros de su clase social, siempre son inocentes y Tadea, perteneciente a otro grupo social es el elemento contaminante. Un claro ejemplo es el incidente que se desencadena cuando un día Tadea no quiere comer y su tía sospecha que es porque ha visitado la huerta y ha comido fruta sin permiso:

[...] Levanta la cabeza, Tadea. ¿Comiste fruta? Confíesalo...¿Te crees que no sé todo lo que haces? ¿Te crees que no sé que arrastras a Clota y Odón para coger fruta cuando no crees que os ve nadie? A ellos solos no se les ocurre, no se les había ocurrido... ¿te crees que no sé de qué habláis en cuanto una se descuida? De Dios no te escapas, Tadea. Dios lo oye todo y te pedirá cuentas.... Confiesa.... Por qué lloras, no te he tocado? ¿Por qué lloras? Todo lo arreglas llorando ¿no te da vergüenza? En esta casa no se llora, sécate esas lágrimas

Tarde, en la noche, me llegaba su voz como el rastro de la luz del faro:

- ... que no hable con los otros, influencia, demasiada libertad, pendiente, responsable, usted pendiente ... hubiera sido mejor para ella....

La luz hasta dentro, tenue, rastrillante. La luz no hay que llorar. La luz mi madre. (92-3)

La luz del faro que entra en su habitación por la noche mientras llora silenciosa se mezcla con otra luz que debería servir de guía, la de su madre desaparecida. Claramente la niña percibe que no tiene defensa ninguna, que el juicio de valor sobre ella ya estaba armado antes de su llegada a la casa y es incapaz de reaccionar porque claramente ya está todo dicho. Son varias las ocasiones que Tadea recoge, como en el citado párrafo, las insinuaciones de tía Concha que piensa que la niña debería haber muerto también con su madre: “Pobre hermana, tanto hijo seguido, aquella vida, aquella casa ... cuando una madre se muere, si deja hijos pequeños detrás, deberían meterlos con ella en la misma caja, es lo que digo (93).

En el caso de *Memorias de Leticia Valle*, existe una dualidad entre la imagen de la madre muerta que evocan otros y la memoria que Leticia guarda de ésta. La obsesión de Leticia de fijar las cosas a través del lenguaje al escribir sobre el episodio de su vida que comprende el paso de la infancia a la adolescencia y la pérdida de la inocencia es una forma de luchar contra el silencio que le rodea: “Antes, cuando hablaba de mis cosas era como pidiendo que me defendiesen de ellas. Ahora, las peores ya no me dan miedo: me atrevo a repetirlas aquí, las escribiré para que no se borren jamás de mi memoria” (8). Mediante la escritura, toma el papel de sujeto activo, de agente que edita su historia personal. Pretende evitar que los adultos que la rodean cuenten su historia por ella silenciando su voz, haciéndola desaparecer discursivamente —al igual que ya hicieron con la memoria de madre muerta. Además, en el proceso, no sólo quiere escribir su

historia, sino que también quiere rescribir a su madre dentro de ella, contando sus recuerdos y sensaciones de infancia que describe como placenteras:

Tengo tal necesidad de pensar por cuenta propia, que cuando no puedo hacerlo, cuando tengo que conformarme con alguna opinión que no arranca de mí, la acojo con tanta indiferencia que parezco un ser sin sentimientos. Esto me atormenta más que nunca cuando quiero hacerme una idea de cómo sería mi madre. Cuando era pequeña, oía hablar de ella y me decía a mí misma: No, no era así, yo recuerdo otra cosa, pero ¿qué es lo que yo recordaba? Nada, claro, nada que se pueda decir ni siquiera oscuramente. La verdad es que nunca pude recordar cómo era mi madre, pero recuerdo que yo estaba con ella en la cama, debía ser en el verano, y yo me despertaba y sentía que la piel de mi cara estaba enteramente pegada a su brazo, y la palma de mi mano pegada a su pecho. Por muchos años que pasen, no se me borrará este recuerdo Era como si estuviese pegada a algo que, aunque era igual que yo misma, era inmenso, era algo sin fin, algo tan grande, que sabía que no podría nunca recorrerlo entero, y entonces, aunque aquella sensación era deliciosa, sentía un deseo enorme de hacerla cambiar de sitio, de salir de ella, y me agarraba, tiraba de mí misma desde no sé dónde y me despegaba al fin. Recuerdo el ruido ligerísimo que hacía mi piel al despegarse de la de ella, como el rasgar de un papel de seda sumamente fino. Recuerdo cómo me quedaba un poco en el aire al incorporarme, y seguramente entonces la miraba y ella me miraría. Si, sé que me miraría, me sonreiría, me diría algo; de esto ya no me acuerdo. (10)

Sobre su madre, Leticia recuerda sensaciones de tipo físico más que rasgos o eventos concretos de su vida juntas. Probablemente esto es así porque el vínculo madre-hija se vio roto a una edad muy temprana, lo cual provoca que lo que recuerde sean sensaciones de tipo corporal asociadas al ámbito pre-edípico. Esta idea se ve reforzada por su deseo de volver a la madre —un momento *chora*— de reunificación con el cuerpo materno.

En numerosas ocasiones, son las mujeres de la propia familia de las protagonistas, como tía Águeda (en *La tía Águeda*), tía Angustias (en *Nada*), tía Concha (en *Tristura*), o la abuela de Matia (en *Primera memoria*), las que se apropian del lenguaje para contar la historia materna o para silenciarla, erradicando a la madre y perpetuando así el orden patriarcal. Tanto Águeda como Angustias son un ejemplo de otro modelo de mujer muy utilizado en la literatura de posguerra: el de la solterona envejeciente, que normalmente tiene una relación conflictiva con la

protagonista al ser un personaje opresor y trasmisor de valores tradicionales, imponiendo en las niñas o adolescentes un modelo de mujer artificial —el oficial—que ellas intuitivamente rechazan. Por otro lado, tenemos a tía Concha o a la abuela de Matia —modelo de madre fálica²⁷ ambas. Estas tías o abuelas tiranas son complacientes con el orden patriarcal y cómplices en la erradicación de la madre origen. A nivel simbólico en muchas culturas occidentales, sobre esta erradicación de la madre,²⁸ se construye el patriarcado: para poder entrar en la cultura, en el universo de lo simbólico, se necesita romper con la madre —con el periodo pre-edípico— entrando así dentro del ámbito del padre. En palabras de Adalgisa Giorgio, “The starting point of the analyses of white [middle-class] feminists was a maternal figure lacking social value and authority and excluded from discourse, whom the daughter needed to “murder” in order to access the symbolic structures, namely a mother who cannot act as a mediator for the daughter’s entry into the world”(12).

El psicoanálisis ha señalado que en el caso de la niña esta ruptura es más problemática, puesto que se produce una identificación entre su cuerpo y el cuerpo de la madre, y de no producirse la diferenciación, esto podría dar origen a desórdenes de tipo psíquico y lingüístico, entre ellos depresión, melancolía o “asymbolia” (Kristeva, *Depression* 76). En el caso de *Leticia Valle*, la ruptura del vínculo madre hija es forzada por culpa de un acto de violencia de género

²⁷Julia Kristeva realiza una distinción entre madre y genetrix o madre fálica, la cual es “ordered by the paternal function and is thus associated with his law. The genetrix reproduces the father’s obsession with production, meaning and sense. I is implicated in the reproductive chain of value and exchange. While the genetrix is reduced to generation, the giving of both birth and the meaning to the father’s law, the mother stands outside this, refusing to produce in the father’s name.” (Boulous Walker 148)

²⁸ La desaparición de la figura materna, de la madre-origen, y su reemplazo por figuras de madre subrogadas de tipo fálico que reproducen el orden patriarcal en el corpus de novelas analizadas podría verse como una forma de “matricidio” simbólico, que autoras como Kristeva han señalado como necesario para que se produzca el proceso de individuación entre madre e hija (Kristeva, *Depression*).

sancionado por las leyes que protegen “el honor”, ya que el padre de Leticia Valle asesina a la madre y al amante de ésta. Para pagar su deuda con la sociedad, tiene la opción de servir a la patria luchando en la guerra, en el norte de África, o de cumplir condena en la cárcel. Su servicio a la patria elimina la huella de su crimen, como si socialmente, al poner en la balanza el valor de la vida de una mujer y el servicio a la patria, la primera fuera inmediatamente opacada por el peso de la segunda, especialmente al tratarse de una mujer adúltera. Así, un acto de violencia aceptado por el orden patriarcal, se borra con más actos de violencia: los respaldados por el Estado en una guerra colonial absurda. La mujer como colectivo es un elemento marginal y sin valor para ambos, la historia y el Estado.

La historia personal de Leticia le llega de manera fragmentada. En su infancia, ella aprende a rellenar silencios y dotarlos de significado:

[...] no recuerdo nada bueno de aquellos años. Sólo la angustia de tener que aprender unas cosas para comprender otras, porque la gente, por lo regular, habla de un modo que al principio no sabe uno por dónde guiarse. Tan pronto dan a las cosas más misteriosas una explicación tonta, tan pronto las envuelven, las disfrazan con un misterio odioso. Cuatro o cinco años me pasé oyendo, sin comprender, que mi padre había ido a África a hacerse matar por los moros. Yo comparaba lo grave que me resultaba aquello con la naturalidad con que lo decían Además, ¿Por qué lo decían con aquel misterio, con aquel dejo? Cuando yo preguntaba, era un alzarse de hombros, un mover de cabeza con lo que respondían y o sentía vergüenza, no sé si por mi padre o si por mí, por no entender ... aquello que no querían explicarme.

.....
Lo que repugnaba era precisamente la envoltura que le daban los otros y las explicaciones ... alrededor de mi padre y mi madre: << cuando de veras se quiere a alguien, se hace esto y no esto; el amor no es así sino de este otro modo.>>. Y yo sin poder más que decir dentro de mí, con toda mi desesperación y todo mi asco: ¡imbéciles, el amor era aquello! (11-12)

Es irónico notar, que pese a rechazar la “envoltura” de las explicaciones dadas por los adultos sobre su madre, Leticia reproduce este lenguaje ambiguo en su narración sobre su relación con don Daniel. El lenguaje heredado de los mayores y aprendido dentro del ámbito paterno, si bien

le sirve para escribir su historia, es un lenguaje que ayuda a ocultar, a contar las verdades a medias, a manipular la verdad. Es un espacio simbólico prestado que le enseña a reproducir el orden patriarcal y que no le pertenece plenamente por su condición de mujer.

Tras la violenta ruptura de la matriherencia, Leticia entra dentro del ámbito del padre mediante su relación con dos personajes masculinos. El primero es su padre real, discapacitado emocional que purgará su pena sumiéndose en el alcohol, el silencio y la desmemoria. Como dice Leticia, “no había conseguido que los moros le matasen a él pero sí que matasen sus recuerdos” (20). Por otro lado aparece en su vida don Daniel, otro personaje adulto masculino, otra figura paterna —su tutor, mediador entre ella y la cultura. Con don Daniel, la relación de atracción platónica inicial evoluciona hasta convertirse en una relación semi-edípica después, para finalmente convertirse en una relación de naturaleza sexual —aunque “el acto”, tan trasgresor en una niña de ocho años, como ya se explicó anteriormente nunca se menciona abiertamente sino que se sugiere, mostrando que no sólo Leticia ha adoptado un sistema simbólico que no le pertenece, habiéndosele transmitido con él una serie de valores destinados a sancionar actitudes consideradas como subversivas o desviadas que más allá de los roles tradicionales en cuanto al comportamiento social (y sexual) aceptable para una niña. Aunque don Daniel paga por cruzar estos los límites —al fin y al cabo él es el adulto—Leticia lo pagará con años de silencio, su marcha (exilio) de España y su sentimiento de ser para siempre, a pesar de su corta edad, un ser con un estigma social. Es interesante que mientras que por un lado el padre de Leticia, al igual que el de Natalia anteriormente en *La plaza del Diamante*, es el guardián del archivo clausurado de la historia familiar, coincidentemente don Daniel es el guardián de un archivo histórico real en Simancas. El padre real y el padre simbólico son custodios, uno de la memoria de la madre y el otro de la memoria del país.

En numerosas ocasiones las protagonistas tienen que luchar además, dentro del ámbito social y familiar, con la incomprensión, la injusticia o el rechazo ocasionado por la trasgresión de sus padres. Esto provoca en ellas distintos tipos de actitudes. En el caso de las más pequeñas, y debido a su poco manejo de información sobre su progenitores se pueden observar actitudes escapistas, de aislamiento o victimizantes que tienden a agudizar en muchas de ellas su sentido de justicia social (i.e Tadea niña en *Escribo tu nombre y Tristura*). A nivel literario, estas actitudes de aislamiento social y lingüístico de las protagonistas femeninas son paralelas a la actitud creativa de algunos de los autores e intelectuales del periodo de posguerra, contrarios al régimen pero que decidieron permanecer en el país, el fenómeno que Paul Llie denominó “exilio interior”.

El exilio interior se diferencia del exilio de los que tuvieron que salir de la península después de 1939 en que no comparte la escisión geográfica, pero tiene en común el descontento con la cultura oficial, el miedo de persecución o represalias y en general el estado de frustración o vacío causado por la ruptura o la separación, si no espacial, emocional (Alborg 10).

En el caso de la niña o adolescente, se observan actitudes que podrían ser consideradas rebeldes por la sociedad de su época, además de tendencias escapistas. Estas tendencias escapistas pueden ser “hacia dentro”—posturas de auto-aislamiento o actitudes de ensoñación—o hacia el exterior—tendencias a huir del ambiente familiar, buscando espacios propios dentro del espacio compartido, o en forma de paseos, visitas a núcleos familiares ajenos.

Además de sus actitudes escapistas, otro lugar común en todas estas niñas o adolescentes, es el crecer rodeadas de adultos o “madres subrogadas” en forma de tías, abuelas como ya hemos visto, pero además, son numerosas las ocasiones en que estos personajes femeninos pertenecen al servicio doméstico o a una orden religiosa. La repentina toma de

protagonismo de personajes que, en otras circunstancias quedarían relegados a un segundo plano, ocurre, según Rosa Isabel Galdona Pérez por la repentina ausencia del padre, de la madre o de ambos. Esta ausencia hace recaer en ellas la responsabilidad de educar a sus descendientes —en el caso de los miembros familiares —en el respeto a las tradiciones y en la preservación del honor, de la honestidad y del buen nombre de la familia (124). Como se mencionó anteriormente, Tía Concha sirve de madre subrogada —madre institución— que intenta reeducar a Tadea para que sea un modelo de niña aceptable dentro de la clase que se años más tarde se erigiría en ganadora de la guerra unos pocos años después:

No hables con las muchachas. No vayas a la cocina. ¿Qué tienes que decirle a Mariano? No tienes que meterte en las cosas de los mayores. ¿Por qué miras? ¿Qué estás escuchando? Una niña no escucha, no mira a los lados Juega. No hay que tener las manos desocupadas Las niñas no están solas, las niñas no hace apartes, todo lo que se habla se puede decir delante de la profesora. En todas partes te ve Dios.... Las muchachas con las muchachas, las niñas con las niñas. La imaginación es mala consejera. La imaginación es mala consejera. No se echa una así sobre las cosas. Se anda despacio. Buenos modales No levantes la voz. No levantes la voz, no somos sordos. Articula, que la abuela no te oye. ¿Ahora qué te pasa? No se llora... Vergüenza. No se puede andar así, exhibiéndose. Pudor. Pudor. Pudor. (23-4)

Tadea recoge en su memoria frases inconexas enunciadas por tía Concha en algún momento de su estadía en casa de la abuela y que reflejan los preceptos educativos que ésta pretende imponer a su sobrina, todos ellos basados en toda una tradición sobre la educación de la mujer que puede trazarse desde los libros de conducta del siglo XIX. Tienen especial relevancia en el moldeado de la conducta de la niña el concepto cristiano de culpa, la negación del cuerpo y la sexualidad, la autocensura, la falta de agencialidad de la mujer, la represión de los sentimientos, Dios como agente punitivo, y el control de agentes externos al individuo sobre el pensamiento y las ideas. Así, aunque si bien el tiempo de la historia de *Tristura* se desarrolla durante la Segunda República, en la novela —publicada en 1960— los preceptos educativos de tía Concha podrían

convertirse en casi un tratado sobre la educación y la socialización de la mujer durante franquismo:

¿Qué escuchas? No me gusta que andéis solos por los pasillos. En el cuarto de baño no se tarda: haces lo que tengas que hacer y sales. No te mires al espejo, un día te va a salir el demonio. No existen brujas, existe Dios. Ignorancia. Ignorancia. No cruces las piernas, que la Virgen llora. Estás haciendo llorar a la Virgen. No hay hombres del saco ni ladrones ni tonterías. A nadie le importa lo que tú piensas. Pudor. No pongas esa cara. A nadie le importa... Que la abuela no se entere, le sube la tensión, se puede morir. Tú serás responsable si le pasa algo a la abuela. Cristo ha muerto por ti. Mírale bien la sangre, las llagas, la herida del costado, la corona, tú se lo estás haciendo a cada instante. Para ver a tu madre, ganar el cielo. Qué tranquila, pobre hermana, bien merecido lo tiene Te prohíbo que hagas esas preguntas, te prohíbo que hables de esas cosas con mis hijos. A nadie le importa El verbo querer no existe. Una niña no piensa La letra con sangre entra (24)

Los comentarios de tía Concha reflejan que Tadea es considerada como un agente "contaminante" dentro de la casa, una mala influencia para sus propios hijos y en última estancia, un potencial factor subversivo dentro del orden social establecido. Al referirse a la madre de Tadea, Tía Concha parece enfatizar que su muerte es producto de su propio comportamiento: "bien merecido lo tiene", indica (24). Su relación con su sobrina y sus esfuerzos socializantes reflejan cómo Concha proyecta sobre Tadea sentimientos sobre su propia hermana muerta, sugiriendo que de alguna manera fue una trasgresora del status quo. Por extensión Tadea también lo es en potencia, algo que debe ser cortado de raíz y a la fuerza mediante un férreo control.

Al igual que tía Concha, la tía Águeda es el personaje que se ocupa de la educación de su sobrina Marta al morir la madre de ésta (*La tía Águeda*, 1994). Aunque Marta, en plenos años cincuenta, ha estado acostumbrada a vivir en un ambiente liberal y laico hasta el momento — “nunca me habían castigado mis padres a no comer, las comidas siempre fueron sagradas para ellos” (54); “Nunca me llevaron mis padres a una iglesia” (132)—al quedarse huérfana de madre

tendrá que adaptarse a vivir con este otro modelo de mujer, sin hijos por su soltería hasta la cuarentena, que transmitirá por imposición las morales y valores de la educación femenina franquista, los cuales privilegiaban el trabajo, la modestia, la religiosidad y la negación del cuerpo sobre cualquier intento de individualidad.

Matia, la narradora protagonista de *Primera memoria*, huérfana de madre y abandonada por el padre para luchar en causas mayores, tiene que ser recogida por su abuela y trasladarse desde la península a un ambiente insular, el de las Baleares, en medio de un verano sofocante durante el cual estalla la guerra civil, “tristísima imagen aquella, la mía. De ojos asustados, que era tal vez la imagen misma de la soledad” (33). Lejos de poder refugiarse en la abuela como su único referente en una cadena rota de mujeres dice “mi madre, siempre ese cuento. ¡Mi madre era una desconocida!, ¿a qué viene siempre hablarme de ella?” (64). La abuela es un personaje masculinizado que impone un régimen de silencio no sólo en el ámbito doméstico al más puro estilo de la matriarca lorquiana por excelencia, Bernarda Alba, sino que también, como personaje política y socialmente influyente en la comarca. Por su posición de terrateniente, domina y silencia a las personas que trabajan en sus tierras “como un dios panzudo y descascarillado, como un enorme y glotón muñecazo, moviendo los hilos de sus marionetas” (55). Es interesante cómo Matia alude a la abuela como personaje grotesco, “la tirana,” con características casi animalescas: ojos de grandes tentáculos (55), dientes caninos, ojos de lechuza (105), o se le asemeja a un rinoceronte (22). Lejos de sustituir a la figura de la madre ausente la abuela, al igual que otros personajes femeninos secundarios mencionados como Águeda, Tía Concha, o que serán tratados más adelante como tía Angustias en *Nada*, representa el arquetipo de madre fálica, poderosa reproductora del orden patriarcal en todos los sentidos y del orden social de su clase arraigada en valores tradicionalistas y que representan a una de las “Dos Españas”. La

protagonista será forzada a tener determinadas pautas de conducta sólo por su condición de mujer que limitan no sólo su discurso, sino su libre movimiento y su cuerpo:

La abuela decía que ya era demasiado crecida para ir con ellos [con los chicos] y pasar tres noches fuera de casa—como si no fuera sola con ellos siempre —pero el detalle de pasar las noches fuera de casa parecía ser importante. Volví a la casa odiando ser mujer. (87)

Una de las cosas más humillantes de aquel tiempo era la preocupación constante de mi abuela por mi posible futura belleza ... que debía adquirir fuese como fuese: —es lo único que sirve a una mujer, sino tiene dinero (104)

La abuela se preocupaba mucho por mis dientes —demasiado separados y grandes— y por mis ojos (“no mires así, de reajo, no entrecierres los párpados”). Dios mío a esta criatura se le desvía el ojo derecho. Le preocupaba mi pelo, lacio hasta la desesperación y le preocupaban mis piernas. (106)

El papel de la abuela como reproductora del orden patriarcal es llevado a sus últimas consecuencias mediante su identificación férrea con los que serán los vencedores de la guerra, que además hace todo lo posible por borrar la historia de los padres de Matia.

Nada (1944) es otra de las novelas en las que su protagonista, Andrea, es una huérfana, durante la posguerra. En esta novela, el personaje de la tía Angustias (madre subrogada) tiene un papel muy similar al de la abuela de *Primera memoria*, Tía Concha en *Tristura* o el personaje de Águeda en *La tía Águeda*. En su búsqueda de modelos mujer, Andrea toma como referente a la madre de su amiga Ena, perteneciente a un sector de la burguesía catalana cuyos intereses no se vieron afectados tras la guerra. Este otro modelo de mujer surge en oposición a otros posibles referentes dentro de su propia familia, como tía Angustias, que Andrea rechaza. El ambiente opresivo y viciado de la casa familiar donde se le ha dado acogida propiciará que la protagonista rechace los modelos de mujer de su entorno más inmediato. Andrea huye de los esfuerzos acaparadores de tía Angustias: “estaba desesperada porque me había dicho que no podría moverme sin su voluntad. La juzgaba, sin ninguna compasión corta de luces y autoritaria” (27).

Este personaje al menos en apariencia de moralidad de corte católico intachable, que limita su capacidad de movimiento desde el principio, utilizará una pose de falsa caridad recordando a Andrea también su papel como recogida, y se valdrá de esto como justificación para controlar-adoctrinar a Andrea como mujer, fracasando ante la rebeldía de la protagonista:

Todos estos días he pensado en ti... hubo un tiempo, cuando llegaste, en que me pareció que mi obligación de hacerte de madre. Quedarme a tu lado, protegerte. Tú me has fallado, me has decepcionado. Creí encontrar una huerfanita ansiosa de cariño y he visto un demonio de rebeldía, un ser que se ponía rígido si yo le acariciaba. Tú has sido mi última ilusión y mi último desengaño. Solo me resta rezar por ti, que bien lo necesitas, bien lo necesitas. (102)

El anhelo maternal de tía Angustias, arquetipo de solterona de la novela de posguerra escrita por mujeres, se vuelca en su sobrina, pero confundido con un falso ideal de caridad católica y valiéndose —como ya hemos visto anteriormente en otras “madres subrogadas” —de provocar en la niña o adolescente un sentimiento de culpa e inadaptación. Finalmente, se descubrirá que este personaje de moral aparentemente intachable, tiene secretos propios —como su relación, no sabemos si platónica o no, pero mantenida durante años con su jefe, un hombre casado—que provocan en última estancia la pérdida de autoridad moral sobre la familia y su autoexilio a un convento, escapando del escarnio y reprobación social y familiar.

En algunas de las narrativas en las que son las empleadas domésticas las encargadas de la crianza de las protagonistas, los convencionalismos sociales y la rigidez de conducta se relaja, y son numerosas las ocasiones en las que el estar en contacto con mujeres pertenecientes a una clase social “inferior” a la suya, hace que se desarrolle en la protagonista aspectos empáticos y una agudización, ya a temprana edad, de su percepción de justicia social. Ya anteriormente se vio el caso de la empatía de Tadea con los criados y en especial con Leontina, quien es a su vez la principal fuente de información positiva sobre la memoria de la madre. La necesidad de la protagonista de buscar la empatía con personas de su mismo género que no pertenecen a su clase

social o a su familia, enfatiza a la soledad y la nostalgia de la madre como leitmotiv. Ambas son denominador común en la mayoría de las protagonistas niñas o adolescentes.

Como ya vimos en los casos de, por ejemplo, Natalia, Leticia o Tadea, en *La tía Águeda*, Marta también se prende a la figura de la madre muerta a través de la memoria como estrategia de supervivencia en una nueva realidad. Marta compara la vida de sus amigas con la suya antes de su pérdida “Pensé que la vida para Florita sería muy alegre, como lo fue para mí cuando aún vivía mi madre” (137). O comparando a su madre con el resto de los personajes femeninos que le rodean como Catalina, la criada, personaje caracterizado por su deformidad física pero que inicialmente es, junto con su tío, el único personaje de la casa que demuestra un comportamiento empático hacia la protagonista. En agradecimiento —y solidaridad de persona tarada, una emocionalmente y la otra físicamente— se crea un vínculo entre ambas. Un día que Catalina va a buscarla a la escuela, Marta piensa que las niñas murmuran y se ríen de ella y de su joroba:

Me acerqué a ella decidida, dispuesta a defenderla en caso necesario. Sentía un claro agradecimiento por el gesto que había tenido conmigo la noche anterior, al llevarme una linterna cuando la tía A me había dejado irremediamente a oscuras, pero, al mismo tiempo, me invadía una fuerte congoja al pensar en mi madre. Cómo me hubiera gustado que en aquellos momentos la vieran todas las niñas en la clase, que ella hubiera ido a buscarme. Se habrían quedado deslumbradas. Era tan bella, tan joven, tan alegre. Seguro que enseguida se hubiera acercado a las niñas para que yo se las presentara y las hubiera invitado a una fiesta para que nos conociéramos mejor. *Pero mi madre ya no volvería nunca y yo me sentía abandonada y sola*²⁹. (30)

Otros momentos significativos en que se evoca la memoria de la madre son fechas significativas para Marta como el día de reyes “hacía apenas un año que había recibido los juguetes en el dormitorio de mis padres para que mi madre estuviera presente en el momento en que yo los descubriera. Ahora, por primera vez, ella no podía compartir conmigo mi alegría. Aquella mañana la recordé vivamente” (68) o su cumpleaños, el cual Águeda, se niega a celebrar

²⁹ Mi énfasis.

alegando que el cumple es una costumbre pagana “ese día lloré acordándome de *mi madre*³⁰, ella siempre preparaba una fiesta, incluso cuando ya estaba enferma.” (115)

³⁰ Mi énfasis.

1.3. La matriherencia violentada como metonimia de la Guerra Civil: *Caza menor*.

Caza menor de Elena Soriano es una novela única en el grupo, puesto que aunque la madre de Ana, la protagonista, es un personaje más en la novela, es el matrimonio de la hija, y no la muerte de la madre, el que supone una ruptura violenta del vínculo entre madre e hija. La ausencia de la madre deja a Ana perdida en su nuevo papel social, y esto se agudiza especialmente por el choque de dos culturas: una de clase media urbanita y la suya de origen — la de aldeana hija única proveniente de una familia rural acomodada que la ha educado en el “respeto y servicio al varón” (156). Desde el primer día, siguiendo las enseñanzas maternas, Ana tiene una estrategia de supervivencia:

La tarea primordial que ella y su madre habían planeado minuciosamente, era ganar, a toda costa, amigos. Era indispensable disimular la contrariedad que le produjeran sus fallos y apelar a todos sus recursos de aldeana: la inalterable humildad, el buen humor, la dulce tozudez, la dureza e epidermis ante determinados roces ... sentía una opresiva angustia, un intenso temor a no adaptarse jamás a su nuevo estado, un presentimiento desdichado, un anhelo indecible de huir al regazo de su madre. Pero la hacía reaccionar la convicción de que habría sido rechazada duramente por quien le había dicho un mes antes al despedirla: - Desde ahora eres una mujer casada y no una niña. Sales para siempre de las faldas de tu madre. Tus propias manos han de tejer tu sino. (159)

Son numerosos los ejemplos a medida que se desarrolla la historia en los que Ana anhela esta reunificación, esta vuelta a la madre. Pero son justamente los valores y enseñanzas adquiridos de esta los que van a determinar el destino fatal de la hija .Como indica el narrador “El aislamiento en la casa nueva le producía infinita nostalgia de la vida anterior en su aldea ... sin duda intuía la antipatía de su suegra y la creciente animosidad de las sirvientas Pero la fuerza de su educación y de sus costumbres era más poderos que todo” (171).

La sensación de soledad, incompreensión y peligro —Ana es descrita en numerosas ocasiones en términos de presa de caza que se disputan los tres hermanos de la “casa mayor” representados, especialmente Andrés, como depredadores—son agudizadas por la falta de la madre y la incapacidad de Ana de actuar sin seguir las directrices de ésta. La situación de soledad y la sensación de peligro se acrecienta a medida avanza la narrativa y ambas son paralelas al deseo creciente de Ana de reunirse con su madre:

Mortificada profundamente, humilladísima ... la invadió un vivo sentimiento de rebeldía e indignación Pero ¡qué infeliz era ella ... Con él y con todos, en esta casa. Con su suegra, encastillada, en su ñoño egoísmo, y con las criadas, cerradas y distantes Y con el pagano que la recordaba o la olvidaba caprichosamente, como al peor de sus perros... Y con el mismo borracho de su marido.... ¡Dios mío! ¿Qué hacer?, ¿A quién volverse?... Su corazón, veleta ansiosa del menor soplo cálido, daba vueltas locas, sin saber adónde señalar. Y, como otras veces, como siempre, se paró apuntando lejos: *hacia su madre*³¹. Venía suplicando a Emilio, desde hacía unas semanas, desde que la cogían vagas desazones y presentires indecibles, que la llevase a su pueblo por unos días, siquiera por uno solo. Hacía cuatro meses que dejó su casa, pero le parecía un tiempo infinito ya ¡Y era tan poco una carta y tanto una mirada materna!... pero su marido se resistía, cachazudo y reservón. (279)

Ana continúa intentando obtener permiso de Emilio para ver a su familia, una necesidad que se acrecienta a medida que los conflictos entre hermanos —el “cainismo” señalado por la crítica— aumentan, pero como indica el narrador “el denegaba siempre. Lo hacía ya picado por tanto empeño, por mero prurito masculino de dominación” (330). Los intentos de Ana son en vano y aumentan los presagios de un final trágico que se avecina:

– Y, además hace ya medio año que no veo a los míos. Soy su única hija...

– ¡Pues por eso mismo: que vengan ellos a verte a ti!

.....

³¹ Mi énfasis.

– Sí pero mi madre no puede. Está achacosa, baldada con el reuma. Y no es propio que sea ella quien lo haga, compréndelo.... *¡y es a ella a quien necesito ver!*

– ¿Y por qué a ella?– inquiría Emilio con torpeza. Y Ana atónita de su
Incomprensión.

– Pues porque ... *¡Porque es mi madre!*³²

.....

– ¡Te he dicho que no! ¡Que no me sale de los reños puñales! ¡No me des más la tabarra! ¡Eres terca como una mula!. Y ella sentía crecer su desazón y su ansiedad ... Con frecuencia, despertaba sobresaltada por un vago temor, como un vislumbre pavoroso, y sentía un impulso loco de huir para ponerse a salvo A falta del regazo materno, decidió, al menos, confesarse. (330-1)

Finalmente, el vínculo entre madre e hija se verá definitivamente roto con la muerte de la Ana quien decide huir huyendo de una sensación de peligro inminente siguiendo un deseo irrefrenable de reunificación con su progenitora:

[...] velocísimos cascos de caballos se multiplicaban, acercándose. ¡Eran ellos!... ¡ La perseguían los tres! ¡O una jauría entera, con sus fauces babeantes, ansiosas de su ser! ¡no la tendrían! ¡jamás!. ... “El puentecillo ... blanqueaba ya ante sus ojos. Y entre el retumbar dolorosísimo del cerebro ardiente, oyó un instante la fresca, apacible voz del agua entre las peñas. Dio un latigazo más fuerte, descomunal, a la yegua, al enfilarse el estrecho paso ...

–¡Madre, madre!– suspiró, entre llanto y risa, al salir despedida hacia el espacio y percibir en todo su ser una definitiva sensación de vuelo, de huida perfecta.... (365-6)

El aislamiento de Ana de su madre –de la madre origen– y su posterior muerte por su acto de trasgresión, se dan en el contexto de la llegada de la Guerra Civil. La guerra es un personaje cuya

³² Mi énfasis.

presencia se hace cada vez más patente al final de la novela. Paralelamente, también se incrementa gradualmente la intuición de Ana del peligro que la rodea, espoleando su necesidad de reunificarse con su madre. Ana paga su último acto de reivindicación de libertad con su vida. Las sensaciones de pérdida y amenaza de peligro en la protagonista, al igual que su necesidad de volver a su madre, símbolo de un pasado mejor, podrían considerarse una metáfora extendida de la situación del país sobre el que se cierne la amenaza de la violencia. La República estaría simbolizada por la madre origen. La relación madre-hija —República/sus ciudadanos— se ve cercenada por actos de violencia del orden patriarcal y la lucha por la libertad se paga con la muerte.

El capítulo explora la manera en la que las novelistas, las cuales escribían bajo la estricta censura de los aparatos ideológicos del franquismo, utilizaron la relación madre-hija en su narrativa como un sitio de resistencia. En una inversión del mito de Perséfone, argumento, las protagonistas de las novelas de posguerra —a menudo niñas o adolescentes huérfanas— utilizan la nostalgia del vínculo con su madre el cual se ha visto violentamente interrumpido por las cruentas guerra y posguerra, por la brutal depuración y reprogramación ideológica del país como métodos de reconstrucción de la nueva identidad nacional y por los treinta y seis años de dictadura que siguieron al conflicto armado.

El presente estudio argumenta cómo la eliminación de la figura materna funciona, a nivel narrativa, como una metáfora extendida de la violenta pérdida de identidad del país al final de la guerra, la imposición de una nueva identidad forzada basada en un orden jerárquico patriarcal donde el papel simbólico del dictador es el de padre disciplinante y el de los nuevos ciudadanos de su régimen, el de hijos obedientes. Este mismo orden se traslada a universo familiar con la figura del *paterfamilias* en la cúspide de poder en la pirámide de las relaciones familiares, y con

férreas prescripciones sobre el comportamiento de los géneros dentro y fuera de la esfera privada. La imposición del nuevo régimen pasa por la desaparición forzada de toda huella del periodo histórico de la Segunda República: la guerra, la virulenta represión física e ideológica impuesta sobre el bando de los vencidos, la dictadura y sus estructuras se fulminan todo rastro de un pasado republicano que supuso importantes avances en materia de derechos sociales que amenazaron el status quo de las facciones más tradicionalmente conservadoras del país.

Estas novelas representan cómo la muerte simbólica de la madre a nivel de la narración, en muchos casos violenta, se convierte en eco del clima de violencia y represión impuesto sobre los españoles al final de la guerra. La ruptura violenta de la genealogía materna es utilizada para burlar filtros de la censura. La utilización de la huérfana, o “la chica rara”, como categoría difícil de encasillar dentro de los roles de géneros destinados a las mujeres jóvenes de la época, permiten explorar otros modelos de mujer alternativos, poniendo en evidencia, por contraste, la manera en la que el régimen franquista utilizó al colectivo mujer, y la institución de la maternidad, como matriz de su nuevo estado donde gestar sus nuevos ciudadanos-modelo. Las novelas evidencian un paralelismo entre pérdida de la “madre origen” en las narrativas y la forma en la que muchos españoles se vieron forzados a olvidar el pasado inmediato del país como estrategia de supervivencia. Más aún, el silencio que rodea la muerte de la madre en muchas de las novelas es un silencio incómodo que apunta a que, en numerosas ocasiones, fueron mujeres que trasgredieron las normas asignadas a su género por su clase social, casándose con hombres pertenecientes a clases sociales consideradas por debajo de la suya, o peor aún, eligiendo como pareja a hombres que lucharon en el bando perdedor de la guerra. Muchas de las escritoras enfatizan estos silencios, estos vacíos sobre las madres ausentes, como estrategia de auto-censura, represiva, para denunciar el silenciamiento de una parte de la sociedad española a la que se

condenó a vivir un exilio interno.

La importancia del primer capítulo es la de mostrar la relevancia del tema de la orfandad en las narrativas de las autoras de posguerra como producto cultural que responde a una inquietud generacional sobre el ocultamiento del pasado y las perspectivas de futuro del país mismo.

Capítulo 2

Hacia la transición democrática:

Matriherencias e historia en las trilogías de Josefina Aldecoa y Montserrat Roig

La tendencia a retratar, desde la narrativa de escritoras, la relación madre-hija en las décadas subsiguientes al final de la Guerra Civil fue principalmente a través de la ausencia de la madre y los devenires de una protagonista, niña o adolescente, sola en un universo narrativo hostil. Este último no es sino un reflejo que se nutre, desde el plano literario, del ambiente histórico hostil, eclipsante e ideológicamente manipulado impuesto sobre las mujeres españolas por los aparatos de construcción de la nueva identidad nacional del franquismo durante esas mismas décadas. La producción literaria de las narradoras de la época evidencia la intrínseca relación existente entre texto/contexto, y cómo ambos juegan un papel importante al mostrar posicionamiento como artistas que producen y al mismo tiempo son producto de sus momentos históricos concretos, ya que como indica Adalgisa Giorgio “psychic structures are bound up with historical, economic, political, social and cultural processes specific to a certain Community or group, and ... a text or group of texts cannot be interpreted without reference to the forms of a specific literary tradition” (6).

En la narrativa escrita por mujeres, desde los años noventa puede observarse la tendencia contraria. Se ha apuntado una “vuelta a la madre”, una reivindicación de la matriherencia, abordada no sólo desde la literatura, sino también desde otras manifestaciones artísticas como el medio cinematográfico. Este fenómeno no es específico de la literatura española contemporánea, sino como se ha observado desde la crítica literaria feminista parece ser una tendencia literaria entre las narradoras que trasciende fronteras y cultura, llamando atención de la crítica literaria feminista y creando una necesidad de teorizar sobre el fenómeno. En la introducción de su libro *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*, Adalgisa Giorgio indica que: “The idea for a book on mothers and daughters in a number of contemporary Western European literatures was generated by a variety of factors. It

appeared that narratives focusing on the mother-daughter bond were being produced around the world at about the same time, and that there was a growing interest in this subject-matter among theorists and literary critics” (1).

En el panorama español, en 1996, la escritora y crítica literaria Laura Freixas edita *Madres e hijas*, una colección de cuentos escritos por narradoras españolas. Lo hace inspirada por la antología inglesa publicada por Virago en 1994 *Close Company: Stories of Mothers and Daughters* sobre la cual dice “Me apasionó: por su calidad literaria, y también porque a medida que leía, me iba dando cuenta de una paradoja: el contraste entre la importancia, la riqueza, la universalidad de la relación madre-hija, y su escasísima presencia en la literatura” (11).

En el pasado, la teoría feminista hizo hincapié en que la forma más efectiva de silenciamiento del colectivo mujer fue mediante su asociación esencialista con el ámbito de lo materno. Durante la década de los sesenta, el discurso feminista en relación a la familia y la maternidad era de denuncia, ya que ambas muchas veces eran consideradas como los núcleos en los que se sustentaba la opresión de la mujer. En los últimos años, la tendencia ha sido la contraria. Lisa Bower, entre otras, ha llamado la atención sobre la existencia de una inversión muy significativa en mucho del pensamiento feminista sobre el tema de la maternidad y sobre el papel de lo materno en la vida pública. Según Bower el ámbito de lo materno se trata ahora como un sitio de praxis política renovada (20). Al igual que ella, Ellen Ross indica que “In the mid 1990s, much new feminist research —often inspired by new or newly formulated political concerns—has been aimed at uncovering hidden mothers and hearing their long silenced voices” (402).

En esta línea hace tiempo que se alzan propuestas como las de Irigaray, Ann Kaplan, Michelle B. Walker o Jessica Benjamín sobre la necesidad de crear, como alternativa, una

‘genealogía maternal’ al igual que espacios simbólicos que permitan una comunicación intersubjetiva. Lejos de idealizarla, se reconoce que la relación madre-hija no está exenta de conflicto pero lo que se busca es alcanzar una representación de las diferencias generacionales entre mujeres que posibilitará que la hija experimente a la madre como mujer (Walker 180). Según Ann Kaplan, la capacidad de poder ver a la madre como sujeto, como persona con sus propias necesidades sentimientos e intereses es un aspecto esencial a la hora de luchar contra la devaluación general de las mujeres (qtd in Ross 398). Además, es revelador el concepto de comunicación intersubjetiva propuesto por Jessica Benjamín, visto como “the site where historical and ideological differences between mothers and daughters are played out. These differences can be seen to conspire to impede mutual recognition, and break the delicate balance on which acknowledgment rests” (Giorgio 29).

Este capítulo se centrará en dos trilogías: la de Josefina Aldecoa y la de Montserrat Roig, caracterizadas por ser historias de matriherencias que las autoras construyen sobre una visión genealógica de la historia. En esta visión genealógica de la historia pasan a un primer plano la memoria como forma de reconstrucción de la historia personal, de las historias silenciadas durante una época de la historia española cuando los valores del patriarcado se alían con la ideología autoritaria del franquismo. Según Christina Duplâa:

En la década de los años setenta la transición de un régimen dictatorial a otro democrático quedó comprometida por la redefinición de un pasado que, a través del ejercicio de la memoria, daba sentido al presente. Especialmente ese esfuerzo se encaminó hacia una nueva lectura de aquellos hechos de la guerra civil y posguerra que el franquismo había conseguido hacer irreconocibles. Sin embargo, la década de los ochenta fue la del pacto con el olvido en relación con todo ese pasado. La mayoría de los intelectuales dejaron de ser críticos con las instituciones por ser éstas las que ostentaban el mecenazgo de la cultura. Al mismo tiempo, salir de la *periferia* ... para conseguir ser un miembro más en los centros de poder del mundo occidental sólo era posible a través del *olvido*. (12)

Precisamente contra este olvido, y más específicamente contra el olvido de las tradicionalmente marginalizadas voces testimoniales de mujeres, es a lo que se resisten a través de sus obras tanto Aldecoa como Roig, que ponen en el centro de sendas trilogías construidas sobre novelas testimoniales, a personajes femeninos. De acuerdo a Miguel Barnet, que acuñó el término “novela testimonial” en la crítica literaria “un pueblo sin memoria es un pueblo desvalido” y dentro del proyecto de recuperación histórica de la novela testimonial, se recupera no sólo el conocimiento de una realidad histórica, sino también el conocimiento de un lenguaje, la revitalización de la literatura (301). Las novelas que componen las trilogías que aquí me atañen van más allá y mediante la expresión testimonial de sus personajes femeninos tratan de abrir, desde el compromiso de sus autoras con el rescate de una memoria primordial en clave femenina, sistemas alternativos de expresión simbólico-literaria para una voz de mujer que no encuentra su sitio para expresarse plenamente dentro en los sistemas simbólicos impuestos desde el patriarcado.

Estos testimonios desde la ficción y la relación dialógica entre memoria/historia que se establece en ellos, se convierten problemáticos, ya que desde el punto de vista de la historiografía, desde el momento en que entra la memoria en la ecuación, se introduce un componente subjetivo tradicionalmente desdeñado. Sobre la puesta en duda desde la historiografía tradicional del testimonio, o la creación literaria que recrea el testimonio, como fuente fiable para reconstruir la historia, Dupl a indica que:

Los profesionales de la historia vislumbran la dimensi3n objetiva de su disciplina porque asumen, en gran medida, que las fuentes tradicionalmente hist3ricas gozan de rigor científico.... Si tales fuentes fuesen realmente objetivas, probablemente el testimonio no tendr  el valor hist3rico que tiene, aun siendo criticado por la subjetividad innata al uso y ejercicio de la memoria. Por lo tanto no sigamos discutiendo sobre lo objetivo y lo subjetivo —porque los archivos son también fuentes mediatizadas y manipuladas (la mayoría de las veces por omisi3n de

datos)—y trabajemos con la idea de sumar esfuerzos en esa lucha por buscar la verdad/realidad de toda la humanidad. (27)

Hay que añadir que las historias narradas por Roig y Aldecoa, son historias primordialmente sobre la vida privada de sus protagonistas principales —fémimas todas ellas. Las novelas tratadas en el presente capítulo retratan, desde la literatura, no sólo la historia de las mujeres, sino una concepción genealógica de la historia donde la relación entre madre e hija, o entre diferentes generaciones de mujeres que pertenecen a una familia, se convierten en eslabones básicos de esta cadena biológico-temporal que mantiene un ritmo paralelo al ritmo de la Historia, aunque posicionada dentro de ella.

Montserrat Roig en *Mujeres en busca de un nuevo humanismo*, una historia del feminismo que publica en 1981 indica que la recuperación de la palabra, de la historia individual y colectiva —es decir, de la voz testimonial de las mujeres—del conocimiento de su propio sexo y de una realidad global y profunda pertenece a la memoria histórica (5). La autora enfatiza, en general, la conciencia de una realidad sexuada en femenino que ayude a legitimar un pasado histórico vivido por las mujeres, pero silenciado por la historia “escrita por los hombres” (Duplâa 8).

Al igual que este pasado histórico vivido por las mujeres se ha silenciado desde el patriarcado, también se ha eclipsado toda una tradición literaria que la crítica literaria feminista ha venido haciendo grandes esfuerzos por rescatar. Como un trabajo de “arqueología de las letras”, se ha logrado sacar a la luz toda una tradición de mujeres escritoras. Desde el prisma de esta misma crítica, como se indicó anteriormente, se ha apuntado a una vuelta a la madre y una reivindicación del tratamiento de las relaciones entre mujeres de distintas generaciones de mujeres de una misma familia (genealogías maternas o matriherencias), en especial a partir de los años noventa.

La trilogía de Montserrat Roig —*Ramona, adiós* (1972), *Tiempo de cerezas* (1976) y la *Hora violeta* (1980)—es especialmente relevante ya que es precursora del tratamiento de una genealogía materna recreada literariamente a través de una cadena de novelas. Cabe apuntar, que esto se debe a que es fruto de su contexto de producción y, por consiguiente, la relación madre-hija no es retratada de una manera idílica al nutrirse su representación de las corrientes de pensamiento feminista que comienzan a permear en España debido a la flexibilización ideológica de la última etapa de la dictadura. Con todo, las novelas de la trilogía, a modo de los eslabones en las cadenas de mujeres que retratan, se ensartan dentro de una aparente tradición literaria femenina todavía más específica: una cadena de narradoras (a modo de genealogía) que centran sus universos narrativos en la relación inter-generacional que establecen mujeres de una misma familia.

Décadas después, se prolongará esta cadena al añadirse Josefina Aldecoa con su trilogía escrita entre 1990 y 1997, Carmen Martín Gaité (*Lo raro es vivir*, 1999), Carmen Riera (*Tiempo de espera*, 1998), Soledad Puértolas (*Con mi madre*, 2001) y Lucía Etxebarria (*Un milagro en equilibrio*, 2005) entre otras. Ellas también tomarán la decisión de recrear literariamente la relación madre-hija, incluso después de la muerte de la progenitora, basando la exploración de la matriherencia sobre el juego dialógico establecido por la triada ausencia/memoria/nostalgia. Estas novelas, como se verá en el siguiente capítulo, entroncan con la narrativa de posguerra por la eliminación de la figura materna y el protagonismo de la huérfana.

2.1. Josefina Aldecoa: matriherencias y memoria histórica en clave de mujer

Josefina Aldecoa rescata una memoria histórica en clave de mujer a través de la representación artístico-literaria de una relación madre-hija en su trilogía compuesta de *Historia de una maestra* (1990), *Mujeres de negro* (1994) y *La fuerza del destino* (1997). La novela traza la historia en la que interactúan tres generaciones de mujeres, todas ellas producto de momentos históricos muy concretos: la España del Antiguo Régimen en el caso de la abuela, la España Republicana y de la guerra civil en el caso de la madre y la España de Franco durante la infancia y el posterior exilio en el caso de la hija. La trilogía elabora una cronología histórica basada en los vínculos inter-generacionales. A través de la literatura, Aldecoa trata a la historia con mayúsculas, la de la vida pública y a la historia privada de las mujeres con continuos puntos de inflexión, los cuales determinan las relaciones matrilineales (abuela-madre-hija) en las cuales la memoria personal y colectiva son vehículos fundamentales.

Esta concepción "genealógica" de la historia es vital para rescatar una historia de las mujeres, ya que como ha indicado la filósofa Fina Birulés en relación a la discriminación que sufren las mujeres, ésta “se aprecia mucho más en la minusvaloración —cuando no el olvido— de sus acciones y de su palabra (en su exclusión cronológica), que en una menor presencia de las mismas en el ámbito público” (10). La relación entre Gabriela y Juana, su hija crea una cronología histórica alternativa basada en su vínculo. La relación entre ambas se presenta sin romantizarla, como una relación negociada no exenta de conflicto en la que ambas, a través de un acto de comunicación por el que recomponen la historia mutua (la cronología específica a su

vínculo), rellenan sus silencios y reconocen la agencialidad de ambas. La trilogía es todavía más interesante si cabe porque la voz que se privilegia es la de Gabriela, la madre.

Como ya se vio en el capítulo anterior, las narradoras de posguerra eliminan generalmente a este personaje como opción literaria provocando una ruptura de la concepción genealógica de la historia que deja a la huérfana adolescente sola en un mundo hostil, sin referentes femeninos inmediatos. También se analizó cómo esta ruptura del vínculo madre hija a nivel narrativo es paralela a la ruptura provocada a nivel histórico (de la Cronología con mayúsculas) por la irrupción del franquismo, el cual impuso a través de sus aparatos un proceso de depuración y eliminación de la memoria colectiva del país de la etapa histórica inmediatamente anterior. No es gratuito que la voz de la madre, retomada con fuerza por las narradoras españolas que aquí me atañen bastantes décadas después, y esta idea de recuperación del vínculo roto coincida con toda una narrativa desde la creación artística del país de recuperar su memoria histórica.

Si durante los 90 la investigación feminista reclama la figura de la madre y el desenterramiento de su voz oculta, es interesante además que esta misma década en España haya sido definida como la “década de la memoria” (Aldecoa qtd in Duplâa 71). En una reflexión sobre el porqué del éxito de *Historia de una maestra* en una época—los 90—en la que por mera lejanía histórica parecía irrelevante escribir o leer sobre la República o la Guerra Civil, Aldecoa comenta:

Se creía que estaba todo dicho. En ciertos sectores incluso estaba mal visto remover los recuerdos Yo tampoco quería hacer una novela sobre la Guerra, sino recoger el pasado de una mujer que tuviera la edad de mi madre y que hubiera vivido parte de lo que ella vivió. Desgraciadamente mi madre murió antes de poder terminar de leerla. Pero al publicarla, descubrí que la gente sí quería recordar. Había una necesidad de recobrar ese pasado del que los padres y los abuelos, traumatizados por la Guerra, no hablaron a sus hijos y nietos. Había demasiado miedo o remordimientos para hacerlo. Y cuando viene la democracia y

el consenso, la consigna es no abrir heridas, olvidar. Pero después de la caída del gobierno socialista de Felipe González, surge un revivir de la memoria en ciudadanos que quieren entender lo que ha ocurrido y revisar el pasado, ir más allá del presente y ver toda la película completa —prosigue Aldecoa. Y aclara: “de la Guerra he dicho lo que tenía que decir. He cumplido con mi propia memoria”. (qtd in De la Fuente 237)

Esta necesidad de “cumplir con la memoria”, de rescatar lo olvidado, es central no sólo en *Historia de una maestra* (1990), sino también en *Mujeres de negro* (1994) y *La fuerza del destino* (1997), el resto de las novelas que componen la trilogía (de ahora en adelante *Historia, Mujeres y La fuerza*). Además, la trilogía toma aún más sentido dentro del contexto antes aludido, ya que las tres novelas indudablemente conforman, como Carmen Martín Gaité indicó tras la publicación de la primera, “una historia de maternidad” (De la Fuente 237).

A parte de pertenecer a ese cuerpo de textos de los 90 anteriormente aludidos que exploran el vínculo madre-hija, en su trilogía Josefina Aldecoa usa esta relación ente las protagonistas, Gabriela y Juana, para hacer una reflexión literaria sobre la memoria que problematiza los procesos de recuperación de la memoria personal y, por extensión, también los de recuperación de la memoria colectiva del país. Mediante la voz predominante de la madre, Gabriela y sus memorias, sale a la luz la historia con minúsculas, dándose relevancia a aspectos que tienen que ver con la vida privada y con la experiencia femenina. La reconstrucción de la memoria personal y por ende, el tratamiento de la matriherencia en la trilogía, están estrechamente ligados a acontecimientos históricos en los que se desenvuelven las vidas de las protagonistas: la guerra, el exilio y el reencuentro final con la identidad perdida por la experiencia de vida de ambas.

Entretejida en esta genealogía materna está la memoria histórica de un país obliterada a lo largo de cuatro décadas: inicialmente por el silencio sintomático del trauma y las estrategias colectivas de supervivencia tras la guerra civil; más tarde por los aparatos ideológicos de la

dictadura franquista y finalmente por el denominado “pacto del olvido” que durante la transición democrática y gran parte de la década posterior, intentó justificarse aludiendo a la necesitada estabilidad política del país.

La memoria es un elemento central que actúa como espacio de comunicación intersubjetiva entre mujeres de distintas generaciones y cuya función es reforzar el vínculo que une a Gabriela —una maestra republicana que se verá forzada al exilio por la guerra y que retorna a España sólo tras la muerte de Franco— con su hija Juana. La recuperación de la memoria sirve para estrechar el eslabón que une a estas dos mujeres, siendo un vínculo indisoluble y exclusivo entre ambas, ya que de acuerdo a Juana en *Mujeres*, ella y su madre no sólo comparten un pasado —por ende la memoria de este— sino que también comparten los secretos de ese (*Mujeres* 87).

Historia de una maestra se abre con las palabras de su narradora-protagonista, Gabriela, la cual alude al motivo principal de su narración “contar mi vida.... No sé por dónde empezar. Una vida la recuerdas a saltos, a golpes.... Si tienes paciencia y me escuchas y luego te las arreglas para ir poniendo orden en la baraja...” (*Historia* 232). Esta referencia en segunda persona, alude a la figura de un interlocutor o persona que pide a Gabriela que le cuente su vida y que sólo en la última página se nos revela como su hija. A petición de ésta, Gabriela inicia un proceso en el que rellenará vacíos de información que su hija tiene sobre su vida y, al mismo tiempo, como el fragmento anterior demuestra, este ejercicio le servirá para reflexionar y teorizar sobre la memoria misma y procesos inherentes a su reconstrucción tales como la falta de linealidad, la dicotomía entre lo vivido y lo recordado y sobre su fiabilidad en general.

Como ella misma adelanta, Gabriela cuenta su vida a saltos, dejando grandes espacios vacíos a rellenar. Comienza su historia una mañana de 1923 en Oviedo, día en el que recibe su

título de maestra. Ese mismo día, un jovencísimo Teniente Coronel Francisco Franco se casa con Carmen de Polo, acontecimiento del cual ella es testigo histórico: “los nombres no me dijeron nada entonces. Años después lo oiría por todas partes y, sin yo saberlo, marcarían para siempre mi destino” (*Historia* 16). La novela se cierra con el pasaje en el que ella y una Juana de cinco años de edad, regresan en un autobús que atraviesa carreteras con cunetas repletas de muertos al pueblo en el cual su marido Ezequiel y ella ejercen como maestros de la República. Gabriela realiza este viaje para dar sepultura a Ezequiel, fusilado por sus ideales republicanos durante los primeros días del denominado “Alzamiento Nacional”. Por segunda vez, el nombre de Francisco Franco se entrecruza con su vida “Delante de nuestro asiento un hombre desplegaba el periódico abierto... Por encima del respaldo vi la fotografía: ‘El General Francisco Franco’ Inesperadamente recordé esa cara, la mañana de Oviedo, aquella boda” (*Historia* 231). Este encuentro con la fotografía de Franco al final de la novela, aparte de dotar a ésta de una estructura circular, constituye uno de los múltiples ejemplos en los que en la trilogía se entrelazan la historia personal de sus protagonistas mujeres, con la Historia “con mayúsculas”.

Este entretendido de Historia y vida es un motivo recurrente. El nacimiento de Juana coincide con el día en que se proclama la Segunda la República, la muerte de la madre de Gabriela coincide con la caída de Madrid en manos de los nacionales durante la guerra. Ambas son decisiones autoriales realizadas de manera muy consciente.

A través de su memoria, Gabriela nos abre las puertas, al igual que a su hija, a aspectos de la vida privada de la España de los años 20 y 30, a la miseria y el hambre de los pueblos en los que ejerce de maestra durante los primeros años de su carrera, y especialmente a la lucha por la supervivencia de las mujeres de zonas rurales. Somos testigos de la ignorancia que la protagonista enfrenta y contra la que intenta luchar utilizando como arma la educación. La

necesidad que siente de transmitir a estas mujeres conceptos básicos de salud reproductiva, higiene y puericultura, encuentra sus máximos oponentes en las clases más privilegiadas de estas zonas rurales al igual que en los representantes de la iglesia de la época. Durante la República, las memorias de Gabriela nos ofrecen, como indica Inmaculada de la Fuente, el modo de vivir en la España rural de los 30, donde de puertas para adentro, en su vida doméstica, una maestra no se diferenciaba en nada de una campesina: tenía que cocinar en la lumbre o en el fogón, lavar la ropa a mano y combatir el frío con mantas y leña como cualquiera (227). Por otro lado, la vida de los hombres de la época según se retrata en la novela es una vida mucho más involucrada con los acontecimientos de la vida pública, con los acontecimientos políticos que sacuden al país durante la época republicana, como por ejemplo muestra el papel de combatiente que tiene el esposo de Gabriela, también maestro, en la revolución de las cuencas mineras de 1934³³. Gabriela comparte sus memorias de forma objetiva, sin emitir juicios morales y sin ser consciente de delatar, a través de estas, una agenda propia ya que como indica “Lo que no se comparte no deja ni huella ni nostalgia” (*Historia* 69). Existe pues, un deseo de contar para fijar en la memoria, no sólo de su hija, sino de su otro interlocutor silencioso, el lector.

La reconstrucción del recuerdo de Gabriela en *Historia* corresponde a un tipo de proceso de memoria “selectiva”, en el que la narradora omite detalles a su hija, especialmente todos los que la delatan como sujeto de deseo, esto es, que la perfilen como mujer en vez de como madre. Gabriela relata sólo determinados aspectos de su vida privada. Si bien decide explicar que su matrimonio con Ezequiel no estuvo basado en el amor sino en la amistad y el compañerismo, o tratar su viaje como maestra a Guinea detallando sus dificultades debidas a la política sexual de

³³ Estas revoluciones mineras se dieron dentro del marco de la huelga general revolucionaria fueron duramente reprimidas por el gobierno de la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas) en el otoño de 1934.

la colonia y su encuentro con el médico Guineano Emíle, Gabriela decide no ahondar demasiado en su relación con él y en los anhelos de libertad inspirados por la figura del médico. Tampoco cuenta lo apasionado de su amor por Octavio, su segundo marido. La memoria de Gabriela es una memoria impregnada de silencios, pero constituye el único nexo que tiene Juana entre su presente conocido y recordado —y sus orígenes. Paralelamente, el lector se inscribe en el mismo proceso de reconstrucción de la memoria personal y en última instancia, en el de la recuperación de la memoria colectiva por el continuo juego entre texto y contexto y la evidente concepción genealógica de la memoria personal e histórica. Se nos posiciona, al igual que hace Gabriela con su hija, en el epicentro de la matriherencia, como si fuéramos un eslabón más en ella al igual que Juana.

Gabriela cuenta su vida en *Historia*, desde la distancia temporal de 1989, animada por una Juana “obsesionada con el pasado” (*La Fuerza* 35). En *Historia de una maestra* Gabriela intenta rescatar a petición de su hija la memoria enterrada su vida, lo cual facilitará que Juana acceda a aquellas áreas de la suya de las que no tiene memoria consciente ya que corresponden a sus primeros años de infancia. En estas memorias, además, se esconden piezas clave para descifrar el rompecabezas que es su madre.

En *Mujeres de negro*, es Juana quien toma el relevo generacional en el acto de “contar la vida” animada por su madre: “Escribe para recordar, dice mi madre... y para conjurar los fantasmas” (20). *Mujeres de negro* constituye un intento por parte de la hija de atrapar sus memorias de infancia y adolescencia, caracterizadas por el exilio de madre e hija en México, al igual que las de su primera juventud, caracterizadas por su regreso a España como estudiante universitaria. *Mujeres* no sólo nos informa sobre la vida de ellas dos durante el exilio, sino que además constituye un intento, por parte de Juana, de rellenar los silencios de Gabriela y de

analizar desde la distancia temporal aspectos de la relación entre ambas durante esta parte tan trascendental en su vida.

Uno de los aspectos más interesantes de la novela es la manera en la que Aldecoa desarrolla la imagen que la hija tiene de su madre. Juana percibe a Gabriela como integrante de un tejido de mujeres de negro, el cual va a impregnar sus memorias sobre la guerra y la posguerra española. Comienza su narración con la vida en una ciudad de provincias al comienzo de la Guerra Civil, ocupada por el ejército nacional. De la mano de sus memorias infantiles somos testigos, una vez más, de aspectos de la vida privada de la época a través de la descripción de las dinámicas dentro de un hogar que se encuentra en plena zona nacional y que está formado por tres generaciones de mujeres solas —la abuela, Gabriela y Juana— las cuales están estigmatizadas por su relación con la República. Durante esta época, desde el prisma de la memoria infantil, la madre es percibida como un personaje frío, distante, la cual a los ojos de Juana parece vivir en un mundo neblinoso, siempre rodeada de una aureola de misticismo, de austeridad y de silencios. Gabriela es, en el recuerdo de Juana, una mujer de negro más que mira a su hija “sin verla” (*Mujeres* 48).

La percepción sobre su madre cambia, al menos temporalmente, durante la etapa del exilio en México. Las memorias de infancia sobre la irrupción de una figura masculina, Octavio el hacendado Mexicano que se casa con Gabriela, lo caracterizan como amenaza para la disolución del vínculo que la une a su madre. De repente Gabriela aparece en su memoria como una mujer rejuvenecida, guapa, de piel sonrosada (*Mujeres* 86). Sólo durante la adolescencia Juana podrá atisbar dentro de Gabriela a la mujer la cual, por un momento, eclipsa a la madre (*Mujeres* 72). Esta metamorfosis de Gabriela será sólo temporal, y se ve truncada por una traición de Octavio con otra mujer. Tras este incidente, Gabriela vuelve a su ostracismo y

oscuridad habitual y cualquier atisbo de esperanza de que su madre sea alguna vez una mujer feliz se desvanece para Juana, la cual entrevé el determinismo inherente al carácter de su progenitora: “Me di cuenta que mi madre nunca más encontraría una ocasión para cambiar. No podía sucederle nada bueno, brillante, imprevisto que la ayude a ser feliz. Vivía insatisfecha y herida” (*Mujeres* 181).

En general, los recuerdos de Juana sobre su madre corresponden a una memoria desinformada, ya que existen muchos silencios y vacíos de información entre ambas. En *Mujeres*, la información que Juana tiene sobre los acontecimientos de su vida, es la visión limitada de la niña y la adolescente que no acierta a ver detalles, a fijar momentos. Su memoria es también una memoria llena de vacíos, en gran medida por el deseo de Gabriela por olvidar y adaptarse a su nueva realidad mexicana, como consecuencia del trauma de lo vivido. Aun así, Juana reconoce que el gran vínculo que la une a su madre, vínculo que ni siquiera Octavio puede romper, es la memoria del pasado compartido. Gabriela sigue siendo la fuente de información sobre el pasado de una Juana “trasplantada”: “A veces tenía miedo de perder el pasado. Por eso le pedía a mi madre que me hablara de las cosas que yo recordaba y temía olvidar y de las que nunca había sabido” (*Mujeres* 81).

El contacto de Juana con la comunidad de españoles en el exilio en Ciudad de México, ayudará a compensar el silencio de Gabriela o lo parcial de su memoria. La familia de su amiga Elvira, por ejemplo, le ayudará para conocer aspectos desconocidos del país de origen:

Con Elvira y su familia fui reconstruyendo el rompecabezas de mi país, el Mosaico de la vida cotidiana. Me contaban cómo era el Madrid de antes de la Guerra y cómo se había ido agotando con los bombardeos y la escasez, y cómo era la gente de Madrid.... Sentí nostalgia de la ciudad desconocida. El

conmovedor ejercicio de la memoria de mis nuevos amigos iba llenando los huecos del pasado que me faltaban. (117)

Esta toma de contacto con una comunidad de exiliados que mantienen su patria nítida en el recuerdo a fuerza de evocarla “una y mil veces” (*Mujeres* 115) será determinante en la decisión de Juana de volver a España, la cual constituye la culminación de su deseo de separarse de Gabriela. Sobre esta necesidad de ruptura con su madre Juana indica “Yo me había ido para separarme de mi madre, yo había necesitado dejar atrás la pesadumbre de mi madre, sus trajes negros enlutándola desde tan joven, yo me había ido para vivir sin remordimientos mi propia vida.” (*Mujeres* 173). Su madre y la carga de pasado de la que no puede escapar —representada por el color negro—sofocan a Juana, quien al romper geográficamente, rompe simbólicamente con el pasado de España: Juana quiere ser una mujer nueva, sin condicionamientos heredados de un pasado en el que ella no fue agente. No encuentra en la generación anterior, verdadera responsable de su situación de "trasplantada" en el exilio, un modelo plausible a seguir para poder crecer y evolucionar, de ahí la distancia que intenta poner entre ambas.

Además, la reconstrucción de la memoria de Juana durante la tercera parte de la novela —titulada “El regreso”—nos sumerge en el ambiente universitario del Madrid de los años cincuenta y de una resistencia al franquismo “en la sombra”, articulada desde el movimiento estudiantil en las universidades. También las memorias de Juana nos informan de la política sexual de la época y reconoce a su madre dentro del conjunto de mujeres de Negro que van saliéndole al encuentro, ya que con ellas Gabriela comparte no solo el color de sus vestiduras, sino también su visión sombría del mundo y su incapacidad de escapar de ella a pesar de la distancia geográfica impuesta por el exilio (*Mujeres* 154).

Finalmente, la trilogía se cierra con *La fuerza del destino*, en la que una Gabriela de 73 años de edad retoma la palabra tras haber regresado a una España en plena transición democrática. *La Fuerza* se centra en la figura de Gabriela, la cual trata de afrontar a la vejez, a la soledad y a una deteriorante senilidad (Castilla 1997). La mayor parte de la acción de la novela se centra en los procesos mentales de la protagonista, la cual enfrenta principalmente una lucha desesperada contra la degeneración de su propia memoria. Gabriela retoma de nuevo la tarea de “recordar” el pasado, pero esta vez lo no hace para su hija, sino para sí misma.

Es gracias a este testimonio interno sobre su pasado que se salvan los vacíos provocados por los silencios a los que nos tiene acostumbrados. Mediante el acceso directo que tenemos al flujo de pensamiento de Gabriela, podemos componer el rompecabezas que es su vida. *La fuerza* es una contestación, sino hablada, al menos pensada, a la percepción que Juana tiene sobre su madre y que refleja en *Mujeres*. No solo eso, sino que *La fuerza* permite también rellenar vacíos que tanto obsesionan a Juana. Descubrimos que Gabriela tiene plena conciencia de haberlos provocado y en algún momento se explica diciendo que “hay cosas difíciles de contar a una hija”. Como fue indicado anteriormente, la motivación que contribuye al ocultamiento de datos sobre la experiencia de lo vivido a Juana coincide con aquellos apartados de la vida de Gabriela que la revelan como mujer, como sujeto de deseo y de debilidad:

Juana siempre ha tenido de mí una idea equivocada. Ella siempre ha credo que soy puritana, estrecha de mente en todo lo moral. Y no es así.... Es verdad que nunca le he confesado que quizás yo también me hubiera divorciado de su padre si hubiera ocurrido un evento muy especial. Por ejemplo, si se presenta Emíle de golpe en aquel pueblo de Castilla.... ¿Le dije alguna vez que el médico de Guinea se llamaba Emíle? No estoy segura, pero de Guinea sí que le hablé ... allí me enamoré de verdad de un médico negro que se llamaba Emíle. (25)

Este constituye uno de los numerosos pasajes en los que Gabriela refleja que intuye la percepción que su hija tiene de ella y en los que Gabriela se resiente de que Juana no la haya

sabido “leer”: “La verdadera Gabriela es la de México, Juana, debería decirle a mi hija que siempre me ha tenido por austera, sacrificada, dura.... Como tú dices, Juana, solo tenemos los momentos alegres. Tienes razón, pero yo lucho entre las dos Gabrielas que hay en mí, la que tú crees que soy, y la que yo, en el fondo, quiero ser y he sido a veces” (*La fuerza* 105). Es interesante que a este punto Gabriela ha hecho partícipe de su historia al lector, quien cuenta con mucha más información y la conoce mejor que su propia hija, inscribiéndole dentro de la genealogía materna, involucrándole —en paralelo a su propia hija—en los procesos de transmisión de memoria que se dan dentro de ésta.

La fuerza sirve como marco para desarrollar la progresiva pérdida de la agencialidad de Gabriela, su también progresiva confusión de parámetros espacio-temporales y su lucha con la pérdida total de la memoria, una lucha que perderá debido a la soledad, a la falta de un interlocutor que le ayude a fijar la memoria y a una incipiente enfermedad degenerativa asociada a la vejez. El final de *La fuerza*, se da en el contexto de la Transición, durante las primeras elecciones democráticas. La novela termina con la muerte de la protagonista como culminación de todos sus silencios. *La fuerza* revela que tras el esfuerzo de una vida por evitarlo, la memoria de Gabriela se silenciará, y no es de manera gratuita que el tiempo narrativo de la novela coincida con el contexto de la Transición Española, a la cual se ha acusado de conllevar el enterramiento de la memoria histórica del país.

Tanto *Historia de una maestra* como *Mujeres de negro* y *La fuerza del destino* ayudan a problematizar cualquier teoría sobre la fiabilidad y lo unitario de la memoria ya que en ellas se contrastan dos versiones muy distintas de una vida compartida: la de Juana y Gabriela. Sin embargo esa misma memoria, aunque es causa de desencuentros, se constituye en el núcleo principal sobre el que se articula la relación madre-hija. En el esfuerzo de cada una de estas dos

mujeres por “contar su vida” se encuentran también, entretnejidos, más de 60 años de la historia de España a que nosotros somos testigos. La narración de vida de tanto Gabriela como Juana sirve además para poner en relieve los efectos de la Historia —con mayúsculas— sobre la historia de la vida privada. Ambas se encuentran estrechamente entrelazadas en estos relatos de vida de mujer, los cuales dan voz a una experiencia femenina reconstruida a partir de las memorias de guerra, de exilio y de reencuentro con la identidad perdida durante su experiencia de vida. La trilogía forma parte de los muchos intentos desde el panorama de nuestras letras femeninas, de dar voz a lo tradicionalmente silenciado y de desenterrar lo olvidado, porque tal y como hacen Gabriela y Juana, sólo encontrando un interlocutor —aunque sea uno silencioso, como el lector— podrá evitarse el olvido de la memoria colectiva.

2.2. Montserrat Roig: genealogías maternas, clase y creación de identidad nacional

Sin duda, la catalana Montserrat Roig, puede considerarse como precursora del tratamiento, desde la literatura, de la historia como genealogía —matrilineal— como vehículo para la recuperación de una historia de mujer de la cual será heredera, más de una década después en pleno auge de la recuperación literaria de la memoria, la trilogía de Aldecoa. La de Roig —*Ramona, adéu* (*Ramona, adiós*) (1972), *El temps de les cireres* (*El tiempo de las cerezas*) (1976) y *L'hora violeta* (*La hora violeta*) (1980)—se publicó a lo largo de los años setenta originalmente en catalán, aunque aquí se hayan utilizado para su lectura y posterior análisis sendas traducciones al castellano. Apuntando a la dificultad de mantener la idea de que existe una asepsia absoluta entre la obra literaria y su contexto de producción, Cristina Ruiz Guerrero ha señalado que la diferencia esencial entre las novelistas de la posguerra inmediata, tratadas en el capítulo anterior, y las de la generación que surge en los años setenta y ochenta es que éstas comienzan a aplicar el feminismo a la producción literaria, reflexionando e indagando, a través de sus textos creativos o críticos, sobre la especificidad de una literatura escrita por mujeres (168). Esto se facilita por una flexibilización del régimen y la apertura a otras corrientes de pensamiento que posibilitan “el conocimiento de las culturas y literaturas extranjeras y [que posibilita] el desarrollo de un movimiento feminista del que se hacen eco la mayor parte de las escritoras que se estrenan en los años setenta (Ruiz Guerrero 168). Y es precisamente esta conciencia feminista que impregna la obra de Roig, para la cual, el feminismo significa la recuperación de la palabra de mujer y de su propia historia individual y colectiva para que las

mujeres puedan reconciliarse con su sexo y con el contario sin tabús, leyes restrictivas o miedos paralizantes (Davies 11).³⁴

Lo interesante, como la crítica ha apuntado sobre Roig, es que para llevar a cabo su proyecto a través de su prosa, la autora se desvía de los modelos marcados por predecesoras como Mercé Rodoreda o Maria Aurèlia Capmany y busca modelos literarios fuera de Cataluña, como Virginia Woolf, Doris Lessing o T.S. Eliot:

This may well point to a clichéd anxiety of maternal influence. Or to the language problems posed by ‘classical’ female-authored texts in Catalan³⁵.... Her fiction, then while rooted in Catalunya and crucially involved in the fortunes of Barcelona this century, to the extent that the city becomes a collective character in the *dramatis personae*, nevertheless appeals to women living in a similar social milieu (a large, European city in decline) responding to similar problems concerning personal identity and political commitment. (Davies 2)

Los cuarenta años de dictadura hacen mella en toda una tradición literaria y cultural catalana. La falta de continuidad en una expresión artística propia catalana y la reclusión de la lengua al ámbito de lo doméstico serán obstáculos para Roig, décadas después, en su tarea de recuperar una tradición cultural y dotar a las mujeres de una voz propia, utilizando su lengua “materna”. El franquismo y sus consecuencias a nivel histórico, político y social irrumpen en la cadena entre

³⁴ Mi traducción.

³⁵Davies argumenta que el catalán utilizado por los “padres y madres” literarios de Roig era impecable y auténtico. Esto pareció inhibir a la autora que retomó la tradición después de un largo silencio literario en un contexto social e histórico muy diferente, “where the catalan of neither Josep Pla nor even Rodoreda was appropriate to the Catalunya of the 1970s [...] and the popular, spoken Catalan of the urban streets, the language that Roig needed for her novels had died” (Davies 9). El catalán popular de los años setenta es hablado principalmente por una clase obrera de “charnegos” o emigrantes del campo, andaluces principalmente, establecidos en la gran ciudad.

Roig y sus predecesoras (“madres”) literarias, haciendo difícil que pueda reconectar con ellas, que se produzca esta vuelta a los orígenes culturales y lingüísticos perdidos.³⁶

En cuanto al tratamiento de la relación madre-hija en la trilogía que aquí me atañe, en líneas generales podría decirse que se presenta de manera, cuanto menos poco idílica, al centrarse principalmente dentro del ámbito de la familia burguesa y ser su contexto de producción una época en la que en mucho del pensamiento feminista que comienza a permear en España considera a la familia, y más concretamente, la maternidad, como el núcleo de la opresión de la mujer. La mayoría de los tratamientos teóricos sobre la maternidad de la época enfatizan como tarea primordial de la hija prototípica (entendida como mujer, blanca, de clase media) la separación de su madre. Como ha indicado Alice Adams, entre otras, la elección a la que se enfrentaba la hija era “o rechazar a la madre o replicarla” (414).³⁷ Adalgisa Giorgio, sobre los análisis culturales feministas de la maternidad realizados en los años setenta señala que “[they] put the mother on trial for her complicity with patriarchal norms and for being the agent of their perpetuation, for holding back the daughter’s process of individuation, for acting as a regulator of her sexuality and generally for hindering her emancipation and autonomy. (5), lo cual se tradujo, en la práctica de la psicología clínica de la época, en la tendencia a culpar a la madre de absolutamente todos los males padecidos por la hija.

³⁶Una de las muchas manifestaciones de la represión franquista, fue una represión cultural y lingüística de la diferencia. El castellano se impone como lengua de la esfera pública —la vida política y administrativa del país— pasando el resto de las lenguas habladas en el territorio nacional a tener un estatus marginal, quedando confinadas mayoritariamente al espacio de lo privado.

³⁷ Quizás uno de los textos más representativos es el de Nancy Friday. *My Mother/Myself*. New York: Dell, 1987. Ver además Signe Hammer. *Daughters and Mothers: Mothers and Daughters*. New York: Signet, 1976. Los clásicos *The Dialectic of Sex* (1970) de Shulamith Firestone, o *The Feminine Mystic* de Betty Friedan (1963), en su día fueron acusados de hacer una apología del odio hacia la figura de la madre.

La trilogía de Roig cumple varios propósitos relevantes para el estudio que aquí me ocupa. Primero, rescata la historia silenciada de la vida privada de las mujeres de la burguesía catalana desde la época de máximo apogeo de esta clase hasta otra en la que se perfila decadencia, a lo largo de casi un siglo. Además, las historias de las mujeres de las familias Miralpeix y Claret, y de las relaciones inter-generacionales entre ellas, discurren de manera paralela a la Historia, con mayúsculas, de Cataluña y de España durante el siglo XX, aunque inscritas dentro de ella, tocándose en numerosos momentos de inflexión.

A través de ellas, se explora el desarrollo del nacionalismo catalán y de la identidad nacional catalana desde su germen hasta la época de producción de las novelas. Si como anteriormente se señaló, la producción literaria de una comunidad o grupo se nutre en gran medida de su contexto de producción histórico, económico, político, social y cultural, es importante entender que, además de haberse producido, durante la década de los setenta, una progresiva apertura a nivel nacional a corrientes de pensamiento no autóctonas, la producción cultural en Cataluña, en específico, refleja una exploración abierta de la identidad nacional que es posible únicamente —por primera vez desde la época de la Segunda República— en el momento histórico en que el franquismo da sus últimos coletazos. El auge de los sentimientos nacionalistas en el mundo occidental se ha asociado con la existencia de una pujante clase burguesa. Como ha indicado Ana María Brenes-García, España es como una amalgama de distintas “comunidades imaginarias”³⁸, culturalmente hablando:³⁹

³⁸ Brenes-García toma este concepto de Benedict Anderson y su libro *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso, 1991.

³⁹ En el caso de Cataluña, la burguesía industrial acrecienta su falta de confianza en el gobierno central durante el Desastre del 98, cuando ve sus intereses económicos afectados por la pérdida de las colonias, que a sus ojos resalta la ineffectividad del centralismo para proteger sus intereses específicos.

Imaginary communities have developed simultaneously to capitalist system. Therefore, they have a close connection to industrial development and to its supporting class: the bourgeoisie. At the end of 19th century, they experienced a renaissance directly related to their economic growth. Later, during the first decades of the 20th century, new possibilities of independence were opened for them but abolished after the Spanish Civil War. Although they were neglected, the bonds people had with their languages and cultural traditions were strong enough for their survival, even in the underground. (qutd. in Everly 102)

Por este motivo, en el proceso de escribir su trilogía, Roig no sólo rescata una tradición literaria en catalán, idioma relegado a la esfera doméstica durante la época de la dictadura, sino que podría argumentarse que también rescata del encierro doméstico la cultura catalana en general, mantenida durante las décadas de la dictadura “in the intimate space of family and home ... [which] has traditionally been considered in Western culture as a feminine space” (qutd. in Everly 102).

Finalmente, la trilogía es relevante para este estudio porque todo lo anterior—recuperar la memoria histórica de un país, una tradición literaria y cultural catalana y retazos de la historia de la vida privada de las mujeres de la burguesía catalana—se consigue a través del tratamiento literario de varias matriherencias. La relación madre-hija es la materia prima sobre la que se sustenta una concepción genealógica de la historia, sugiriéndose que ésta es un elemento bastante más orgánico, vivo y “humanizado” que la mera sucesión diacrónica de acontecimientos asociados con fechas puntuales “importantes” para toda la humanidad. El individuo, las conexiones interpersonales y la vida privada parecen ganarle terreno a la tradicional importancia de la historia colectiva.

Más aún, la trilogía parece sugerir que los conflictos supuestamente inherentes a la relación madre-hija son una construcción creada por agentes externos al lazo biológico existente entre ambas. Entre ellos se pone en relieve en la trilogía los condicionamientos de clase. También se resalta la existencia de ciertos factores de socialización transmitidos a través de la

educación o de las diferentes visiones políticas sobre el papel social de la mujer. La trilogía pone en evidencia cómo estos conflictos son creados por las instituciones sobre las que se cimienta el patriarcado y su entramado de pensamiento. En el caso español, resulta todavía más evidente por la adicional irrupción violenta en la matriherencia del franquismo y sus aparatos ideológicos. Aunque todas las novelas de la trilogía retratan lo conflictual en la relación madre-hija, es *L' hora Violeta* (1980), la novela que la cierra y que se narra desde una distancia histórica de cinco años desde el final de la dictadura, propone una conciliación entre ambas a través de la búsqueda de una memoria personal e histórica común en cuya búsqueda juega un papel primordial la escritura.

Roig registra, mediante su recreación literaria, los devenires de dos familias barcelonesas del barrio del Ensanche a través de sus mujeres. Christina Duplàa ha indicado que en su obra en general, para dar voz a tanta palabra negada, Roig convierte a las mujeres en protagonistas, entrevistándolas, investigando sobre ellas y caracterizándolas en la ficción. Su tarea es ir creando, en clave femenina, y a partir de la dialéctica memoria-olvido, un discurso genealógico que dé sentido activo a un pasado con protagonismo (escondido, negado) y mirada de mujer (*La Voz* 91). Gracias a este discurso genealógico, basado en la recuperación de la memoria individual, familiar y colectiva, la historia aflora las vidas de mujeres como las Miralpeix o las Claret.

La saga comienza con *Ramona, adiós* (1972), un mosaico de fragmentos intercalados que retratan la vida de tres mujeres pertenecientes a una misma familia de la burguesía catalana. La vida de la abuela, la Mundeta vieja, es retratada en forma de diario personal recogido en su forma más doméstica: un dietario. Escrito en primera persona, comienza en 1894 unos días antes de su boda con Francisco Ventura y termina en 1919 con la muerte de éste. Las partes dedicadas

a Mundeta Ventura, su hija, se realizan a través de una narración en tercera persona que comienza desde el día de la proclamación de la Segunda República y que perfila al personaje a lo largo de los años treinta. Hay que señalar que éste es el personaje al que se privilegia a través de la decisión autorial de que sea ella quien abra y se cierre la novela. En ambos pasajes, Mundeta Ventura, en un acto sin precedentes en ella, como veremos, es quien toma control de la narración, al contar su historia en primera persona —reservada en la novela, en exclusiva, para la Mundeta mayor. Lo hace para relatar la que pareció ser la experiencia más liberadora de su vida cuyo contexto es, como se verá más adelante, la guerra civil. El marco temporal para la historia de Mundeta Claret, la nieta, se desarrolla durante finales de la década de los años sesenta y es contada principalmente por un narrador omnisciente en tercera persona.

Se perfilan en *Ramona, adiós*, tres diferentes contextos históricos que sirven de marco narrativo para retratar una imagen, casi costumbrista, de la historia de la vida privada de las mujeres de una misma familia a lo largo de tres cuartos de siglo, sin abandonar un único contexto geográfico: la ciudad de Barcelona. El marco histórico en que se inscribe la narración de la vida de la abuela es el cambio de siglo —época de mayor esplendor de la burguesía catalana y orígenes del catalanismo de corte conservador—y los primeros años del siglo veinte. A través de un dietario⁴⁰, Mundeta (diminutivo de Ramona) hace referencia, de pasada, a acontecimientos históricos concretos como la guerra de 1898, la guerra colonial del norte de África, o incluso perfila el fuerte sentir nacionalista del nocentismo catalán. Eso sí, Mundeta pasa por la Historia “de puntillas”, sólo consciente de su existencia no tan ajena a la de ella en tanto en cuanto ciertos

⁴⁰ Es interesante señalar que cuando Mundeta abuela cuenta su historia en primera persona, no lo haga a través de un diario, sino de un dietario. Los dietarios son libros donde se anotan diariamente los acontecimientos domésticos de una casa (gastos, compras, visitas, menús, etc.). Este hecho pone aún más en relieve cómo la subjetividad de la abuela Ramona y su vida privada están estrechamente ligados y restringidos a la esfera de lo doméstico.

acontecimientos afectan el funcionamiento de su vida privada o sus consecuencias afectan su status quo.

Su relato, como se verá, registra el principio del fin de una era de esplendor para la burguesía catalana y del inicio de su decadencia. Los secretos más íntimos de su vida doméstica narrados en su diario son los mayores indicadores. La narración en primera persona muestra, sin ningún tipo de tamiz a una mujer atrapada en un matrimonio aburrido y sin pasión, su anhelo de libertad —de disfrutar la esfera pública que le queda restringida por sus condicionamientos de clase y género—su gran insatisfacción emocional y sexual que se nutre de una educación sentimental decimonónica imbuida del espíritu romántico de las lecturas que hace. El relato recoge el único momento liberador, trasgresor, cuando Mundeta romperá con las limitaciones socialmente impuestas sobre ella al mantener una relación sexual extramatrimonial con un hombre más joven que ella, un estudiante, y más significativo todavía, no lo hará entre cuatro paredes, sino en el parque de la Ciudadela, un espacio público.

El segundo contexto histórico que queda retratado en *Ramona, Adiós* es la época de la Segunda República y la guerra civil a través de fragmentos que narran la vida de Mundeta Ventura, la hija, y que recogen el impacto que ambas tienen en la ciudad y en la vida de las féminas que la habitan, las cuáles —sin importar la clase a la que pertenecen—parecen disfrutar de un periodo de mayor libertad, aunque ésta no es tanta para las mujeres de la burguesía las cuales, como se verá, parecen no poder escapar a los condicionamientos de género impuestos por su clase, y no se benefician en exceso de los avances sociales y políticos que supuso el advenimiento del periodo republicano para el colectivo mujer. La guerra civil, se argumentará, supone una posibilidad para que éstas finalmente se liberen de las galerías interiores de los

edificios del Ensanche, barrio barcelonés donde primordialmente residen, y reclamen su derecho a compartir el espacio público.

Finalmente, a través de la narración sobre la nieta, último eslabón de una cadena de Mundetas que reniegan de su crianza pero que parecen no poder escapar de ella, se retrata una época en la que las mujeres tuvieron la oportunidad de participar activamente en la vida política del país —de la vida pública—aunque ella sólo hará de observadora a través de los logros y fracasos políticos de su pareja. La tercera mujer de esta matriherencia desdeña a su madre, eclipsada por la figura tiránica del padre—cuyo arquetipo histórico es la figura del dictador. Además, mantiene una mejor relación con la abuela en su doble papel de personaje determinante en su socialización y personaje “huella” de una época mejor para su clase y para su género anterior a la guerra civil. La liberación de la nieta pasará, al final de la novela, por su huída del núcleo doméstico: una ruptura en toda regla de sus lazos familiares, con las mujeres que la precedieron en la cadena pero en especial con su padre, figura a la que desprecia profundamente. A través de esta ruptura con las generaciones anteriores, se verá, Mundeta nieta corta con la carga histórica que sus predecesores parecen querer imponer sobre las nuevas generaciones del país, ruptura simbólica en la que tiene su origen la pérdida de la memoria histórica.

La abuela, Mundeta Jover, es un personaje clave que se erige, dentro de la cadena de Mundetas, en perpetuadora de los roles de género de la burguesía y en la defensora de los privilegios de esta clase. Los orígenes de su familia están en el campo, donde se enriquecen gracias a la exportación de avellanas. Sus padres ven su matrimonio con Francisco como una forma de ascenso social: “Papá dice que Francisco tiene una fortuna discreta pero segura, que es una persona sensata y Barcelonés de raigambre” (33) al hacer entroncar a la familia, procedente del campo y enriquecida con la exportación de avellana, con la clase burguesa urbana. La

finalidad en la vida para una señorita de su clase es el matrimonio, con un plan de vida pre-establecido en el que no caben desvíos: “Primero hice la Primera Comuni3n, luego los pap3s me pusieron de largo y ma1ana me caso con Francisco” (33). En el personaje de juventud de la abuela se apuntan indicios de rebeldía en contra de su crianza, y c3mo no, contra su madre: “No s3 por qu3 me caso.... Una mujer necesita un hombre a su lado, por miedo a encontrarse sola, de ser el hazmerreír de la gente.... Mam3 y yo no nos entendemos. Empe1ada en convertirme en una se1orita, no me ha dejado leer en toda mi vida, que es lo 3nico que me gusta” (43).

La instituci3n del matrimonio no satisfacer3 las expectativas de la joven. Rodeada de lecturas sobre heroínas de libro —santas y reinas—que alimentan su personalidad rom3ntica, entra al matrimonio con Francisco, aun a sabiendas de que no siente la “ivresse de las novelas” (33) y con la esperanza de que 3l la “llenar3 el cuerpo de besos y l3grimas” (43). Aun as3, reconoce que es casi un desconocido por la f3rrea supervisi3n de la madre del cortejo, debido a condicionantes de clase y g3nero, decidiendo que no perpetuar3 el papel represor de 3sta si alg3n d3a tiene una hija: “no hay manera de conocer al que va a ser mi hombre. A mi hija la dejar3 sola” (43).

Tras el matrimonio estar3 muy lejos de cumplir sus aspiraciones rom3nticas. Las primeras indicaciones se dan durante la luna de miel en Par3s, donde Francisco le escribe poemas en castellano que “a3n me hacen sentir m3s extranjera” (53). Los mismos poemas, tras cuatro a1os de matrimonio, parecen hastiarla “sus florilegios l3ricos empiezan a resultarme pesados. Hay un abismo entre lo que me escribe y lo que me da. Cuando me abraza y espero no s3 cu3ntas cosas m3s, sus manos se ponen a temblar y se detienen... y yo me veo como la Casta Susana del grabado que hay en la alcoba” (57). Estas entradas en el dietario de Mundeta son testigo, al igual que el lector, de la desconexi3n emocional y f3sica entre la pareja. El ejercicio de la escritura, en

catalán, del dietario—conveniente confidente silencioso que nunca juzga —le sirve a Ramona como terapia o válvula de escape para su situación en la que aparece atrapada: “A veces me parece que la vida es muy lenta y me viene a la memoria los versos del poeta: ‘Víctima de flores coronada, / al ara por tus padres arrastrada / lloras el yugo que sufrir habrás’” (80-81).

Ramona resiente el “ara” como elemento de control en forma de institución impuesta socialmente. La ironía será que, décadas más tarde, Ramona será la que imponga, desde muy joven, presión sobre su hija para que se ajuste al papel social preestablecido para una señorita de su posición cuyo fin principal es el matrimonio, el mismo que no satisface sus necesidades afectivas y que parece pesarle como una losa, perpetuando la insatisfacción y el desamor en una cadena de Mundetas posteriores a ella, ya que Mundeta Ventura, su hija hará lo mismo con Mundeta nieta.

A través de la primera persona del dietario sabemos que la vida doméstica le provoca un insufrible tedio y que ansía escapar: “Me aburro. El tiempo pasa lentamente, los geranios del balcón mueren en invierno y florecen en la primavera y así año tras año” (63). En una entrada del diario en 1898, Mundeta indica:

No me gustan las tareas de la casa, no me aclaro... yo que nunca salgo de casa.... El lunes, lavar la ropa, el martes recibir visitas y escribir cartas, el jueves, escudella i carn d'olla⁴¹, el sábado, limpieza a fondo, y los días restantes, sacar el polvo... arreglar cajones, planchar la ropa blanca, cepillar con amoníaco las alfombras, almidonar las gasas de las cortinas, cuidar las plantas del balcón y las palmeras de Francisco... no me gusta limpiar la casa. (55)

La vida de la recién casada transcurre en espacios interiores, sus tendencias pseudo-románticas de corte melancólico y la superficialidad de éstas reflejan la educación sentimental inculcada en las mujeres de su clase. Bajo la superficie, emerge un deseo de libertad, de escapar

⁴¹ La escudella i carn d'olla es una plato típico de la gastronomía catalana, una especie de cocido, considerado plato único por su consistencia.

la vida entre cuatro paredes, a la domesticidad. Durante la guerra hispano-americana, el negocio de Francisco, que es prestamista, comienza a hacer aguas, y esto afecta, en la esfera de lo privado, la vida de Mundeta: “En casa hay mal ambiente. Francisco no vive por culpa de la guerra en las colonias. Esta temporada casi no hemos ido al Liceo ni a cenar al Suizo ni al Continental” (63). Sin embargo la Historia, con mayúsculas, pasa de largo sobre Mundeta, la cual tiene una percepción superficial sobre los acontecimientos históricos, que para lo único que parecen servir es para nutrir su imaginación romántica y su anhelo de escapar a una isla:

[...] a veces sueño en aquellas islas y pienso que yo también iré algún día. Me invade una ternura insólita hacia los negros que viven en cabañas de bambú amados por los animales y alimentados de frutos tropicales. Y me agarra una jaqueca, me pongo triste y alegre sin saber cómo ni por qué. Sueño en el amor ideal... y miro a la calle ... y sueño en un paraíso desconocido, enorme, que da vueltas dentro de mi cerebro. Envidio a la pobre gente que se va a las islas. (64)

Mundeta proyecta sus ansias de libertad en el deseo explicitado en el dietario de romper con su encierro doméstico. Sin embargo, encontramos en ella claros indicios de que la dificultad de liberarse del destino marcado para una mujer de su clase. Así, verbaliza su sensación de clara desventaja en la vida, en su condición de mujer. Al dar a luz a su hija, pronostica como una maldición:

No será feliz. Una parte la culpa la tiene Francisco. ¡Ponerle Ramona! Él decía que era un nombre precioso, un nombre para una chica sin humos ni pretensiones. A mí me parece un nombre pueblerino, para mujeres desgraciadas. Si hubiéramos tenido un niño...Un hombre es libre, puede elegir su camino. Una mujer no tiene nada que hacer en el mundo Pienso que soy demasiado mayor para tener una hija. Es como si me hubiese robado una buena parte de mi sangre, como si me hubiese dejado vacía. No sé si la quiero a la niña. (167)

El nombre Ramona engarzarán a su hija en esta cadena de mujeres desventuradas, atrapadas, determinadas desde la cuna por su condición de mujer y por la clase a la que pertenecen a lo que ella misma, como se vio anteriormente, contribuirá. Otro indicio de esto es el hecho de que, aunque ansía romper los roles de géneros que se le han impuesto —y de hecho lo hace hasta

cierto punto, al tener una aventura extramatrimonial con un hombre mucho más joven que ella sobre el que proyecta sus necesidades físicas y emocionales —es perpetuadora de una férrea estructura de clase.

Mundeta acusa también en el dietario a Francisco de ineptitud para proveer sus necesidades económicas: “Yo veo como sus amigos prestamistas han hecho fortuna.... Sus mujeres van mejor vestidas que yo y tienen coche propio. A veces tengo la sensación de que no he tenido suerte ni con el amor ni con la fortuna” (89). En este resentimiento se evidencia su miedo de perder sus privilegios de clase, lo cual se hace evidente en su comentario sobre el despido de la cocinera:

Empezó comprándose ropa buena, hasta que un día llegó con unas medias de seda. Me las enseñaba con orgullo, sabiendo que yo sólo tengo un par. Cuando la reprendí, con buenos modos, la raspa me replicaba como si fuera una cualquiera. Le dije que qué se había creído, que ya se podía ir de casa. Hacía días que yo estaba intrigada de ver los humos que se gastaba y el montón de ropa fina, de señora, que vestía.... Y sospeché que me sisaba. Cuando la obligué a enseñarme las maletas, antes de irse, desenvolvía cada paquete con lentitud y me los ponía bajo la nariz. Descarada. Hay que mantenerlos a raya a esos angelitos de fregadero.

.....
No me fio del servicio. ... Es difícil encontrar una criada limpia que no te engañe cuando la obligas a ir a misa. A las que son limpias y religiosas, les falta llevar sombrero e ir al teatro. (55-56)

Las mujeres que alteran el orden social preestablecido y pretenden ser lo que socialmente no deben ser —según Ramona—constituyen una amenaza, quizás porque le recuerdan sus propios orígenes. Esta convicción de que para cada cual, socialmente, hay un sitio —aunque ella haya accedido a él por el rápido enriquecimiento de su familia payesa que aprovecha la falta de equilibrio económico entre metrópoli y colonia inherente a toda economía colonia y por la institución del matrimonio —evidencia una ceguera de clase que impide a Mundeta empatizar con otras mujeres o con personas que no pertenezcan a su clase.

Esta ceguera de clase, al mismo tiempo que perpetúa su opresión, la convierte en opresora, traduciéndose también en una evidente ceguera histórica que heredará su hija y más tarde su nieta. Las únicas referencias que Mundeta hace sobre la guerra colonial del norte de África, es una entrada en el diario hecha en 1909 en la que explica cómo, paseando por Barcelona se ha encontrado en medio de una revuelta de protesta contra la guerra en la que ha escuchado a una vieja gritar “África es el matadero de la juventud pobre.... Que vayan los ricos a la guerra. Se me han llevado a mi nieto para mandarlo allí, ¿saben? (172). La reflexión que Mundeta hace sobre el tema es que “es triste que la guerra sirva para matar a la gente más joven, *aunque sea pobre*” (172).⁴² Mundeta mira la historia mediante un marcado tamiz clase que imposibilita que la comprenda de una manera que no sea superficial. Normalmente la percibe o bien porque se da de bruces con ella (afecta su economía familiar o se encuentra en medio de una protesta en la calle) o mediante conversaciones entre terceros. Comentando una conversación entre Francisco y un conocido, el señor Forns, indica:

Dicen que han hecho ir a los reservistas a la guerra de África. El señor Forns ha visto como incendiaban el convento de los padres escolapios de la ronda de San Pablo. La Guardia Civil, armada, vigilaba la Rambla y sus alrededores.... El camarero nos ha contado que las mujeres de mala vida de la calle de Robador atizaban a la chusma contra la guardia, y que hay una mujerzuela, una tal Gallinaire, que ha desnudado a las monjas y ha expuesto sus cuerpos desnudos Ante las masas. No entiendo por qué han de blasfemar y cometer sacrilegios si se trata de una guerra.⁴³ (177)

⁴²Mi énfasis.

⁴³El acontecimiento histórico al que Mundeta se refiere es la denominada Semana Trágica, una revuelta tornada en insurrección popular en distintas ciudades catalanas, entre ellas Barcelona, que acaeció en el verano de 1909. Las clases populares se levantaron en contra de la movilización de reservistas—hombres de clase trabajadora en su mayoría— para ser enviados a la guerra del norte de África. El conflicto inicial antibelicista se tornó en un conflicto de tono anticlerical, quemándose iglesias y demás edificios propiedad de la Iglesia. Así, durante esos días, Barcelona se convirtió en la *Ciutat Cremá* (o ciudad quemada). <http://es.wikipedia.org/wiki/Semana>. Web. 15 May 2013.

Personaje contradictorio donde los haya, Ramona es sin embargo consciente de su propia mediocridad por ejemplo cuando escribe “Cuando repaso este dietario, me da vergüenza ver la mediocridad de exhala” (109). Pero por otro lado, mientras que es incapaz de romper con las férreas estructuras que la subyugan, es interesante como es ella quien se erigirá en la figura dentro de la cadena de Mundetas (hija y nieta) que las transmita y que perpetúe los mismos valores que sustentan su opresión, trasladando sobre su hija las mismas expectativas sociales y de género que se impusieron sobre ella y así sucesivamente generación tras generación.

Al igual que su madre, Mundeta Ventura, su hija, tiene grandes expectativas sobre la institución del matrimonio que no se verán cumplidas. *Ramona, adiós*, como ya se indicó, comienza con voz en primera persona de Mundeta Ventura, y su voz volverá a tomar protagonismo al final dotándola de una estructura circular. Mundeta narra en pasado, cómo embarazada después de un bombardeo fue a la búsqueda de su Joan Claret, el cual está haciendo gestiones por la ciudad contemplando la posibilidad de cambiarse de bando (de republicano a nacional) ya que ve que la balanza se está inclinando hacia el lado de los sublevados: “Joan decía que nos haríamos ricos y que había que aprovechar la situación. Que no debía preocuparme porque la cosa se resolvería a favor del lado nacional (11).

En su recorrido de la ciudad, en una de las pocas ocasiones en que vemos a Mundeta Ventura aventurarse dentro del espacio público, describe escenas de una Barcelona devastada por la guerra y el hambre, gente en los refugios, y los efectos del hambre y la miseria. La voz de la narradora/protagonista de este segmento de la novela sirve para hacer un cuadro sobre otros personajes en su vida y de la relación entre estos. Así, descubrimos que la relación entre su madre y Joan es conflictiva: “A mamá al principio no le gustó que me casara con Joan, decía que era un pelanas sin ninguna gracia y que nunca había leído un libro, pero luego se calló cuando

vio lo bien que sabía ganarse la vida” (10). Los orígenes oscuros de Joan Claret no parecen satisfacer del todo la madre, mientras Joan parece albergar cierto resentimiento de clase que sale a la superficie al censurar el comportamiento poco maternal de su suegra cuando ésta desaparece de la ciudad durante los bombardeos, dejando a su hija embarazada: “A Joan le daba rabia que mamá estuviera en Siurana, no lo entendía, decía que eran caprichos de señora.... A veces se pasan días enteros sin dirigirse la palabra y yo no sé qué cara poner. Estoy en medio y recibo los golpes de todos” (12).

La madre se nos pinta como un personaje bastante contradictorio “Mamá está en Siurana porque no quiere ver como los anarquistas queman iglesias y matan a curas y monjas. Dice que ella no entiende demasiado la guerra, pero que no le gusta que la gente ordinaria se meta con la religión.... A mamá le gustaba el rey Alfonso XIII, pero se sentía republicana de toda la vida”. Es, de acuerdo a la hija, una mujer que dice las cosas a la cara —precisamente porque se siente en situación de poder hacerlo, aunque como indica su hija:

Esto le había traído muchos disgustos, como cuando estalló el asunto y todo el mundo andaba de cabeza y mandaban los anarquistas y la criada le dijo que se marchaba porque su prometido era anarquista y no quería que ella, la criada, estropeará su vida sirviendo a unos señores que iban a misa. Entonces mi madre se puso hecha una furia y le dijo, no os da vergüenza hacer lo que estáis haciendo. La criada se marchó llorando de casa porque en realidad quería a mi madre, pero al cabo de dos días vino un pelotón a registrarnos la casa y Joan le dijo a mamá que hiciera el favor de no meterse en las cosas de los demás... (18)

Por otro lado Joan se nos perfila a través de la narración de Mundeta hija en *Ramona, Adiós*, como un personaje que no se compromete políticamente y que más tarde, se revelará y aprovechará la desgracia colectiva para enriquecerse mediante el estraperlo durante la guerra y posguerra. Además, se erige en dictador del espacio doméstico, silenciando mediante el temor a la madre y a sus hijos.

Al narrar la búsqueda de Joan por Barcelona Mundeta presenta, entretreídos, a otros personajes que serán clave en la novela y en la trilogía, como Patricia Miralpeix, amiga de su tía Sixta o Kati, personaje de la alta sociedad barcelonesa —admirado y denostado por su papel de trasgresora de roles de clase y género—con quienes Mundeta, su madre y tías se relacionan en su punto de encuentro en el espacio público: las meriendas en el café Nuria⁴⁴. También entrelaza momentos clave en su vida como el día en que conoce a Joan en la estación de Valldorers, lugar de socialización de las mujeres de la colonia, Penélopeas burguesas: “iban a esperar a sus maridos en la estación y se sentaban todas a esperar a sus maridos en la estación.... Allí hacían media, y ganchillo, se pasaban largos ratos de palique. Las mujeres criticaban a las que no estaban y a los maridos de las que no estaban (23). También recuerda el día en que Joan le pidió matrimonio “porque veía que era una mujer limpia y aseada, como su madre.... Yo le dije que sí porque temía quedarme para vestir santos” (23). Esta absurda declaración de amor, en la que Joan la equipara a la figura asexual de su propia madre, refleja el tipo de relación carente de pasión que establecerán, evidenciando la aceptación de Mundeta de esta institución no por amor, sino por presión para adaptarse a las normas socialmente aceptables para una señorita de su clase.

Sin duda, lo más importante de la permanencia en la memoria de Mundeta Ventura de este día no son encuentros con personajes de su entorno social —como Patricia y Sixta, a quienes visita buscando consejo para encontrar a Joan— sino su interacción con otros personajes, con los que, de no haber sido por una situación de guerra, jamás hubiera podido intercambiar ideas: un poeta frustrado por la guerra, reconvertido en cuidador del depósito de cadáveres “y que ahora

⁴⁴ El café Nuria, situado en el número 133 de la Rambla de Canaletas, fue inaugurado en los años veinte y se erigió en sitio de referencia para la sociedad barcelonesa de la época. Según se indica en su página web, sirvió de lugar de encuentro para las tertulias de actores e incluso llegó a publicarse una fotografía suya en la portada de la revista *Live*. En el año 1942 se hicieron grandes reformas “que convirtieron al establecimiento en uno de los mejores de la época” <http://www.nuria.com/es/historia/29> Web. 10 Aug. 2013.

era sólo un carnicero que procuraba adobar, si podía, trozos que se llamaban humanos” (26), y un anciano anarquista, que busca el cadáver de su sobrino y que acaba de perder a un hijo en la guerra y quien vaticina, sobre su recuerdo como una maldición:

[...] nos roerá por dentro, a nosotros y a nuestros hijos, y quién sabe si a nuestros nietos

.....
Y pasarán muchos años antes de que la gente de este país lo olvide. Porque nos han hecho mucho daño, y las penas se quedan muy adentro y no habrá alegría que las reblandezca. Y fingiremos que aquí no ha pasado nada, aquí paz y allá gloria, y todo el mundo volverá a la vida de siempre, pero un día, zas, estallará la cosa y tal vez se la generación que seguirá a la generación de los más jóvenes de ahora la que armará el barullo. (30)

A través del viejo, Mundeta conoce otra visión de Barcelona desconocida por ella y se pone en evidencia la ceguera provocada por su clase, y la sobreprotección de sus mujeres, que viven replegadas hacia la esfera de los espacios interiores: los pisos del Ensanche, sus patios y galerías interiores, los colegios, y los cafés. A través de su interacción con él, se evidencia un cisma entre la lucha de clases y el proyecto nacionalista de la burguesía catalana. Al contarle sobre un pasado histórico no tan lejano, sobre las huelgas que reivindicaban los derechos de los trabajadores el año 1913, indica:

[...] lo pasábamos canuta cuando nos tocaba componer en catalán, era como hacerlo en latín. Y los burgueses nos dijeron que éramos unos malos patriotas, que por qué teníamos que cobrar una tarifa mayor para el catalán, y nosotros les dijimos que ellos no eran cristianos ni nada porque no se daban cuenta de que los tipógrafos castellanos no entendían nada de catalán. Y es que los burgueses no han sido nunca cristianos, sino unos hipócritas, eso ... Y entonces me di cuenta de que me contaba cosas de cuando yo estaba ya en el mundo y me dio vergüenza decirle que yo, de todo eso ... no sabía una palabra. Que estudiaba en las Salesianas y que iba siempre con mi mamá del colegio a casa y de casa al colegio.... Le dije que no empecé a darme cuenta de eso de la política hasta el día en que proclamaron la República. (32)

Mundeta Venduta pasa de ser una mujer que normalmente no tiene voz propia por condicionamientos de clase a toma de repente protagonismo y ganar libertad en una situación de peligro de

la cual depende la estabilidad familiar. La búsqueda de Joan propicia su movimiento en libertad por la ciudad, normalmente destinado a mujeres de clase trabajadora, no a mujeres de su clase las cuáles pasan la mayor parte del tiempo en espacios internos muy restringidos donde se socializan—fiestas, el Liceo y poco más. Ellas ven pasar la vida como espectadoras, y se les restringe cualquier agencialidad en la Historia. Esta experiencia le permite observar los efectos de la guerra en todos—la guerra como el gran equalizador—le permite empatizar con otras personas, escuchar sus historias personales y darse cuenta de que por la clase de donde proviene, vive en una urna de cristal, apartada de todo, ignorante. Y lo importante es que por primera vez cuestiona sus orígenes con capacidad crítica. Finalmente reconoce que nunca le ha prestado atención a la política hasta que se proclama la República. A través de su narración sabemos un poco también sobre su entorno. Patricia y su marido poeta, Kati, Sixta, Joan—el marido—pero principalmente se va perfilando el personaje de su madre—Mundeta abuela y su relación con ella. Menciona dos veces, de manera enigmática a un tal Ignasi. Más tarde sabremos que fue su gran amor quien atormentado por no saber conciliar su papel político en la República, la lucha de clases y su pertenencia a una clase social privilegiada, terminó suicidándose en 1934. A partir de este momento, cualquier otro fragmento sobre Mundeta Ventura, será en tercera persona hasta el final de la novela, donde volverá a retomar su voz.

Los pasajes que tratan de Mundeta Ventura mediante un narrador omnisciente en tercera persona, tienen el trasfondo histórico de la República, y de hecho comienza con el día en que se proclama, aunque el personaje parece ser la única persona de Barcelona que no está enterada, ya que parece mucho más preocupada por su lectura de cuáles son las últimas tendencias de la moda

en el último número de “La Dona Catalana”.⁴⁵ La revista intercala información sobre moda con pasajes de divulgación sobre el papel de la mujer catalana:

Sabéis que la mujer catalana ha sido siempre la más fiel guardiana de nuestra fe y de nuestras tradiciones ancestrales, sabéis que son vuestras virtudes raciales, Como si de toda Barcelona llegaran oleadas de gritos. Grupos de gente se aglomeraban hacia las callejas que conducían hacia la Rambla.... La sensatez que no excluye la alegría, la discreción en el mando, la docilidad en la obediencia, la honestidad en las costumbres.... El griterío ensordecedor de la muchedumbre confluía en la Rambla y ella lo oía estridente. Podía ir sola, pero no se atrevía, después mamá vendrá tal vez aquí, y de vuestras virtudes desciende sobre los hombres y los hace buenos. (41)

Estos valores que toda buena mujer catalana debe encarnar, los cuales el nacionalismo catalán resalta mediante ciertos aparatos de divulgación dirigidos en especial a mujeres: sensatez con alegría, docilidad, obediencia, discreción, ser las “salvadoras” de los hombres, guardianas de la fe y las tradiciones, etc., son los mismos que el franquismo impondrá, una década después y a lo largo de cuarenta años sobre las mujeres españolas. Para el nacionalismo catalán de base burguesa, la supervivencia de una clase y de su plan de nación pasa por el control social de sus mujeres sobre las cuales se impone un modelo imposible. Es bien sabido que un plan similar fue adoptado, a nivel nacional, por los aparatos ideológicos del franquismo en su tarea de crear una nueva identidad nacional. Es interesante que en la figura de la “Ben Planta” se encuentre un prototipo del modelo de mujer impuesto por el franquismo posteriormente. El nacionalismo catalán se adelanta en apropiarse de la figura de la madre como productora/reproductora de la identidad nacional, de las buenas costumbres y base de la identidad nacional.

Es interesante notar que Ramona será, al igual que la cultura popular que envuelve a Mundeta, factor determinante en la socialización de su hija. En numerosas ocasiones utiliza a

⁴⁵ *La Dona Catalana* es una revista para mujeres que proviene, según Cristina Dupláa de los sectores del catalanismo conservador vinculados a la Liga Regionalista y defensores del modelo nacionalista de la Ben Plantada o Ben Planta (1996, 113).

Kati, personaje de la alta sociedad catalana que subvierte todo rol de género de la época para ilustrar todo lo que una señorita no tiene que ser “Y Kati se daba unos hartones de reír, mientras que la madre advertía a Mundeta al oído que las señoritas no dicen tales cosas. Porque una señorita no ha de tener sentido del humor, ya que si no, qué pensaría la gente. Las palabras han de ser admitidas en una sola perspectiva, lisa, sin una sola grieta” (54). Una señorita ha de ser, según Ramona y su círculo del café Nuria, todo lo que Kati, esa mujer “mitad cocotte, mitad abadesa” (67), cuyo ídolo es Coco Chanel y que parece mofarse de todas ellas y sus férreas poses de clase y quien en especial parece cebarse con Mundeta Ventura:

Repetía la palabra chic cada dos por tres y miraba a Mundeta socarronamente. Las demás mujeres hablaban mal de Kati, pero la invitaban a sus meriendas y a sus fiestas porque estaba al corriente del monde. Todo Valldoreix criticaba que frecuentase sola el Casino de Sant Cugat, y más aún, sus descaradas tendencias hacia el otro sexo.... Pero todas abrigaban una secreta envidia hacia Kati. Eso de vivre sa vie, de ser indépendante, las reconcomía. Tenía treinta años, era soltera y vivía sola. (67)

Kati es un personaje que provoca atracción y rechazo por igual. heredera de una gran fortuna por parte de sus padres—y huérfana—puede mantener un nivel de vida y una independencia económica absoluta puesto que no está casada. Comparte la esfera pública con los hombres, sin sentirse limitada e incluso penetra en espacios socialmente reservados para ellos, como el Casino. Es interesante, sin embargo, que de todas las mujeres del Nuriá, la que mejor relación tiene con ella—aunque superficial—es Ramona puesto que a las dos “les gustaba leer e intercambiar libros, preferentemente de poesía romántica o biografía de reinas” (67). Además, cuando Mundeta no parece estar a la altura de las expectativas que su madre ha depositado sobre ella, es decir, cumplir su fin social primordial: encontrar un marido, Ramona la encomienda a Kati para que la “despabile”:

Oía como su madre decía lo de siempre, que no había querido ir sola al Núria, que

sino se casaría nunca. Kati, la encuentro demasiado ingenua, infantil, qué quieres que te diga, tienes que despabilarla.... Debo despabilarme, debo despabilarme, y el chocolate se deslizaba por la garganta.... Y la madre, no hace falta que me digáis nada, no sabéis cómo me hace andar de cabeza, tan poquita cosa, tan retraída.... Tienes veintidós años, chérie, ¿acaso no te gustan los muchachos?” (68)

Aunque es la primera en recordarle lo poco agraciada que es, Ramona impone sobre su hija la necesidad social de controlar sus emociones, que parece encontrar reservadas para otro tipo de mujer. Según su madre, Mundeta debía procurar no llorar nunca, aunque,

La consolaba cuando se encontraba a sí misma fea.... Pero Mundeta se miraba al espejo y veía una figurita jorobada, de tan encogida como andaba.... Ella no ignoraba, por la cara de decepción que ponía su madre, que había nacido un poco de soslayo y carente de todas las bellezas que favorecían a las demás.... Y odiaba a su madre cuando repetía,... esta criatura nunca me crecerá, parece un lirio de San Antonio a punto de marchitarse, tan débil, tan poquita cosa. (162)

El advenimiento de la República es el único momento que parece romper con la rutina diaria de tener que soportar críticas catastrofistas sobre su persona:

Los hechos de la República habían llevado diversión a la merienda tradicional.... Hoy no tendría que escuchar los consejos matrimoniales de su madre, de Patricia o de tía Sixta. Kati no le daba consejos de casamiento, pero se entretenía haciéndola sufrir por su fealdad. No te entiendo reina por qué tienes tan poca destreza para maquillarte. Los hombres eligen por los ojos, buscan la belleza de la cara, la estética de un cutis limpio. Si no tienes un poco de vanidad, de coquetería, te volverás vieja y estúpida como una solterona.... Para Patricia o la tía Sixta, los amores apasionados no traen más que desgracias.... Recitaban pasajes enteros de *La perfecta casada*.... Pueden sacarse del libro provechosas enseñanzas, sobre todo para devolver a la mujer el puesto que le corresponde dentro del hogar.... (70)

Aunque la finalidad natural de toda mujer, según las señoras del Nuria, es ser devuelta al ámbito de lo doméstico, irónicamente este día parece una promesa de una ruptura con la rutina que está por venir, y en definitiva, de mejores tiempos para Mundeta. Y será de hecho durante ésta época en que se enamorará por primera y única vez en su vida. También, será desde la narrativa donde

se pongan en relieve grandes paralelismos entre ella y Ramona, su madre—quizás también como una esperanza de comprensión y reconocimiento mutuo.

Mundeta, sobre las mujeres del Nuria, incluida su madre, indica que “necesitan citar textos de otros porque son estériles de corazón, sé muy bien que mamá no ha llorado jamás” (70). Extiende su resentimiento a su propia madre, y espera no repetir los modelos marcados por ninguna de estas mujeres que “habían admitido el amor demasiado pronto. Había que esperarlo pacientemente, con cautela. Ella lo haría mejor.... Su vida sería una vida conducida a la felicidad al lado de un hombre seguro y tranquilo que la amaría cada noche y le recordaría que ella era la única” (71). Se escuchan, en las ideas de Mundeta sobre el amor y sus expectativas sobre el matrimonio, ecos de los mismos anhelos expresados por su madre, víctima del desamor, años antes. Estos ecos del pasado de la madre, y la influencia omnipresente que ejerce en el presente de Mundeta, son indicios deterministas de que la hija, tarde o temprano, terminará por replicar a la madre, se convertirá en ella.

Mundeta percibe a Ramona, su madre —y a las mujeres del entorno—como una estirpe de mujeres que nunca lloran y cuya ceguera social hace que se les haga difícil empatizar con otras mujeres. El no mostrar emociones, aunque secretamente las anhelan, las diferencia haciéndolas superiores a esa otra clase de mujeres que parecen despreciar, a las que denominan “las mujeres víctima”(70). La relación madre-hija se problematiza debido a los silencios que existen entre ambas que imposibilitan que Mundeta vea un lado más humano de su madre, la cual esconde la única historia de amor vivida porque rompe todo tipo de convención social. Del mismo modo, la hija mantiene en secreto su historia de amor, en el verano de 1934, con el excéntrico y malogrado Ignasi Costa, a quien conocerá gracias a Kati. Lo hará como una especie de venganza hacia la madre y a las mujeres del Nuria que tanto la hostigan:

Y pensaba, qué venganza, la Kati, la patricia, qué venganza las mezquindades de la tía Sixta, que se complacen en recordarme mi incapacidad para atraer a un hombre. No le importaba, ahora, que los ojos de su madre sugirieran lo de siempre, no se casará nunca mi hija.... Qué venganza, cuando engañaba a mamá diciéndole que iba a ver a Kati.... Qué venganza tan dulce. (130)

Décadas antes, sobre Víctor, su amor secreto, Ramona indica “¡Le quiero, le quiero! Porque nuestro amor es un amor secreto” (153). Los personajes de Víctor e Ignasi, comparten evidentes características y ambos representan la idea de “amor ideal” que ambas mujeres buscan y ante la que se impone la dicotomía entre los conceptos de amor y de fortuna. De Ignasi dice Mundeta que “sus ojos ardían” (96). Su madre, décadas antes, dice de Víctor que “sus ojos son vivos, chispeantes” (123). Esto enfatiza lo que ya se realiza a nivel de la narración, que intercala los fragmentos del diario de Ramona donde recoge su secreto, con los de la narración en tercera persona sobre Mundeta y su amor secreto por Ignasi, estableciendo un evidente paralelismo entre madre e hija. Los secretos de ambas, no compartidos por miedo al escarnio público, por salirse del papel social aceptable para una buena madre, esposa y señora, y para una buena señorita de sociedad, respectivamente, serán una traba para que ambas se entiendan y se vean una a la otra como mujeres, sujetos que desean. Su propia falta de comunicación inter-generacional impide que empaticen en su condición de mujeres atrapadas en un mundo que sólo se asoma a los patios interiores del Ensanche.

Hacia la Transición Democrática: Matriherencias e historia en las trilogías de Josefina Aldecoa y Montserrat Roig explora el tratamiento de matriherencias literarias, insertándolas dentro de un continuo iniciado por las narradoras de posguerra con su tratamiento de la orfandad: la finalidad de ambos es demostrar lo determinante, en el desarrollo y crecimiento personal de las protagonistas, de la relación con sus predecesoras en la genealogía materna. Montserrat Roig y Josefina Aldecoa, escriben sendas trilogías que articulan la estructura matrilineal ininterrumpida

de relaciones inter-generacionales entre mujeres de una misma familia, en agudo contraste con las genealogías maternas violentamente rotas representadas por las escritoras de posguerra. La relación entre varias generaciones de madres e hijas tiene un papel fundamental en las trilogías. La reaparición de la madre en la narrativa se utiliza como estrategia literaria que permite explorar conflictos inter-generacionales: por un lado, las madres tienen un doble papel de víctima y perpetuadoras de estrictos roles de género y/o clase. Por otro, las hijas evidencian su incapacidad de cuestionar los roles de género dentro en los ámbitos públicos y privados impuestos por el patriarcado (construcciones ideológicas heredadas de la tradición o impuestos el franquismo). También les achacan su complicidad con las mismas instituciones que limitan su crecimiento personal al haberse convertido, tanto abuelas como madres, en transmisoras dentro de la estructura familiar de estrictos roles de género y clase que imitan la estructura jerárquica y, en esencia, patriarcal sobre la que se instaura la sociedad—y en el caso del franquismo, la estructura política del régimen.

La memoria y su recuperación también tienen un papel protagonista en estas novelas. A pesar de lo disfuncionales que son, las genealogías maternas que se retratan en las trilogías de Aldecoa y Roig funcionan como vehículos inter-generacionales para transmitir recuerdos acumulados a lo largo de un siglo de historia familiar. Al mismo tiempo, se recupera y conserva la memoria histórica del país tanto de la esfera pública como de la privada, ya que, como hemos visto, la relación entre ambas esferas se presenta en las trilogías como fluida y permeable.

Temáticamente existe una necesidad generacional de las hijas en las trilogías de distanciarse de sus madres o abuelas. A éstas se les representa en ocasiones como mujeres frías, a veces como figuras tiránicas, como consecuencia de la educación sentimental recibida característica de su clase y/o contexto histórico, sistemas que las hijas consideran caducos. Su

complicidad tanto con un férreo inmovilismo social como con un determinismo auto-infringido a causa de su género, son causas de conflictos y tensiones inter-generacionales. El distanciamiento entre madre e hija llega a ser incluso de naturaleza geográfica cuando la hija considera la ruptura abrupta es necesaria para desarrollarse, sustituyendo a la madre origen por una “madre postiza” como simboliza la vuelta de Juana, la hija de Gabriela en la trilogía de Aldecoa, desde el exilio donde deja a su madre, a la *madre patria*⁴⁶: la España de Franco.

A través de la recuperación de la historia familiar, enredada con ésta, salen décadas de la historia del país, demostrando la fluidez de la relación entre historia (con mayúsculas) y vida privada. En el caso de la trilogía de Aldecoa, es todavía más evidente al concluir con la pérdida de memoria debido al alzhéimer de Gabriela, coincidente con su vuelta, a nivel simbólico, a la madre origen (la verdadera *madre patria*) simbolizada por la España post-Franco de la Transición. A nivel de la historia, este desenlace con final contrario al esperado, se utiliza para simbolizar la ocultación y el olvido de la memoria histórica del país durante la transición para favorecer la reconciliación nacional y consolidar la estabilidad política nacional en la recién nacida democracia, un fenómeno todavía visto por muchos como una traición hacia la memoria de aquellos que durante el franquismo fueron perseguidos, torturados, sufrieron el exilio, la represión política o perdieron la vida debido a sus ideas.

En última estancia, la exploración de los conflictos inter-generacionales entre madres e hijas abren, en este capítulo, nuevos espacios de expresión de la complejidad de esta relación, en los que la vuelta a la madre en última estancia, incluso después una prolonga ruptura, es una manera de reconocer que los cimientos de la identidad de las hijas se basan en la exploración de su relación con sus progenitoras, a pesar de sus aspectos más conflictivos. Hay que volver a la

⁴⁶Mi énfasis.

madre origen (que a nivel simbólico, significa recuperar la memoria histórica del país), para poder tener un desarrollo personal sano y esperanza de futuro.

Capítulo 3

Las nuevas huérfanas del siglo XXI:

La exploración de modelos alternativos de maternidad y relaciones familiares a través de la recuperación de la historia colectiva.

Las novelas que ocupan este último capítulo, argumento, trazan el desarrollo o crecimiento personal que huyen de la fórmula tradicional del Bildungsroman según se concibió en el siglo XIX —basado en una figura masculina, blanca y de clase media— para centrarse en la autorrealización de personajes femeninos. En su análisis es relevante la aplicación del concepto de *Bildung* utilizado por Julia Kushigian como conclusión de su repaso por el uso a lo largo de la historia y las tensiones provocadas por el concepto de Bildungsroman. A propósito de éste indica que:

While the concept works well historically, the underlying tension is that most research takes the self-realized male as the central metaphor for the Bildungsroman—a Christian, middle-class, white male. ... It is not accurate to say that all male experience is reflected in the traditional mode⁴⁷. ... To resolve this dilemma of focus, various studies conclude that *all* novels are variations of the Bildungsroman, while others support a more suitable term: “Individualroman”, the novel of development, awakening, or initiation, the apprenticeship novel, the coming-of age novel, the psychological novel or Entwicklungsroman, the Künstlerroman, the Erziehungsroman, the anti- or failed Bildungsroman, among others. (14)

Kushigian prefiere utilizar el concepto de Bildung por su complejidad y enorme potencial, ya que Bildung entiende la realidad como un todo y todos sus componentes (químicos, físicos, culturales, sociales, históricos, filosóficos, etc.) complementándose para entender este todo. Así indica que “by charting development from past actions to future potentialities, Bildung affirms life and celebrates human values. It inscribes the whole of reality—life, death, memory and dreams, success and failure, rebellion and acceptance exploring the intervening stages as markers for personal growth” (14).

⁴⁷ Kushigian argumenta que si se expande el concepto de Sidonie Smith, la cual señala “the naïve conflation of male subjectivity and human identity”, al atribuírsele una perspectiva de raza, no es exacto indicar que toda experiencia masculina se refleja en el concepto tradicional de Bildungsroman (14).

Este concepto es mucho más interesante a la hora de discutir la importancia de las nuevas huérfanas producto del milenio estudiadas en el presente capítulo, ya que la naturaleza inclusiva del concepto de Bildung permite entender el desarrollo de estos personajes femeninos, en su mayoría adultos y algunas de ellas en riesgo de exclusión social. Además, como se verá, algunos de ellas no sólo se encuentran en los márgenes debido a su género, sino que también se observa algunos componentes de clase o edad que hacen que subviertan el prototipo masculino utilizado tradicionalmente como genérico en la novela de crecimiento.

Además, los personajes femeninos protagonistas de las novelas en las que se centra este capítulo tienen en común que están sumidas en un proceso de auto-descubrimiento, a través de la articulación de las relaciones madre-hija desde las narrativas analizadas y los efectos de la orfandad, que en muchos casos entra en diálogo con un proceso de re-evaluación colectivo, el cual entraña en numerosas ocasiones el desenterrar episodios de una memoria histórica que a pesar de haber sido negada, se intuye.⁴⁸

The prospect of self-realization and identity should be measured metonymically: as the person grows and forms him/herself, so does the nation, feeling similar growing pains and struggles with rites of passage as the individual This self-examination and search for identity is especially productive and fluid in moments of national crisis, a historical period when ...a shifting discourse on gender and family may insinuate doubt into the binary structures that inform official history. (Kushigian 18)

⁴⁸En el análisis que hace Julia Kushigian del Bildungsromane en narrativa latinoamericana, la autora indica que “Spanish American Bildungsromane give a sense of powerful process of self-awareness that is contestatory and complements the equally powerful social movements of individual and collective discovery taking place in these countries”. (16) En el presente capítulo se extrapola este diálogo entre lo individual y lo colectivo característico del Bildungsromane utilizado en el análisis de la narrativa hispanoamericana a las novelas de escritoras españolas estudiadas. Sería interesante, sin embargo, realizar un estudio comparativo poniendo en relación la producción literaria en español de las escritoras que utilizan la novela de desarrollo personal femenino de manera dialógica con los movimientos de descubrimiento colectivos a ambos lados del Atlántico.

Por eso, además, es interesante el concepto de “esperanza” intrínseco al concepto de Bildung utilizado por Kushigian, ya que según ésta “ Bildung comes to represent a reconstruction of childhood grounded in hope, potentiality, access to life, and victory over death” (25). Así mismo, indica que “Bildung is a necessary ideal because it compellingly ensures the future.... The Beautiful Soul⁴⁹ is not gone when it is not forgotten” (27). Para las protagonistas de las novelas estudiadas en el presente capítulo, a las que denomino “huérfanas del milenio”, el papel de la memoria es central en su proceso de autodescubrimiento y realización personal.

Estas nuevas huérfanas, argumento, son diferentes de sus predecesoras literarias ya que en su mayoría son ejemplos de auto-realización y desarrollo utilizados para trascender lo personal y girar el centro de atención a movimientos de desarrollo y descubrimiento colectivos. Esta característica las diferencia de las huérfanas estudiadas en la narrativa de posguerra analizada en el primer capítulo con sus finales ambiguos y la desesperanza general que domina la narrativa. Lo que tienen en común, a parte de su orfandad y a pesar de sus distintas edades, es que son mujeres nacidas o criadas en democracia, obsesionadas con el pasado, con un papel de investigadoras, de creadoras y sumidas en una crisis personal por la pérdida de referencias acarreada por su orfandad y por la incertidumbre del cambio de paradigmas del nuevo milenio.

Muchas de ellas tienen en común, además, que establecen relaciones personales significativas con personajes ancianos que han sido testigos y/o agentes de la historia del país con los que emprenderán un viaje para comprender el pasado. Por ello, la recuperación de la memoria personal (y colectiva en el plano de la historia) es central en las cinco novelas estudiadas en el presente capítulo: *Lo raro es vivir* (1996) de Carmen Martín Gaité, *El*

⁴⁹ “Beautiful Soul “es un icono cultural que personifica la interconexión entre cualidades morales y estéticas, simboliza la consecución del logro humano llevado a sus últimas consecuencias al relacionarlo con la potencialidad. (Kushigian 13)

ingrediente secreto (2006) de Vanessa Montfort, en *Tiempo de prodigios* (2006) de Marta Rivera de la Cruz, *El Club de la memoria* (2008) de Eva Díaz Pérez y la más reciente *Entra en mi Vida* (2012) de Clara Sánchez.

La incertidumbre que acarrea el cambio de paradigmas que se intuye con el cambio de siglo—las últimas décadas del siglo XX y la primera década del XXI— sirve como contexto en el cual las protagonistas del presente capítulo iniciarán una búsqueda identitaria que podría extrapolarse al plano colectivo. El vehículo de exploración del que se sirven las autoras desde el plano narrativo es el recurso de la orfandad. La desaparición—muerte— de la figura materna agudiza una crisis personal, la cual a nivel de la historia podría traducirse en una crisis de identidad derivada de una orfandad colectiva que se debe, en parte, a que la España actual es un país con una auto-impuesta desmemoria desde la Transición, a pesar de los esfuerzos puntuales de determinados gobiernos, como por ejemplo la ley 52/2007 de 26 de diciembre, o Ley de la Memoria Histórica, según la cual se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura franquista, es una ley española aprobada por el Congreso de los Diputados, el 31 de octubre de 2007 durante el gobierno socialista de José Luis Rodríguez Zapatero.⁵⁰ La proliferación de

⁵⁰ El Boletín Oficial del Estado publica un edicto del rey Juan Carlos I de España quien, con motivo de su sanción de esta ley como jefe de estado, declara:

Es la hora, así, de que la democracia española y las generaciones vivas que hoy disfrutan de ella honren y recuperen para siempre a todos los que directamente padecieron las injusticias y agravios producidos, por unos u otros motivos políticos o ideológicos o de creencias religiosas, en aquellos dolorosos períodos de nuestra historia. Desde luego, a quienes perdieron la vida. Con ellos, a sus familias. También a quienes perdieron su libertad, al padecer prisión, deportación, confiscación de sus bienes, trabajos forzosos o internamientos en campos de concentración dentro o dentro o fuera de nuestras fronteras. También, en fin, a quienes perdieron la patria al ser empujados a un largo, desgarrador y, en tantos casos, irreversible exilio. Y, por último, a quienes en distintos momentos lucharon

novelas que utilizan la recuperación de memoria como eje central— entre las que podríamos añadir las estudiadas en el presente capítulo—al igual que un interés creciente despertado por determinado tipo de producción cultural que apela al sentimiento de nostalgia colectivo, podrían ser una muestra.⁵¹

Al igual que las protagonistas necesitan reconciliarse con la idea de pérdida de la madre y con la figura de ésta, argumento que España es un país en crisis, con heridas de pasado abiertas, que necesita trascender la idea de pérdida de su potencialidad arrancada violentamente (de su “Beautiful Soul”) para encontrar su nueva identidad. La necesidad de las protagonistas de “aspirar a más” mediante su búsqueda, “keeps each one vital, intellectually curious, and open to

por la defensa de los valores democráticos, como los integrantes del Cuerpo de Carabineros, los brigadistas internacionales, los combatientes guerrilleros, cuya rehabilitación fue unánimemente solicitada por el Pleno del Congreso de los Diputados de 16 de mayo de 2001, o los miembros de la Unión Militar Democrática, que se auto-disolvió con la celebración de las primeras elecciones democráticas. En este sentido, la Ley sienta las bases para que los poderes públicos lleven a cabo políticas públicas dirigidas al conocimiento de nuestra historia y al fomento de la memoria democrática.

La presente Ley parte de la consideración de que los diversos aspectos relacionados con la memoria personal y familiar, especialmente cuando se han visto afectados por conflictos de carácter público, forman parte del estatuto jurídico de la ciudadanía democrática, y como tales son abordados en el texto. Se reconoce, en este sentido, un derecho individual a la memoria personal y familiar de cada ciudadano, que encuentra su primera manifestación en la Ley en el reconocimiento general que en la misma se proclama en su artículo 2. (BOE 310, Jueves 27 de diciembre de 2007, 53410)

⁵¹El éxito de la serie de Televisión Española *Cuéntame* tras quince temporadas podría atribuirse, entre otros factores, a que se articula sobre la visión de la de la genealogía vista como historia. *Cuéntame* juega con un sentimiento de nostalgia colectivo sobre la vida en España durante los últimos coletazos de la era franquista, la Transición y los años ochenta, que apela a varias generaciones de españoles. Además, también se tratan, subtemas como la pobreza de los desheredados de la tierra en la España rural, el latifundismo, el caciquismo, la guerra civil, la represión franquista sobre los vencidos, la educación sentimental durante el régimen, los roles de géneros y las heridas sociales que quedan abiertas. Todos ellos marcan la vida, las acciones y la personalidad de algunos de los protagonistas adultos décadas después y afectan su relación con las generaciones subsiguientes.

the potentiality of development”, como aduce Kushigian en relación a los personajes de la novela de crecimiento tal y como ella la redefine.

Existe en estas novelas la recurrencia temática de la necesidad de recordar—la memoria toma un papel central —buscando entender el pasado, para explicar el presente y sobrevivir al proceso y las consecuencias de la pérdida. Así, la orfandad se pone en relación con la idea de una potencial identidad colectiva frustrada por el pacto de la Transición. En las novelas estudiadas, se explora esta idea de pérdida décadas después desde la España contemporánea usando el recurso literario de la huérfana. En última estancia la exploración de la pérdida, argumento, permitiría desarrollar un nuevo potencial que aprende y se nutre de este sentimiento, superándolo en última instancia. Si consideramos que en estas cinco novelas se da un entroncamiento de la ficción y la historia que como indica Doris Sommer⁵² tiene una función social y política, podría argumentarse que su ulterior fin ejemplificaría el poder catártico de la literatura.⁵³

Es interesante que sea precisamente en los años de transición hacia el nuevo milenio en los que la figura de la madre brota con fuerza de nuevo en la obra narrativa de escritoras españolas y se observa un especial interés en explorar la relación madre-hija. Es significativa la aparición, ya en la década de los noventa, de un conjunto de textos a los que pertenece la colección de cuentos de escritoras editada por Laura Freixas *Madres e hijas* (1996), la trilogía de Josefina Aldecoa tratada en el capítulo anterior compuesta por *Historia de una maestra* (1990), *Mujeres de negro* (1994) y *La fuerza del destino* (1997), o *Lo raro es vivir* (1996) de Carmen

⁵² Sommer 6.

⁵³ O como Julia Kristeva indica sobre el poder de la literatura como una “catarsis indefinida”. La literatura representa la codificación última de nuestras crisis, así como de nuestros más íntimos y serios apocalipsis (*Powers* 208).

Martín Gaité. Lejos de quedar ahí, la serie apuntaba a su continuidad en el nuevo milenio con la aparición del autobiográfico *Con mi madre* (2001) de Soledad Puértolas, o *Un milagro en equilibrio* (2004) de Lucía Etxebarria. Sería interesante estudiar el tratamiento de la misma temática desde la producción cinematográfica nacional de la misma época.⁵⁴

Además, las escritoras españolas, entre ellas las de una nueva y pujante generación, han rescatado a principios del siglo XXI la orfandad, un tema que sus predecesoras literarias trataron extensamente en la literatura de postguerra. En la narrativa de autoras como Marta Rivera de la Cruz o Vanessa Montfort, Eva Díaz Pérez o Clara Sánchez se huye, por omisión, de los modelos tradicionales de familia herederos de aquellos impuestos por los aparatos ideológicos del franquismo, adoptados y transmitidos por la generación anterior a ellas. Como ya se ha visto en el presente estudio, durante las décadas subsiguientes a la guerra civil las narradoras de distintas generaciones utilizaron como motivo recurrente la ausencia de la figura materna. A nivel narrativo la madre era un eslabón arrancado dentro de la matriherencia literaria. Esta decisión autorial pretendía poner en evidencia la irrupción violenta del franquismo durante cuatro décadas dentro de esta relación, y por extensión, en todos los aspectos de las esferas privada y pública de la realidad española.

Las narradoras de la España contemporánea utilizan este recurso—consciente o inconscientemente⁵⁵—huyendo de los modelos tradicionales de familia impuestos por el franquismo que heredaron las generaciones posteriores. Lo hacen como reacción a la existencia, en el tejido social del país, de toda una generación educada a través de los aparatos ideológicos

⁵⁴ Entre otras, *A mi madre le gustan las mujeres* (2001) de Inés París y Daniela Fejerman, *Cuando Vuelvas a mi Lado* (1999) de Gracia Querejeta, *Hola, ¿estás sola?* (1995) de Icíar Bollaín, *Todo sobre mi madre* (1998) y *Volver* (2006) de Pedro Almodóvar o *Solas* (1999) de Benito Zambrano.

⁵⁵ Sobre sus reflexiones acerca la elección de una huérfana como protagonista de *El ingrediente secreto*, ver entrevista con Vanessa Montfort en el Apéndice.

del régimen—con sus férreas prescripciones sobre los roles de género dentro de la unidad familiar—que fueron a penas erosionados con la llegada de la democracia. Es precisamente a esta madre-producto a la que hay que buscar, narrativamente, alternativas, ya que además de ser una reminiscencia de cuatro décadas de dictadura, actúa como cómplice inconsciente del olvido y silenciamiento histórico en el que se envuelve—con la idea de protegerlos—a los miembros de la primera generación criada o nacida en democracia, a la cual pertenecen la mayoría de las protagonistas.

La ausencia de la madre refleja, además una realidad demográfica de la sociedad española de las últimas décadas: el progresivo declive de las tasas de natalidad/fecundidad, que se sitúan entre los más bajos del mundo. A nivel general, también refleja lo problemático del concepto de madre en este momento histórico. Como ha indicado Andrew Parker sobre la definición de lo materno, el concepto de maternidad, que no el de paternidad, se encuentra en crisis. Citando a Bartkowski, indica que esta es una crisis

Precipitated to a great degree by the unforeseen destabilization of maternity and motherhood that we are witnessing in the early years of the twenty-first century... what meaning do we make of the split between social, biological, and genetic mothers? How we understand the spectrum from egg donors to surrogate, lesbian, adoptive, birth and foster mothers? How does the distinction between bio- and non-biomoms come to have meaning? (qtd. In Parker 14).

Parker apunta a que con la fractura de lo materno debido a estas dimensiones biológicas, sociales y legales, la identidad de la madre ya no puede discernirse como tradicionalmente se ha hecho, mediante un acto de percepción. (14)

En cuanto a las nuevas huérfanas producto de esta época amnésica de la historia del país, se encuentran, en líneas generales, perdidas sin rumbo como adultas en la globalizada, y siempre cambiante, sociedad de consumo española contemporánea. Jóvenes urbanas, profesionales en su mayoría, verán suplida la ausencia materna al establecer relaciones inter-generacionales con personas mayores, testigos—y en numerosas ocasiones agentes—de la misma historia que ellas desconocen. Paralelamente a estas relaciones interpersonales por las que se hace un ejercicio de transmisión de memoria personal e histórica, las protagonistas encontrarán referentes en estos mayores ajenos al vínculo biológico—en numerosas ocasiones son conocidos de avanzada edad—que les facilitarán el proceso de desarrollar una identidad propia forjada fuera del núcleo de la familia tradicional. Los lazos biológicos serán complementados, e incluso suplidos por los lazos de la memoria colectiva. El encuentro con ésta será, irónicamente, lo que propicie una reconciliación final con la figura materna ausente y en numerosas ocasiones con la idea de la propia maternidad de las protagonistas.

3.1. Martín Gaité, la gran precursora: ‘huérfanas del milenio’ y “viejos-archivo” en

Lo raro es vivir

Lo raro es vivir (1996) de Carmen Martín Gaité podría considerarse como novela precursora de la tendencia en la narrativa de escritoras en la que se trata el vínculo madre-hija y el tema de la maternidad como una forma de creación de nuevos espacios en donde dar voz a la madre silenciada y de forma más general a la mujer. El personaje principal, Águeda, también sería precursor del modelo de huérfana de milenio utilizado posteriormente como tema recurrente en las novelas estudiadas en este capítulo.

La forma más efectiva por la cual las mujeres tradicionalmente han sido silenciadas ha sido mediante su asociación esencialista con el ámbito de lo materno y el dominio de lo doméstico. Durante la década de los sesenta, la tendencia del feminismo en relación a la familia y la maternidad era de denuncia, ya que ambas eran consideradas como los núcleos en los que se sustentaba la opresión de la mujer. En los últimos años, la tendencia ha sido la contraria. Lisa Bower indica que lo que se ha dado es una inversión muy significativa en mucho del pensamiento feminista sobre el tema de la maternidad y sobre el rol de lo materno en la vida pública. Según esta autora, el ámbito de lo materno se trata ahora como un sitio de praxis política renovada (20). Ellen Ross, pronunciándose también sobre tendencias más actuales de la investigación feminista sobre el tema de la maternidad señala que “In the mid 1990s, much new feminist research—often inspired by new or newly formulated political concerns—has been aimed at uncovering hidden mothers and hearing their long silenced voices” (402).

En esta línea existen propuestas como las realizadas por Irigaray, Ann Kaplan y Michelle Boulous Walker sobre la necesidad de crear, como alternativa, una ‘genealogía materna’. Lo que se busca es alcanzar una representación de las diferencias generacionales entre mujeres que posibilitará que la hija experimente a la madre como mujer (Boulous Walker 180). Ann Kaplan indica que la capacidad de poder ver a la madre como sujeto, como persona con sus propias necesidades sentimientos e intereses es un aspecto esencial a la hora de luchar contra la devaluación general de las mujeres (Ross 398).

Además del silenciamiento tradicional por parte del denominado “eclipse edípico” del vínculo madre-hija también existen mecanismos mediante los cuales se ha silenciado el “cuerpo maternal”. Como Michel Boulous Walker indica, el cuerpo materno ocupa un sitio de silencio radical en los textos filosóficos, literarios y de teoría psicoanalítica occidentales (1). Tradicionalmente los sistemas de representación patriarcales han contribuido a de-sexualizar el cuerpo de la madre. Según Susan Suleiman, lo que estos sistemas encuentran difícil de aceptar es que el cuerpo de la madre es también el cuerpo de una mujer (136). A esta idea ha contribuido en gran parte la visión idealizada del Cristianismo sobre la madre por excelencia: María.

La primera parte de *Lo raro es vivir*, refleja que existe un conflicto en Águeda, la protagonista y el tema de la maternidad. Así, la primera vez que esto se hace evidente es cuando describe, a través del tamiz de su mirada, una imagen de la Virgen del Perpetuo Socorro la cual “Sostiene sin ganas al niño de cabeza ladeada que parece un espárrago, mal nutridos los dos, ella con casquete” (12). Nada menos idealizado que esta imagen de madona ‘desganada’. Pero además Águeda continúa pronunciándose sobre esta mitología ‘patriarcal’ montada en torno a la figura de la madre “prototípica” en una cultura—la española—de profundas raíces católicas:

“Casi todas las vírgenes del mundo agarran los dedos de su niño como por cumplir y se les trasluce una sonrisa aprensiva, a saber lo que me espera después de que me pinten este retrato y descuelguen los ángeles de adorno, tendré que aguantar al mismo tiempo la maternidad y la leyenda” (12).

Linda Feyder, pronunciándose sobre la sexualidad de la mujer hispana indica que el papel desarrollado por la fe ha contribuido a la creación de un sentimiento de vergüenza sobre el cuerpo. Yvonne Yarbrow Bejarano también indica que el catolicismo institucionalizado dentro de la cultura hispana inculca en la mujer la necesidad de sublimar su cuerpo y su deseo (qtd in Meachan 97). Carmen Martín Gaité explora mediante el personaje de Águeda, la idea del rechazo por parte de un determinado sector de mujer española contemporánea a esta mitología de la que se nutren los sistemas de representación/discursivos en relación a la imagen de la mujer. En la descripción hecha por la protagonista ésta deconstruye la herencia de la tradición católica sobre la mujer española y su papel de generadora idealizada de vida, madre sacrificada y carente de deseo. A la luz de esto es interesante cómo se representa en la novela, además, el manifiesto rechazo—al menos inicial—de Águeda a la idea de ser madre, “¿Embarazada yo?—protesté—. De ninguna manera. ¡Dios me libre! No quiero tener hijos nunca, nunca! ¡Jamás en mi vida!” (20)

Dentro de esta etapa inicial de rechazo de la maternidad en la novela, la protagonista nos describe otra imagen de maternidad muy reveladora que presencia y narra durante un viaje en el metro de Madrid: un bebé reclama su atención mientras se debate “aprisionado en aquel regazo consabido y hostil”, que no es otro que el de una madre que “mira al vacío con gesto de agobio” (35). En este caso, la respuesta de la protagonista ante la escena es la de huida: “Me levanté bruscamente sin volver a mirarlo y me abrí camino a codazos como un malhechor.” (35)

Como huérfana reciente, Águeda se ve avocada, además, a enfrentar los aspectos más conflictivos de su relación con su madre muerta. La recuperación de la figura materna, argumento, se utiliza como recurso para crear un espacio de expresión para la misma. Al desarrollar *Lo raro es vivir* el tema de la búsqueda de identidad de la hija, se construye como continuidad de la de su madre, reivindicándose la figura de ésta. Según Michelle Boulous Walker: “The undecidability of woman’s identity is played out in this mother-daughter continuum. Daughters become mothers and mothers remember themselves as daughters in a process that blurs the stability of distinction” (160).

La novela relaciona esta idea de continuidad con el tema de la mujer como creadora intelectual. Paralelamente a su rechazo inicial de la maternidad como opción de vida válida, la protagonista de *Lo raro es vivir* también se enfrenta a un bloqueo creativo: la imposibilidad de textualizar sus logros como investigadora en forma de tesis doctoral. Águeda tiene problemas para desenvolverse dentro del universo de lo simbólico. Recordando una visita a su madre en el pasado, Águeda recuerda una conversación con ella sobre la tesis:

Acabé contándole cosas de Vidal y Villalba, que llevaba más de cuatro años pegándome voces por dentro a ver si lo sacaba de los papeles polvorientos y me hacía cargo en serio de su historia.... Pocas veces la había visto mirarme con tanta emoción cuando la estaba contando algo, me refiero, claro, a mi edad adulta, porque de niña se bebía mis cuentos... Le prometí que de ese año no pasaba el que me pusiera a redactar, aunque primero tenía que ordenar cronológicamente por una parte las declaraciones de don Luis y su criado, por otra los oficios del Estado relativos al caso y por otra los informes médicos... Claro que todo eso eran pretextos—reconocí—lo que me pasaba es que me estaba entrando una enfermedad que tiene nombre, la enfermedad de las tesis doctorales; y le conté la historia de una señora inglesa que ... paso muchísimos años siguiéndole la pista a ciertos personajes que acompañaron a Colon en su viaje a América... y no llego a escribir nada, murió de vieja una mañana en que entraba a investigar como todos los días, y tiene una placa allí en el archivo, en el mismo sitio donde cayó fulminada por el rayo.” (201-2)

Si se añaden la tendencia a disiparse de Águeda “había nacido gaseosa y ... gaseosa moriría” (201) y su incapacidad de escribir tras años de investigación la historia de Vidal y Villaba, a la búsqueda de su identidad familiar y la reciente pérdida de su madre, la protagonista se nos presenta como en un personaje en crisis. Para Águeda será necesario indagar y reconciliarse con la idea de pérdida de la madre para que pueda ser capaz de tomar un papel de agente creador. Cuando al final de la novela resuelve esta crisis, comenzará la escritura de su tesis y además escribirá la historia de su vida y la exploración de su relación con su madre en forma de novela. Finalmente, como culminación de esta espiral creadora, también se conciliará con el papel que tanto había rechazado: el de madre.

El psicoanálisis tradicional de la maternidad se ha descrito en términos del deseo por parte de la hija de gestar un hijo de su propio padre. Este planteamiento ha sido ampliamente cuestionado entre otros por Kristeva. En esta línea crítica, Michel Bouldous Walker indica que “by giving birth, the woman enters into contact with her mother. She becomes, she is her own mother, they are the same continuity differentiating itself (147). *Lo raro es vivir* explora la idea de identificación o continuidad entre madres e hijas. Son múltiples las distintas ocasiones en las que Águeda se confunde físicamente con su madre. En la novela la una es tratada como un reflejo de la otra en un continuo juego de espejos. También son otros los que confunden a Águeda Soler —a narradora y protagonista— con Águeda Luengo, su madre. En uno de estos momentos Águeda se encuentra con su padre:

-Mírame- dijo inesperadamente.

-Yo tengo aún más suerte que tú- dijo serio. Sigo oyendo su voz al oírte a ti. Y viéndola al mirarte.

Me empezó a besar el pelo y temblaba un poco. Nunca me había besado así. No me soltaba. <<... Ahora mismo soy ella pensé. Y hubo como un triunfo en aquel reconocimiento>> (111).

El sentimiento de triunfo que siente Águeda en esta especie de metamorfosis por la que su padre parece percibir el continuo entre ella y su madre, le anima a seguir el mismo juego de espejos y enfrentarse a su abuelo, quien lleva semanas preguntando por su hija y todavía no sabe que ha muerto, como si fuera ésta.

Las fronteras de distinción de identidades entre madres-hijas en la novela se vuelven difusas, una vez más, con la identificación final de Águeda con su hija Cecilia. Al recordar una conversación con su madre, en la que ésta le contaba cómo era ella, la protagonista, durante su niñez indica: “Parece ser que << ¿Dónde?>> fue la primera pregunta que pronuncié yo, la primera palabra con sentido que dije, << muy clarito, cargando el acento en la o y con mucho apuro, como si te fuera la vida en saberlo ... eras tan cómica, parecía una investigación del mundo en general>>” (55).

Es interesante cómo la voz de madre e hija se funden en este pasaje, creando una sensación de prolongación de una en la otra. Posteriormente, cuando al final de la novela Águeda tiene a su hija, la describe en términos muy similares:

Cecilia baja despacito, agarrándose a los garrotes de la barandilla. ... Se para y nos miramos.

-¿Dónde? pregunta con mucha curiosidad.

- ¿Dónde? – Repite.

La levanto en brazos y nos acercamos al ventanal con las caras juntas.

-Lejos- le digo, no se ve porque hay niebla. Más allá.

Hace un gesto parsimonioso con la mano como si quisiera investigarlo todo, abarcarlo todo. (229)

Cecilia parece preguntar por el paradero de una abuela que nunca ha conocido, pero que intuye. Además, el juego de espejos iniciado con Águeda y su madre parece no interrumpirse con la siguiente generación, cuando Cecilia niña parece una proyección en el futuro de Águeda en su niñez. Ambos aspectos: la intuición de pertenecer a una cadena y la identificación física o de personalidades entre madres/hijas/abuelas enfatizan su pertenencia a una matriherencia.

El personaje que posibilitará, a modo de médium, que Águeda se reconcilie con la memoria de su madre y que acepte su pérdida, lo que propicia además que acepte su inscripción dentro de una matriherencia que continuará, sea su abuelo. Aunque huérfana sólo de madre, el padre de Águeda es un padre ausente de la estructura familiar, incapaz de contribuir al desarrollo personal de su hija ya que él mismo es un personaje en busca de identidad: divorciado de mediana edad en plena crisis que huye de su realidad y del paso del tiempo casándose con una mujer más joven con la que no parece tener demasiado en común, teniendo un hijo pequeño y adoptando una vida postiza en los suburbios. El personaje del abuelo de Águeda en *Lo raro es vivir* es precursor de una figura recurrente en la mayoría de las novelas que se tratan en este capítulo, el del “abuelo-archivo”: un personaje masculino y anciano al que las protagonistas terminarán recurriendo en busca de las referencias necesarias que la generación de sus padres no han podido dejarles como herencia y que será decisivo para que puedan desarrollar un potencia de vida. Es significativo el pasaje en el que Águeda llega a la residencia de ancianos donde vive el abuelo, después de muerta su madre, antes de verle, mientras espera que llegue el doctor que le atiende, observa que en la estantería de la sala donde espera hay un diccionario Espasa ordenado por tomos e indica: “En la librería del Espasa faltaba el tomo de “España”. Lo estaba

comprobando y dando alas a la sospecha de que pudiera encontrarse en la habitación 309” (15). La habitación 309 es la de su abuelo, y sugiriendo, a un nivel simbólico, que el anciano es el depositario de la memoria colectiva del país.

El tratamiento de la identificación entre madre-hija en *Lo raro es vivir* constituye una alternativa a aquellas visiones esencialistas que consideran a la madre como un fuente de conflicto emocional irresoluble para los hijos. En la novela sí existe un tratamiento de la ruptura del vínculo madre-hija previo de la ruptura definitiva que traerá la orfandad. En el caso de Águeda coincide con su marcha de la casa de ésta para comenzar con su vida como adulta independiente. Sin embargo, lejos de quedarse en la reducción simplista que tradición hace de lo que debe ser el fin inevitable de la maternidad —la ruptura—la novela parece buscar una alternativa. Mediante la exploración de la dificultad de establecer límites en el continuo madre-hija, parece plantear que lejos de que el fin de la maternidad sea la separación, su fin no es sino la reunificación, la vuelta a la madre. Al explorarse una genealogía materna, situándose desde dentro, las hijas son capaces al fin de percibir a las madres también como mujeres. No se trata de hablar por la madre, lo cual seguiría ocultando a ésta tras un discurso tiránico impuesto por su propia hija, condenándola también al silencio. En este sentido, es esta novela de Carmen Martín Gaité precursora de un nuevo tratamiento del vínculo entre madre e hija en la narrativa española de finales del s. XX y principios del s. XXI.

Además, es una novela precursora en cuanto al papel central de una huérfana que no sigue la tradición literaria de las huérfanas de la literatura femenina de posguerra. Se da en Águeda el proceso de aprendizaje y auto-descubrimiento que, como afirma Kushigian, es sintomático y especialmente productivo en momentos históricos en los que se produce un cambio discursivo en cuanto al género y a la familia que hace que se cuestione las estructuras

binarias que nutren a la historia oficial. La importancia de Águeda es que con ella se establece un arquetipo generacional de protagonista del que encontraremos ecos en el resto de las novelas que se tratan en el presente capítulo: mujer, nacida o criada en democracia, huérfana, con un papel de investigadora o de creadora y en crisis personal por la pérdida de referencias acarreada por su orfandad y la incertidumbre del cambio de paradigmas del nuevo milenio. Su viaje de auto descubrimiento, paralelo al de reconciliación con la figura de su madre, comprende el concepto de esperanza apuntado por Kushiguan. Águeda, al igual que las otras protagonistas de la narrativa estudiada en este capítulo, pasarán por un proceso de auto exploración y descubrimiento que, aunque doloroso, supondrá —a diferencia de las huérfanas de posguerra— en el desarrollo de sus potencialidades, la no-interrupción de su vida por el trauma de la pérdida, y la ulterior victoria de la vida sobre la muerte y la desmemoria.

3.2. Eva Díaz Pérez y *El club de la memoria*: La huérfana del milenio como interlocutora de los fantasmas del pasado

En 2008, Eva Díaz Pérez (Sevilla, 1971) resulta finalista del premio Nadal de literatura con *El club de la memoria*. La novela arranca intercalando, de forma dialógica, dos narraciones: la de Adolfo Prieto situada en el año 1977, quien escribe sus memorias de juventud desde su participación en las Misiones Pedagógicas durante la Segunda República hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, y la de una narradora-protagonista anónima pero que se intuye que es nacida o criada en la España democrática y quien además, al igual que Águeda en *Lo raro es vivir*, es investigadora y trabaja de archivista, en su caso en la Filmoteca de Madrid.

La protagonista, tratando de silenciar los fantasmas de su propia memoria—que sólo se nos revelarán al final de la novela —se embarca en la reconstrucción de la historia de amistades y traiciones de los cinco protagonistas de una vieja fotografía de la época de las misiones pedagógicas durante la Segunda República que encuentra entre legajos donados a la filmoteca por Adolfo Prieto a su muerte. Estos cinco personajes —el cineasta Val del Omar, Luisa Galán, Violeta Castro, Ernesto Mallo, Agustín Vayas, López y el narrador, Adolfo Prieto—hacen un pacto de juventud por el que acuerdan escribir sus vidas antes de pérdida de inocencia que supone la llegada de la guerra civil. Sobre el pacto de escribir sus memorias Adolfo indica:

Yo sí, yo sí escribí mis memorias, nuestros evangelios apócrifos, los cuadernos perdidos de aquellos misioneros por las tierras de España ... ¡Éramos tan jóvenes! ¡Quién podía imaginar lo que nos iba a ocurrir! Una guerra, el exilio, la traición, el olvido. Aquel juego se convirtió en una necesidad. Nosotros, los exiliados, los peregrinos, los expulsados tenemos la obligación de escribir nuestras memorias, porque si no, quién se acordará de nosotros. (67)

Son en esencia dos historias de redención: la de él, una de las muchas vidas interrumpidas por la guerra y cuarenta años de franquismo, un joven idealista convertido en traidor que decide renunciar a sus ideales de juventud y vivir en la España de los vencedores. La de ella, alguien que se esconde de su propia memoria y del trauma del pasado, ahogándolos en fotogramas de películas y recuperando las historias personales de fantasmas ajenos para no enfrentarse a los propios.

En busca de redención para acallar su conciencia, Adolfo decide novelar su vida no vivida, la del hombre que le gustaría haber sido, justo en el año 1977 después de muerto Franco: “Hoy, sábado 14 de enero de 1977, me dispongo a ordenar mis recuerdos ¿Por dónde empezar? ¿Por la historia épica de los héroes que conocí? ¿Por la amargura del vencido? ¿O por el diario secreto de aquel traidor?” (11). Podría decirse que el hecho de que comience la narración de su vida ficticia en esta fecha es el resultado de no poder aceptar el pacto de olvido, de silencio de la transición y decide convertirse en el villano que intenta redimirse al final de su vida. Lo hace contando como propias las vidas de los que son los verdaderos héroes a sus ojos: sus amigos—que representan a los perdedores de varias guerras, a los exiliados—quienes al contrario que él, nunca renunciaron a sus ideas y a su ideal de España:

¿Quién soy? ¿Para quién escribo? ¿Hay alguien a quien le importe la triste historia de este viejo? Sólo sé que volví y que no pude encontrarme, que se me pasó la vida pensando en otra tierra y que cuando pude volver a ella comencé a añorar la que había dejado. Debe de ser eso que llaman contranostalgia. [...] En realidad, estas memorias son el recuerdo de un recuerdo o quizás un sueño dentro de un sueño. (14)

Adolfo inventa la vida que le gustaría haber vivido entretejiendo las historias de los integrantes del *Club de la memoria* contándolas como propias:

Fui joven y feliz. Luché, sufrí la guerra, llevo sobre mis espaldas a todos los muertos que pude haber sido y a todos los amigos que vi morir. La memoria los encadena a todos. Abandoné mi país. Tuve que exiliarme. Me quedé sin tierra y

sin recuerdos... Viví muchos años en México. Soy de esos exiliados que nunca soportó el destierro, obsesionado con volver cada año, la maleta siempre detrás de la puerta, ...en la patria prestada, con la esperanza de que muriera Franco. Pero Franco nunca se moría. Enterraba a mis amigos y él nunca se moría. Ellos, los traidores, seguían viviendo felices en mi tierra. Yo no sabía que me había llevado a uno dentro de mí. Eso fue antes de la niebla ...Pero me cansé de tanta nostalgia y amargura y regresé a España, aunque no había muerto Franco.... Nadie se acordaba de nosotros. Nadie se acordaba de estas raíces lanzadas a ultramar. ...Sí, quizás yo me empeñaba en buscar un lugar que ya no existía, un lugar que no pudo ser, porque acabó destrozado como el resto de nuestros sueños. ... Al regresar a Madrid, visité mi antigua casa en la calle Toledo ...Era lógico que ya no existiera, pero yo seguí buscando el lugar exacto donde debió de estar. Aquel Madrid que olía a sangre seca, de sótanos donde retumbaban las bombas, de gritos aterradores, era ahora un lugar alegre, bullicioso, felizmente olvidadizo, como si nunca hubiera ocurrido nada ... ¿Era posible que no quedara rastro de aquel horror? ... ¿Era ignorancia o desmemoria? (14-16)

.....
Leo los periódicos, las cartas de los que fueron mis amigos, las historias ajenas y anoto en qué batalla quiero ser el héroe. Da igual si vivo o muero. Lo que me importa es ser un héroe, un mito, una leyenda, como esos hombres que me hubiera gustado ser, pero que sólo puedo imaginar. (155)

Consciente de esta desmemoria colectiva, Adolfo posibilita que las vidas de los olvidados de la historia de España—representada por las vidas de sus amigos—lleguen a manos de una joven lectora, nuestra otra protagonista, precisamente para salvarles de la desmemoria. Ésta se embarcará en la búsqueda de pistas sobre la historia de los integrantes del club por varios países (España, Francia, Alemania y finalmente México). Lo hace contrariada por la dicotomía entre la figura pública de Adolfo Prieto y la identidad diametralmente opuesta que los papeles que llegan a la Filmoteca parecen presentar sobre éste:

Yo sabía que había luchado durante la guerra en el lado republicano, pero a pesar de estar en el bando vencido se quedó en España y se convirtió en un afamado autor teatral de posguerra escribiendo mediocres comedias de vodevil y dramas para consumo burgués. Una fama que le permitió vivir holgadamente y que le llevó a frecuentar la carcunda oficial de la cultura franquista. Pero ese Adolfo Prieto al que yo creía conocer no era el que aparecía en esos cuadernos. Lo extraño es que en esa autobiografía hablaba como si en realidad hubiera sufrido el exilio. ¿Era una impostura o realmente había un periodo desconocido en su biografía que sólo se atrevió a desvelar en estas confesiones? ... Quizás al final de su vida había decidido sincerarse, recordar y contar quién fue de verdad en esos

cuadernos que había guardado entre sus papeles, sin atreverse a publicarlos. Para que alguien los leyera cuando él ya no existiese. (19)

Los dos narradores tienen en común su necesidad de luchar contra la desmemoria, aunque para Adolfo llegue al final de su vida. Esta es la argucia final de la que se vale: encuentra una interlocutora perfecta—otra protagonista que como investigadora, al igual que Águeda en *Lo raro es vivir*, vive obsesionada con el pasado, con la historia— quien se presta para reconstruir el destino de los integrantes del grupo—, recuperando también para la memoria colectiva la historia de los perdedores de la guerra, redimiéndole también a él y a los que como él, decidieron vivir un exilio interno en la España franquista, asimilándose al bando vencedor.

Otra coincidencia que espolea la necesidad de desenterrar el pasado de la narradora es que uno de los integrantes del club de la memoria resulte ser Val del Omar, un cineasta por el que la protagonista muestra un especial interés, ya que fue parte de su tesis sobre cine documental de la Segunda República y la Guerra Civil: “Durante años viví obsesionada con su figura y ...la rabia de que fuera una figura olvidada” (20). Encontrar las cintas perdidas de Val del Omar sobre las Misiones Pedagógicas será otro incentivo más para que la protagonista se embarque en este viaje personal y geográfico. La excusa será una exhibición del trabajo del cineasta en varios Institutos Cervantes europeos con el motivo del centenario de su nacimiento.

La primera parada del viaje es el Instituto Cervantes de Toulouse. La protagonista decide matar dos pájaros de un tiro, ya que desde Toulouse, Luisa Galán, una de las integrantes del club, escribe sus memorias en forma epistolar dirigidas a Adolfo y que llegan a manos de la protagonista con los legajos que éste dona a la filmoteca. La coincidencia quiere que durante el ciclo de homenaje a Val del Omar en Toulouse, coincida con un joven guionista de cine que está presentando un documental sobre la guerrilla antifranquista en la Francia dominada por los nazis.

Éste resulta ser el nieto de Luisa y se propicia que la protagonista se entreviste con ella, descubriendo a una mujer derrotada y descreída (287).

Curiosamente, es otra figura, López—el fotógrafo del grupo—con el que concluirá el viaje de recuperación de la memoria de la protagonista en México D.F. López es descrito como el “espectro que siempre estaba detrás de todas las fotografías, detrás de todas las historias. El héroe que nunca moría, el hombre que escapaba de todas las tumbas del destino” (280). Cuando la protagonista llega al final del viaje al que Adolfo le incita, intentando que se le desvelen las claves finales para poder cumplir con la memoria colectiva, es precisamente el personaje de López protagonista absoluto de la historia de los perdedores de la guerra a lo largo del siglo XX (sobreviviente de la Guerra Civil, del horror de los campos de refugiados franceses, de la lucha de la resistencia contra la ocupación de París por los nazis, de la Segunda Guerra Mundial, sus campos de exterminio, y del exilio forzado en otro continente), y al que describe de la siguiente manera:

Un viejo. Un tristísimo viejo que se consumía. Y que no recordaba a nadie. Un viejo sin memoria ...Era cruel que quien había sido el protagonista de esta historia de la memoria se estuviera desmemoriando. Mal de alzhéimer llaman a borrarse por dentro, a perderse en una niebla-- ahora lo entendía todo.-- que nace del abismo de tu propios recuerdos ...Yo creí haber llegado al final, al epílogo, al relato que cierra esta historia de recuerdos y me topaba con el olvido, con la desmemoria, con la nada. Con la niebla. (280)

La protagonista anónima, esta mujer española probablemente nacida o criada en democracia, es el otro personaje en la novela que busca redención. En su caso, paralelamente a su viaje de reconstrucción de la España vencida y olvidada, consigue recuperarse del trauma de la pérdida propia, al superar su sentimiento de culpa por su orfandad y la de sus hermanos quienes a raíz de un accidente de tráfico, perdieron a sus padres, sufriendo la interrupción de unas infancias felices y unas vidas normales. El viaje que inicia hacia el pasado siguiendo las

pistas que le deja Adolfo en sus legajos para reconstruir la historia de los integrantes del club para el siglo XXI, tiene un efecto catártico ya que paralelamente se ve obligada a formar parte del pacto de contar la vida propia, exorcizando de esta manera sus propios fantasmas al final de la novela al enfrentarse y compartir con el lector el drama de su historia personal de orfandad. En su observación del material fotográfico de toda una vida que encuentra en la casa de López en el D.F., y que éste tiene en exhibición por toda la casa como forma de contrarrestar inútilmente los efectos del alzhéimer, la protagonista apunta:

López había preferido contemplar la vida a través de un ojo mecánico, distanciarse o quizás refugiarse detrás del objetivo. Yo lo comprendía muy bien. Me di cuenta de que yo había hecho lo mismo. Me había escondido, refugiado dentro de las películas para olvidar mi vida. ... Pero nadie puede huir de su memoria. Ahora mezclaba el horror de mis propias imágenes con las fotografías abstractas de López. Y tenían un inquietante parecido. Podía ver a mi madre muerta, a mi padre muerto, desangrándose en aquella carretera mientras llovía. Sangre que parecía la misma que López había fotografiado en un charco del Madrid de la guerra. ... Todo regresaba desde el fondo de mi memoria, aunque ahora me sentía segura. ... Por un momento la figura de aquel viejo sin memoria se me hizo muy familiar, como si hubiera descubierto que había estado en mis sueños desde hacía mucho tiempo o que en realidad fuera el abuelo que nunca conocí, porque murió antes de que yo naciera. (283)

De cierta manera, la protagonista de *El club de la memoria* evoluciona hacia el futuro al cumplir con su propia memoria, y además, al erigirse en interlocutora de Adolfo en un juego de pistas para reconstruir el pasado de España, redime a una generación entera criada en la desmemoria a manera de sobre protección. En última estancia, tanto para la protagonista como el país, la moraleja parece ser la necesidad de enfrentar los fantasmas del pasado, por muy dolorosos que sean, para sanar heridas y poder tener un desarrollo (personal, histórico, social) sano.

Así, la idea de cumplir con la memoria es un elemento crucial para superar los traumas del pasado ya sean propios o colectivos y tener esperanza de futuro. Es la misma idea de esperanza y de ser capaz de desarrollar el potencial que ya apuntaba el personaje de Águeda en

Lo raro es vivir y que es central en el concepto de *Bildung* desarrollado por Kushigian. Además se destaca la utilidad de la escritura en su papel de posibilitar la auto-exploración como catarsis, ya que esta huérfana del milenio terminará escribiendo su historia de reconstrucción del pasado y Adolfo hace lo propio con el suyo y el de sus amigos.

Es interesante que Eva Díaz Pérez haya elegido a una protagonista huérfana anónima. No se le atribuye un nombre, como recurso literario, porque podría utilizarse como arquetipo que represente a cualquier persona de su generación. Más interesante aún es que sea mujer y como Águeda, en *Lo raro es vivir*, investigadora, obsesionada con el pasado y como ella misma se describe, incapaz de distanciarse de las historias que restaura:

Val del Omar me había obsesionado durante la preparación de mi tesis sobre el cine documental Cuando entré a trabajar en la Filmoteca Nacional, me destinaron a la sección de digitalización y restauración de documentales de los años treinta que, inesperadamente, estaban surgiendo de los viejos armarios de las casas. En realidad era como lo que le estaba ocurriendo a este país, un país condenado a cuarenta años de silencio y ocultamiento y a una transición en la que se había preferido olvidar. Ya era hora de recordar, de abrir los cajones de la memoria,... de cuestionar, de plantear de dudar de las verdades oficiales. Al menos así lo veía yo. Yo quería saber, saber qué había ocurrido e intentar descubrir todos esos episodios oscurecidos durante demasiados años de desmemoria. (43)

La orfandad se utiliza por la autora como recurso para recuperar la memoria colectiva como terapia para aceptar el presente y la propia memoria. Esto permite reconciliarse con la generación intermedia, la que tendría que haber transmitido la historia personal o colectiva, al aceptar su no presencia: los padres de la protagonista mueren en un trágico accidente de tráfico y no tiene abuelos, por lo tanto todos los potenciales vínculos familiares con el pasado se han interrumpido. Para recuperarlos, al embarcarse en el rastreo de las historias personales de los integrantes del Club de la Memoria, salta una generación hacia atrás, hacia la generación de sus abuelos. Los fantasmas del pasado hacen el papel de sus abuelos inexistentes y de sus padres.

Consiguientemente, de ahí puede derivarse la teoría de que los fantasmas del pasado en conjunción con una nueva generación de españoles con curiosidad por conocer qué paso, redimen a la generación intermedia, la cómplice del silencio.

Paralelamente a la historia de la orfandad personal de la protagonista —los padres muertos, son una generación producto del franquismo y víctimas que se ha cobrado la desmemoria—*El club de la memoria* puede ser leída como una historia de orfandad colectiva: la madre patria arrancada violentamente por la guerra, el exilio (también el interior), en definitiva una historia de vidas olvidadas e interrumpidas. La narradora, huérfana del milenio, cierra heridas del pasado propio y colectivo mediante un ejercicio de restauración de memoria y mediante la escritura, ya que al final de la novela decide escribir su viaje de descubrimiento.

3.3. Marta Rivera de la Cruz y *Tiempo de prodigios*: memoria y vínculos afectivos inter-generacionales más allá del ADN para superar el trauma.

En 2006, Marta Rivera de la Cruz (Lugo, 1970) resulta finalista del premio Planeta con *En tiempo de prodigios*. La novela se estructura sobre la intercalación dialógica de dos historias reconstruidas por sus protagonistas: la de Cecilia, una ilustradora *freelancer*, que reconstruye el proceso de la enfermedad y pérdida de su madre y los efectos de la orfandad y el duelo en su vida. Por otro lado la de Silvio Rondón, un anciano de 84 años, abuelo de Elena, la mejor amiga de Cecilia, quien habiendo encontrado en ésta la interlocutora perfecta, reconstruye la memoria de su vida para que Cecilia pueda trasmitírsela a sus nietos, personajes ausentes que no parecen estar predispuestos para escuchar en ese momento de sus respectivas vidas y a su hija quien, como Silvio le indica a Cecilia “habla de mí como un pobre tarado” (26). Así, cuando intuye que ha encontrado en Cecilia alguien a quien confiarle su historia, le dice: “La historia que te voy a contar sólo la sabe otra persona, y hace años que está muerta. Así que atiende, porque cuando yo me muera tú serás la única en conocerla del todo, y tendrás que decidir qué es lo que haces con ella. Ésta es mi historia, Cecilia, y a partir de ahora será también la tuya” (51).

Al final de la novela, Rondón explica a Cecilia cómo, al igual que todos sus amigos que han muerto él está “esperando el turno” mientras mira viejas fotos ya que todavía le resulta fácil recordar cuando las tiene delante pero indica, “Sé que algún día llegará el olvido. Por eso te he contado esta historia. Nadie, salvo tú, la conoce por completo. El día que yo no esté, puedes decidir qué es lo que deseas hacer con ella. ...Cuando me dijeron que alguien vendría, nunca creí que iba a ser una persona capaz de escucharme, y luego llorar” (504).

Lo que diferencia a Cecilia de Elena y Sergio, nietos de Silvio, es su condición de huérfana reciente y un especial polo de atracción para las confidencias, “lo heredé de mi madre”, indica (47). Cecilia vuelca en su relación con Silvio el vacío emocional que han dejado tanto la muerte de su progenitora tras años de lucha contra el cáncer, como la ruptura con Miguel, su pareja de años, por la negativa de éste de tener hijos. El encargo que le hace Elena de visitar de vez en cuando a su abuelo mientras los padres están ausentes atrae a Cecilia, puesto como ella indica, adolece de “gerontofilia” por venir de una familia donde no hay viejos “todos mis abuelos murieron antes de llegar a la edad proveya, y jamás tuve relación con parientes de más de setenta años” (21), característica que comparte con la protagonista de *El club de la memoria*. Además, aduce que la senectud le parece un “milagro” (21), sentimiento agudizado probablemente por la muerte de su madre relativamente joven, a los 61 años.

Su orfandad deja descolocada a Cecilia, como eslabón en una cadena rota de mujeres ya que en pocos meses pierde a su madre y sus esperanzas de tener hijos: “Cuando nuestra madre murió, envidié intensamente la condición maternal de mi hermana. Ahora que no podía llamar madre a nadie, alguien la llamaba madre a ella. Era un raro consuelo que a mí me estaba vedado” (37). Desde el principio de la novela es evidente que ambos factores determinan el presente de Cecilia, a quien su orfandad ha convertido en un personaje desamparado, desnudo y sin protección alguna ante los tiempos por venir (20) —a pesar de tener 35 años— y a quien la perspectiva de no continuarse en otro, y su vida en constante estado de pausa, le escuecen profundamente: “Algún día, algún día, algún día... Hace siglos que repito esas dos palabras mágicas: algún día empezaré a hacer deporte, me mudaré algún día, tendré hijos algún día. Ése ha sido mi problema; que llevo media vida en la víspera de grandes acontecimientos. Tengo treinta y cinco años y sigo sin nomina, sin actividad deportiva, sin marido y sin hijos” (35).

Al igual que Águeda en *Lo raro es vivir*, la protagonista de *El club de la memoria*, Cecilia es otro ejemplo del nuevo tipo de huérfana literaria de cambio de siglo: perdida, sin referentes en un mundo y una sociedad española cuyos paradigmas se ven alterados y por un momento histórico que se ve marcado a nivel global por los ataques terroristas de Nueva York el 11 de Septiembre de 2001 y, en España, por los ataques a los trenes de cercanías de Madrid en 2004. Como indica Carmen Velasco Rengel, el comienzo de la década ha cobrado una magnitud definitiva en la cultura y en las historias que nos contamos en el presente. Lo indica en referencia a lo que denomina "el gran acontecimiento mundial, a los atentados de Nueva York y del World Trade Center descritos por Baudrillard como 'el acontecimiento absoluto, la madre de todos los acontecimientos:

El mundo vio el desastre terrorista a través de la gran ventana por la que domesticamos una realidad que sería insoportable de otro modo...este atentado ha obligado, querámoslo o no, a tomar conciencia de las reglas del juego del nuevo siglo...De esta manera bárbara, pues, irrumpe el nuevo siglo y la literatura da cuenta de ello. La patente violencia post 11-S, esa imagen del desastre repetida una y mil veces, produce una hiperrealidad que excede las categorías, una realidad que de pronto se ha convertido en todas las realidades, en la eternidad misma. (31-32)

En el caso de España, la violencia que marca el cambio de paradigma se refuerza aún más con el trauma colectivo provocado por los atentados terroristas de los trenes de cercanías de Madrid en 2004. Es precisamente en esta última ciudad "irredenta, carísima, inhumana, sucia, voraz, ajena o propia, salvaje o cívica como aquella vez que unos trenes saltaron por los aires y en cuestión de minutos este monstruo se organizó para convertirse en un gigantesco vivero de eficacia y buenas voluntades" (26) donde Cecilia vive. Otro momento en la narración en que se mencionan los atentados del 11-S es cuando Elena explica que su madre está bordeando el ataque de nervios por su viaje a Nueva York: "El otro día me preguntó si era posible que se repitiese lo de las torres gemelas y ahora tiene miedo a que la confundan con una terrorista en el aeropuerto" (16). Es

justo en este momento histórico en el que Cecilia tiene que afrontar la pérdida de su madre y pasa seis meses, los que trascurren desde su pérdida hasta que hace la primera visita a Silvio, instalada en el dolor, la desorientación, el trauma, la rabia, el rencor y los auto-reproches típicos del proceso de duelo mal llevado.

La relación que establece con Silvio y volverse en la interlocutora de su historia serán lo que propicien un cambio de actitud por parte de Cecilia en relación a su vida. Silvio le enseña a dejar de alimentar su rabia por su pérdida:

Todo el tiempo que hubiera podido emplear en honrar su recuerdo... Preferí sentir rabia antes que estar triste, destilar rencor antes que reconocer el tamaño de mi desconsuelo. Hacer reproches al recuerdo de mi madre antes que dolerme por su muerte. Por fortuna uno casi siempre está a tiempo... de aprender a hacer las cosas de la forma correcta. Antes dije que el dolor es una estación de paso. Ahora creo que puede ser también un punto de partida. (177)

Escuchando la historia personal de Silvio, Cecilia comprende que su vida no es ni la primera ni la última que quedará alterada para siempre por un acontecimiento traumático que se torna en una pérdida irreparable. Al principio de su relación sólo sabe lo que Elena le ha contado del abuelo: que fue escritor de novelas policíacas mediocres: "Publicar esas dichosas novelas fue lo más interesante que le pasó en la vida" (45), le dice y además añade:

Era militar. Y sí, chica, hizo la guerra del lado de Paquito, pero no se lo tengas en cuenta. Estaba en el norte y tenía 20 años, así que eran lentejas. Luego en el 39, empezó a trabajar en un ministerio. Le pegaron un tiro en el frente del Ebro, y había perdido movilidad en un brazo. ... Un día le dio por la literatura y acabó dejando el trabajo en la Administración. ... Ya ves qué vida tan intensa para un escritor. (46)

Sin embargo, a pesar de la historia oficial sobre Silvio, Cecilia intuye que hay algo más, que las visitas a casa de Silvio esconden un "cierto matiz de aventura" (31) y decide visitarle frecuentemente porque su interés se ve espoleado por la dicotomía entre la historia oficial y las pequeñas pistas que Silvio le deja entrever de que podría haber sido algo más que un militar

lisiado, reconvertido en oficinista en una institución del régimen, a su vez reconvertido en escritor de tercera.

En sus visitas a Silvio, Cecilia descubre que al igual que la muerte de su madre acaba de afectar irreparablemente el rumbo de su vida, la guerra civil será acontecimiento que alteró la vida de éste, interrumpiendo su potencial de crecimiento personal y un proyecto de vida que había parecido encauzarse durante la República. Las vidas de tanto Cecilia como Silvio se ven alteradas en sendos contextos históricos tan determinantes que suponen un cambio claro de paradigmas, tras los que el mundo nunca volverá a ser el mismo: la aparición, consolidación y coronación de los regímenes fascistas europeos y el nazismo que traen como consecuencia la guerra civil, la segunda guerra mundial y el holocausto nazi en el caso de Silvio; El cambio de siglo, el mundo post 9-11, la España diversa, globalizada post 11-M en el caso de Cecilia.

La historia de Silvio va unida a la de su mentor Zackary West, un aventurero y millonario americano que llega a Ribanova, ciudad natal de Silvio cuando éste es todavía un niño y lo apadrina. Silvio se hace gran amigo de Zachary y de su hijo Elijah, quienes le abrirán puertas insospechadas más allá de su pequeña ciudad de provincias; con ellos viaja por toda Europa y se codeará con la alta burguesía europea. Gracias a estas experiencias Silvio explica cómo a los catorce años ya “había aprendido a hablar inglés con una corrección más que notable, a comportarme en la mesa con la exquisitez de un príncipe ruso y, a pesar de mi poca edad, a interesarme siquiera mínimamente por los avatares de la política europea” (135). West, además, resultará ser un agente de la inteligencia estadounidense afincado en España bajo la apariencia de ser, durante una primera etapa de su vida en España, funcionario de la embajada de Estados Unidos en Madrid y más tarde, durante el franquismo, un destacado hombre de negocios. Silvio comienza el servicio militar en 1935, con la perspectiva de que en septiembre de 1936, viajaría a

Estados Unidos para estudiar junto con Elijah en Harvard, puesto que West también decide costearle su educación universitaria. Sin embargo, al igual que le ocurre a Cecilia en el presente, el destino tiene otros planes para Silvio: “Mi mundo, al igual que el de otros jóvenes se derrumbó el 18 de julio de 1936.Los acontecimientos se precipitaron. Zachary se apresuró a sacar a Elijah del país, y yo, como miles de chicos de mi edad, tuve que partir al frente” (190). La guerra luchando del bando nacional supone un antes y un después en la vida de Silvio, simpatizante de la causa republicana:

Al acabar la guerra me prometí a mí mismo que nunca, jamás, hablaría a nadie de lo sucedido en ello. ... Sólo te diré que, cuando se firmó la paz, yo no era el mismo chico que el 18 de julio de 1936 ... Era un hombre, Cecilia. Un hombre amargado, agotado de la guerra y de sí mismo que se había hecho adulto a la fuerza y, de paso, se había convertido en un cínico. ... El nuevo régimen me premió con un medalla ... y un puesto fijo en el Ministerio de Exteriores ... Alguna vez me pregunté por qué el destino había elegido mi vida para ponerla del revés. ... Ya ves qué final para un muchacho que cuatro años atrás soñaba con licenciarse en una universidad americana y recorrer el mundo junto a sus amigos. (191-193)

Tras la guerra, Silvio decide sumirse en el rencor y la auto-conmiseración. Rompe con sus antiguos amigos y se aísla de su familia: “El régimen de Franco había intentado restañar con medallas y pensiones las heridas corporales de sus soldados, pero supongo que a nadie se le ocurrió pensar que las cicatrices más terribles las teníamos por dentro” (196), dice. La guerra rompe su espíritu y cuando Zachary West intenta darle una oportunidad para restaurarlo y retomar la relación al pedirle que colabore con él dentro de una organización internacional que intenta sacar de Alemania a judíos para salvarles del exterminio, Silvio se niega. La guerra le ha convertido en un cínico:

Sólo quería que se marchase de allí con sus historias tenebrosas ... que existían sólo en la mente de algunos visionarios. Si la situación de los judíos era tan terrible, ¿de verdad el resto de los países hubiesen ignorado su suerte? ... Imagino que esa es la versión que están dando los judíos, pero me niego a pensar que el gobierno de un país civilizado pueda hacer la vida a un puñado de ciudadanos sólo por cuestiones religiosas. ...Imagino que los judíos alemanes habrán

planteado problemas al gobierno de Hitler y este habrá tenido que defenderse de ellos. (202)

Silvio conoce a Cecilia en un momento decisivo de la vida de ésta y reconoce en ella los sentimientos que se adueñaron de él en su día: la rabia, la auto-conmiseración, y el rencor provocado por el sentimiento de que la mala suerte y la desdicha se han cebado con uno. Por eso, desde la claridad de miras que da el distanciamiento emocional debido a su avanzada edad, decide contar su historia a Cecilia, acompañándola y guiándola en su viaje de crecimiento —su *Bildung* particular—a través de las distintas etapas del duelo. En referencia a los años que trascurren desde el fin de la guerra civil hasta que decide hacer algo con su dolor y su mala conciencia, Silvio explica a Cecilia que “... empleaba las horas en destilar una amargura inútil que se había vuelto contra mí mismo, convirtiendo... mi vida en un bochornoso erial”. Y de eso se trata, de que se repita la historia. Silvio quiere evitar que la vida de Cecilia se convierta en una vida infértil, sin esperanza, como lo fue la suya durante largo tiempo. Finalmente, a Silvio se le da la oportunidad de, como él dice, de “recuperar mi pasado” (257). Por su conciencia espoleada por el abandono de sus interés por la República y su rechazo a ayudar a salvar vidas de los judíos alemanes y polacos, Silvio terminará convirtiéndose, por su trabajo en el Ministerio de Exteriores y su acceso a la cúpula franquista y a los simpatizantes pro-nazis de ésta, en un agente infiltrado que ayuda a identificar el paradero de los nazis escapados tras el fin de la guerra y acogidos en España a través de la operación “Puertas Abiertas”⁵⁶ y en frustrar el plan de escape de otros muchos por el denominado “Camino Romano”.⁵⁷

⁵⁶ Sobre la operación “Puertas Abiertas”, Silvio explica cómo había empezado a prepararse antes del final de los juicios de Nuremberg. Se trataba de acoger en territorio español al mayor número posible de antiguos miembros de las SS para librarles de la persecución de los tribunales internacionales (338). La organización ODESSA (Organisation der ehemaligen SS-Angehörigen), o de antiguos miembros de la SS, fue una red clandestina de colaboración para ayudar y ofrecer refugio a exlíderes nazis tras la guerra, muchos de los cuales se ocultaron en

A través de la historia personal de Silvio, Cecilia—que como ella indica, adolece de gerontofilia, probablemente al provenir de una familia “sin viejos”—se paseará de la mano de éste por los acontecimientos históricos que afectaron a España, Europa y el mundo desde finales de los años veinte hasta finales de los años cincuenta. Pero este ejercicio de memoria personal tiene como finalidad enseñar a Cecilia cómo utilizar el dolor provocado por su pérdida haciéndolo volverse a su favor. Durante la primera mitad de la novela, en la narración en primera persona que hace Cecilia sobre su vida, las amargas descripciones de la última etapa de su madre, de los efectos de la enfermedad en ella y de su progresivo deterioro son la temática predominante.

Ya hacia la mitad de la novela, una vez trabada la relación de amistad con Silvio, se aprecia un cambio sobre cómo re-dirigir la manera de enfrentarse su orfandad. Cuando Silvio le explica en referencia a la muerte de la madre de Cecilia, y probablemente al hecho de que haya elegido contarle a ésta su vida, que lo importante es lo que dejamos en los demás, la memoria que queda de nosotros, Cecilia reflexiona: “Por primera vez me sentía libre de toda la rabia y la amargura que en los últimos tiempos había estado empozoñando mi interior. ...En ese momento, mientras acariciaba la mano nudosa del viejo y recordaba en silencio episodios vitales que

España, quedándose o utilizándola como trampolín para huir a América Latina. También, en 1997, el diario El País hace público los datos contenidos en un documento fechado en 1945, reproducido en su integridad en el Archivo General del Ministerio de Asuntos Exteriores, el cual contiene una lista de 104 agentes nazis que vivieron en España con la protección de Franco. Se trata de una lista negra remitida por los aliados al gobierno franquista solicitando la repatriación de estos criminales de guerra para ser juzgados. <Elpaís.com>. 30 Mar. 1997. Web. 10 Aug. 2013. Adicionalmente, consultar Collado Seidel, Carlos. *España refugio Nazi*. Madrid: Temas de hoy: 2005.

⁵⁷ Sobre la “Operación Ratline” y el denominado Camino Romano, Cecilia y, de paso, el lector desinformado, aprenden que fue posterior y preferible a la operación desarrollada en España, por ser considerada una vía de escape más segura de los nazis hacia Oriente Medio y Latinoamérica, y que contó con la complicidad de una parte importante de la curia vaticana y de varias organizaciones humanitarias internacionales.

había... relegado al último rincón de la memoria, no quería derramar una sola lágrima. Había reconquistado la serenidad perdida” (131).

Más adelante, intercaladas con su historia, Silvio en su sabiduría ganada por la edad, ofrece a Cecilia enseñanzas de cómo reconducir su vida: “Silvio me había dado otra visión de las cosas cuando me dijo que los buenos recuerdos son una especie de tabla de naufrago a la que agarrarnos en los peores momentos, << el único andamiaje para sobrevivir a la pérdida>> había sido su expresión” (264).

De manera progresiva, la historia de Silvio causa un efecto sobre el duelo de Cecilia y su manera de utilizar la memoria: se produce un giro de su concentración en los aspectos negativos de su pérdida y la memoria dolorosa del deterioro y muerte de su madre hacia otra forma de asimilar esta experiencia:

Los buenos recuerdos iluminan la ausencia y aunque a veces agudizan el dolor, En otras ocasiones lo dulcifican y proporcionan al espíritu una serenidad misteriosa, como si se intuyese que el sufrimiento merece la pena. Supongo que uno llega a esa conclusión cuando ha sido capaz de aprender a administrar la tristeza, a manejar el lenguaje cifrado de la pena. Cuando mi madre murió, durante muchas semanas la memoria de lo vivido juntas sólo servía para atizar mi desesperación... lo único que sentía era la conciencia de todo lo que había perdido para siempre. ... Así que intente arrinconar un montón de cosas buenas en el lado más profundo del cerebro... (265)

Cecilia indica que a partir de ese momento ha superado la fase de dolor para intentar recuperar los recuerdos de su madre para poder reconstruir la vida de ambas, pero sobre todo para reconstruir una vida futura desde la protección de un pasado feliz. Así, el pasado se convierte en el almacén de buenos recuerdos imprescindibles para empezar de nuevo (265). A partir de ese momento, la narración de Cecilia de su orfandad se centrará en recuperar los aspectos más constructivos de la relación con su madre, e incluso de la enfermedad de ésta: “Hace falta que pase el tiempo, y también que pasen las lágrimas, para tener ocasión de comprender determinadas cosas” (273), explica.

A través de convertirse en la interlocutora de Silvio, la narración de Cecilia sobre su propia vida pasará gradualmente de centrarse en la frustración que siente con su madre por su negativa de ir al médico y hacerse chequeos regulares, su rabia por la pérdida de tiempo que supuso un diagnóstico equivocado de la enfermedad y la desesperación de saberse huérfana y desorientada a recuperar los momentos más felices vividos con ella aun cuando estaba enferma y la satisfacción de haber podido cuidarla y estrechar su relación aun cuando sabía que su muerte iba a ser inminente. Cecilia, asimilando su pérdida reflexiona sobre la fortaleza del alma humana, “no conoce límites”, indica y también sobre su proceso de aprendizaje y auto-descubrimiento, su *Bildung* particular a través de su pérdida: “El dolor es un largo proceso de crecimiento al que casi todo el mundo debe enfrentarse en alguna ocasión. Supongo que son pocos los que saben hacerlo de la forma correcta” (166). Su pérdida se ha reconvertido en un proceso de aprendizaje y realización, donde al final surge un atisbo de esperanza que se dispone a explorar. Así, al final de la novela, Cecilia indica: “Ayer hizo un año que murió mi madre. Me acordé por casualidad ... No sentí nada especial. La echo de menos cada día...Ha pasado un año, y el dolor es distinto al del primer día, pero sigue estando ahí. Lo que ocurre es que he aprendido a vivir con ese dolor. A vivir a pesar de él. La falta de mi madre es ahora también una parte de mi vida” (507).

Cecilia decide rescatar los aspectos positivos de la vida de su madre, el hecho de haber tenido el privilegio de haber compartido una vida juntas, creado una historia común, durante treinta y cuatro años, y haber acumulado instantes felices en forma de recuerdos a los que recurrir para superar su proceso de duelo (508). A final del éste —su viaje particular, su *Bildung*—triunfa la vida sobre la muerte, especialmente porque también le servirá para que Cecilia analice su determinación por convertirse en madre. Esta determinación se cimienta en la

última etapa de la vida de su madre y en la relación que se establece entre ambas en esos momentos:

Creo que fue en aquellos días cuando, por primera vez empecé a desear firmemente un hijo. Me gustan los niños, pero nunca había escuchado la llamada del reloj biológico.... Pero entonces mi madre enfermó, y yo la cuidé, y estuve a su lado en los momentos de pánico y en los de la más rotunda alegría, y me di cuenta de que deseaba que un día alguien sintiera por mí lo mismo que yo sentía por mi madre. ... Quería criar a un niño, verle crecer, educarle, enseñarle a querer a los demás, a quererme a mí. Hacer de él una persona feliz, como mi madre había hecho con nosotros.... Y algún día, cuando llegase el momento, comprobar que ese niño, que esa niña, eran ya un hombre o una mujer capaces de... construir su propia vida. Y capaces, también de seguir amando a su madre. (276)

Sin embargo, también aprenderá que el amor que le une para siempre a su madre va más allá de la biología. Sobre su madre indica que “Nuestras vidas fueron completamente independientes. Conservamos las dos muchos espacios de privacidad en los cuales no había cabida para la otra. Pero supimos crear entre ambas un hilo de mutua comprensión y verdadero afecto, que nada tenía que ver con compartir el mismo código genético” (468). Lo mismo le ocurre con los lazos de afecto profundo que terminará sintiendo por Silvio, abuelo de alguien más. Darse cuenta de este detalle servirá para que también, al final de su historia —aún sin pareja y más que entrada en la treintena—no renuncie a su deseo de ser madre: “Sigo pensando en ser madre. Después de dar vueltas a todas las posibilidades, desde la fecundación in vitro por medio de algún donante anónimo —lo que me da verdadera grima—a pedir el favor descabellado a algún amigo presentable y sensato, he decidido tirar por la calle de en medio y recurrir a la adopción.” (506)

La superación de la pérdida personal, a través de un proceso catártico de descubrimiento de memoria colectiva y muy importante, de su escritura, tendrá su culminación en la decisión de Cecilia de dejar de ser un eslabón en una cadena rota, en la que la biología no es lo determinante para que existan lazos de afecto —en algunos episodios de *El club de la memoria*, Cecilia analiza lo frío e incluso estéril de las relaciones de algunos de sus amigos y amigas con sus

madres—si , no que pueden establecerse relaciones significativas basadas en afecto profundo que, como la suya con Silvio, no están regidas por un ADN común.

Cecilia es otro ejemplo de “huérfana de milenio” en cuyo viaje de auto descubrimiento y realización personal son determinantes de varios factores: el papel de las relaciones intergeneracionales con un personaje masculino anciano, la recuperación de la memoria personal y colectiva y la reconciliación con la idea de pérdida de la madre como brújula o referente para funcionar en un momento de cambio histórico caracterizado por la violencia, el relativismo y la desorientación. Su historia de crecimiento personal conlleva un viaje hacia el pasado—personal y colectivo —para poder desarrollar su potencial futuro y auto realizarse, lo que en ella equivale a utilizar lo aprendido por su pérdida para continuar una genealogía materna que parecía perdida con la muerte de su madre.

3.4. Vanessa Montfort y El ingrediente secreto: ‘la tribu’ vs. el ácido desoxirribonucleico.

El tema del establecimiento de lazos afectivos significativos más allá de la biología es determinante también en *El ingrediente secreto* (2006, XI premio de novela Ateneo Joven de Sevilla) de Vanessa Montfort (Barcelona, 1975).⁵⁸ *El ingrediente* es otro ejemplo de novela de crecimiento y auto-realización alejada de los parámetros tradicionales del Bildungsroman. Comienza con la vuelta a casa de Eva—una casa ya sin madre—tras su ruptura con su pareja, retorno que propiciará una profunda búsqueda identitaria y de raíces:

Todavía no sabía por qué estaba tan enfadada con el mundo. ... Por qué había decidido un lugar que ahora me parecía idílico, por qué había decidido perderme los dos últimos años de mi madre y...por qué había dejado a mi padre cuando más me necesitaba. ... Sí, había vuelto a casa para confirmar que no era la hija perfecta,... cuando casi no me quedaba familia con la que reencontrarme.

.....
La muerte de mamá desbarató nuestras vidas. Entonces yo era sólo una joven que empezaba a entender a mi madre y creo que no lo conseguí del todo. Era dieciocho años más joven que mi padre y todos estábamos preparados para acompañarla en su viudedad. (25-27)

La novela se organiza en la alternancia de la narración de dos historias: la que concierne al presente de Eva, durante el trascurso de todo un año —2004—y la historia de la vida de Fernando, su padre que en ese momento tiene 88 años y decide que Eva ya está preparada y predispuesta a conocer los detalles de su vida, y por ende, de la de ella: “Quizás podía intuir que su hija ya había aprendido a andar, porque estaba sufriendo” (28). Es sintomático que Eva cuente su historia, desde 2005, centrándose en lo que fue su vida en el año 2004, momento de inflexión también en la historia del país debido a dos acontecimientos: los atentados con bombas en los trenes de cercanías de Madrid el 11 de marzo y sus efectos, que dejan una sociedad traumatizada

⁵⁸ Ver entrevista personal con la autora a propósito de *El ingrediente secreto* en Apéndice.

y desorientada y las elecciones generales que tienen como consecuencia un cambio político. La historia de Fernando, sin embargo, abarca seis décadas, su infancia en la España rural de los años veinte, su adolescencia en el Madrid republicano, su juventud “detenida por la guerra” (377) y su vida durante la larga posguerra. Fernando concluye la historia cuando al cumplir los sesenta años llega Eva a la familia en 1976, un año después de morir Franco. Otra fecha importante y sintomática de su gran ausencia es 1936, año en que nace Lucía, la madre de Eva y Fabio.

Además de su padre, hay dos hombres importantes en la vida de la protagonista: su hermano mayor Fabio, y Nacho, el mejor amigo de Eva. En el momento de la narración, Fabio tiene cuarenta y cuatro años, es gay y mantiene a un novio mucho más joven que él. A pesar de tener estudios superiores, no tiene trabajo ni profesión conocidos y es, en ocasiones, un personaje que puede resultar bastante frívolo y al que los acontecimientos políticos e históricos del país le importan más bien poco. Por otro lado, cuida de su padre a pesar de que su relación es muy conflictiva, puesto que éste reniega del estilo de vida de su hijo y no está cómodo con su opción sexual. Es, en definitiva, producto de un tiempo muy preciso de la historia de España, lo que hace además más difícil que entienda la negativa de su único hijo varón para continuar el negocio familiar, un horno de repostería fundado por él. El papel de Fabio es determinante también porque proporciona a Eva piezas que su padre no puede proporcionarle y que le faltan para reconstruir la figura de su madre antes de que ésta “se enfadara con el mundo.” (459)

Nacho es contemporáneo de Eva, y la importancia él como personaje es que, junto con ella, es un arquetipo de su generación: la primera generación nacida en democracia. Fabio, nacido alrededor de 1960, sería representante de la generación inmediatamente anterior, la de los jóvenes que vivieron la muerte del dictador y la llegada de la democracia. Esta generación contó con muchas más oportunidades que la anterior basadas en el trabajo y el esfuerzo realizados por

ésta. Como Fabio, otros ya han luchado por él, para que pueda convertirse en diletante de la vida: sin rumbo, oficio, beneficio o interés por cómo se le han dado los privilegios de los que disfruta. También Juana, la hija de Gabriela en la trilogía de Josefina Aldecoa estudiada en el anterior capítulo podría ser este tipo personaje, digna integrante de esta generación. Fernando sería, pues, representante de una tercera generación, la de los desheredados de la España agrícola y atrasada que emigró a la ciudad, atisbó cambios históricos y sociales con la República—posteriormente frustrados—, luchó en la guerra y prosperó tras ésta a través del trabajo duro para poder dar mejores oportunidades a sus descendientes. Finalmente, la madre de Eva representaría una generación de ruptura: la de la España —y a las mujeres—que nacieron y se criaron en dictadura y en el desconocimiento de la etapa anterior, y que no contaron con herramientas suficientes para cuestionar o trasgredir los roles que se les asignó en la época.⁵⁹

Como representantes de la primera generación nacida en democracia, Eva y su amigo Nacho se erigen como arquetipos. La novela comienza con Eva instalada en la falta de creencias (33) y la desilusión, la incertidumbre y la inseguridad, todo ello como resultado de sus dos recientes pérdidas—su madre y su vida en pareja. También se encuentra instalada en la precariedad laboral tan representativa de su generación y las posteriores. A pesar de su alto grado de formación, el personaje desempeña un trabajo muy por debajo de sus posibilidades. Es

⁵⁹ De la madre de Eva sabemos que trabajaba como modista para el taller de costura de Balenciaga, uno de los trabajos fuera del ámbito de lo doméstico aceptados para las mujeres que, por cuestión de clase, tuvieran que trabajar en la época en vez de dedicarse al trabajo doméstico dentro del hogar y a la crianza de los hijos. También sabemos que, como Eva, tiene un lado creativo que desarrolla plenamente creando, con mucho éxito después de casada y a escondidas de su marido, sombreros para las bailarinas y coristas de espectáculos de la época con la complicidad del por entonces pequeño Fabio. Cuando Fernando descubre las andanzas de su mujer por ambientes poco recomendables en la época de la posguerra para una mujer, le insta a abandonar esta actividad. Esto marca un antes y un después en el carácter de la madre, “que iba agriándose en su aburrimiento” (459), al igual que en la relación entre el matrimonio. Eva, la cual llega a la familia mucho después, desconoce esa faceta creativa y emprendedora de la vida de su madre y será Fabio quien se la muestre. (459)

productora teatral —aunque lo que realmente le gusta es la escenografía—y le acaban de nombrar gerente —sin la consiguiente retribución monetaria—de un antiguo teatro que lleva décadas en agonizando en desuso:

Así es que me habían ascendido, era fantástico, por el mismo sueldo me olvidaría definitivamente de mí misma, pensé, justo antes de que dieran la patada para no hacerme fija, un término que en mi generación empezaba a adquirir tientes mitológicos (33).

.....
Llegué... a mi nuevo despacho: un habitáculo acristalado...donde se pudría un ficus del anterior responsable de producción. El último becario aventajado al que durante aquellas Navidades le había cumplido el plazo antes de ser enviado al desguace. (35)

La crisis personal de Nacho es todavía más profunda. Con estudios superiores, es eterno aspirante cantante, aficionado a los ansiolíticos y jamás ha podido independizarse de su madre viuda. Además no tiene pareja, es hipocondriaco y vive acomplejado por su físico. Nacho es un personaje enjaulado, sin futuro, que renuncia a buscarse y dará su último salto hacia la libertad suicidándose en el Metro de Madrid días después del 11-M, como reacción al shock provocado por éste y a la desesperanza general de su vida. De él, sin embargo, Eva hereda una estructura, unas coordenadas a seguir durante su viaje de auto-descubrimiento: una página web llamada www.elingredientesecreto.com con su propio foro internáutico de “autoayuda”, ambos creados por Nacho en nombre de Eva. Los participantes del foro utilizan como metáfora para su crecimiento personal las distintas etapas de transformación de la materia durante el procedimiento alquímico y donde a la etapa final—el oro (la felicidad) — se llega gradualmente, con los ingredientes adecuados y el reactivo secreto que propicien la transformación absoluta y definitiva de la materia. El suicidio de Nacho, la narración que hace Fernando de su vida, y la posibilidad de reconstruir la figura de la madre e identificarse con ésta gracias a las memorias de infancia de Fabio, actúan como reactivos que propician un cambio de rumbo en la vida de Eva.

A lo largo de la novela varios temas son recurrentes. Uno de ellos es que el pasado determina el presente y hay que aprender de él para tener un futuro. Eva es un personaje que, al igual que las otras protagonistas huérfanas del milenio tratadas, se describe como “un imán para el pasado” (333), arrastrada “...por un deseo irrefrenable de atraer el pasado, buscándome entre las ruinas de mi familia” (492). Para ella, el pasado es un refugio, “la mejor de las drogas porque me alejaba del presente” (128). Intuyendo la oportunidad que le presta esta tendencia escapista producto del momento de crisis que pasa su hija, Fernando comienza a contarle su historia. Además, para que pasado y presente confluyan existen en la narración varias puertas o espacios “matraces”—como puntos de inflexión donde se tocan y mezclan presente y pasado— “embudos hacia otras épocas” (333): el antiguo teatro del que Eva es gerente, el horno de repostería de la familia y la ciudad de Madrid. Son numerosísimas las ocasiones en las que la vida de Fernando, desde el pasado, y la de Eva en el presente, se tocan. Por ejemplo, ambos sufren la pérdida traumática del suicidio de dos personas determinantes en sus vidas. Fernando lleva la culpa del suicidio de su padre, en la España de Alfonso XIII y Primo de Rivera. Éste es un agricultor alcohólico ahogado por las deudas de juego que lleva a la familia a la ruina y quien decide ahorcarse un día mientras Fernando, teniendo siete años, trabaja con él en el campo.

En el caso de Eva, ella carga la culpa del suicidio de Nacho por no haber sabido reconocer las señales de su desesperanza siendo su mejor amiga. Sobre esta coincidencia con la biografía de su padre Eva indica “Ambos creíamos que aquellas pérdidas nos habían hermanado en el dolor y en la culpa, en la histeria y en la ira” (128). También, sobre el papel de ambos suicidios en sus respectivas vidas, Eva reflexiona: “Esta fue mi iniciación como lo fue para mi padre....A veces la muerte es necesaria para volver a la vida. Por eso él nació con siete años... abrazado al cadáver de su padre y yo nací con veintiocho al colgar aquel teléfono amarillo”

(120). Otro ejemplo es el teatro donde trabaja Eva. Este antiguo teatro reconvertido en salón de cuplé en los años treinta donde Fernando vive su primer amor con Concha, antigua vecina de su pueblo que emigra a Madrid y se convierte en corista. Durante la posguerra, el teatro pasa a ser un cine y resulta ser el sitio donde los estraperlistas de Madrid hacen sus transacciones, gracias a las cuales Fernando consigue género para sacar adelante su horno pastelería y donde conoce a uno de sus grandes amigos, Don Santiago, el jefe de cabina. Finalmente, ya en el siglo veintiuno, su hija termina trabajando, sin saberlo, en ese mismo escenario determinante en la juventud de Fernando. Eva es consciente de la forma en que su historia en el presente y el pasado de su padre tienen una estructura casi de espejo:

Mis treinta y sus treinta. Mis ganas de vivir, sus ganas de sobrevivir. Mi juventud se alzaba como un soso monumento contemporáneo sobre las ruinas de la de mi padre. A aquellas alturas de nuestro viaje empezaban a sobrnos las palabras como les ocurre a los viejos amigos que han compartido demasiado. Ahora ambos estábamos a punto de enamorarnos de nuevo, recién despechados, habíamos pasado por el vértigo del suicidio, sentido la rabia esquizofrénica de las bombas y aunque mi vida parecía una versión edulcorada de la suya, todas aquellas experiencias compartidas nos hacían sentirnos cada vez más cerca. (412)

Otro tema importante es la idea de “la tribu”, más rica y trascendente que la idea de familia nuclear en su sentido tradicional. Como indica la protagonista:

Había un lazo inevitable que nos unía a aquellos que multiplicaron su sangre para crearnos, una hermandad que podríamos detectar por el olor, un pálpito animal que nos obligaba a agruparnos y protegernos entorno a la cadena de ADN.... Pero luego había otra familia, la escogida. Aquella tribu en la que a veces admitíamos a algunos miembros de esa otra familia impuesta y a la que íbamos añadiendo existencias con el sólo criterio de lo emocional, del enamoramiento.⁶⁰ (230)

Al final del viaje de aprendizaje sobre ella misma y sus raíces, la protagonista descubrirá que Fernando necesita contarle su historia porque, a pesar de estar casado y ser padre de un hijo ella es el ingrediente secreto que él necesitó para ser feliz y el cual le llegó tarde en la vida. La

⁶⁰ Sobre la importancia de la idea de la “tribu” ver entrevista con la autora en apéndice.

novela concluye con el descubrimiento de Eva de unas cartas en el sótano del horno, dentro de un armario cerrado con llave que guarda los efectos personales de su madre muerta y que se erige en metáfora de ésta. La llave para abrirlo se la proporciona Fernando, con la intención de que encuentre esas cartas que le descubrirán, después de veintiocho años, que fue adoptada. Al compartir su historia con ella, Fernando abre a su hija la puerta a descubrir sus imperfecciones, la principal es su descubrimiento a los sesenta años, a pesar de su éxito en su oficio, de que había fracasado en lo que más le importó desde el suicidio de su padre: el no convertirse en él y abandonar a sus hijos. Fernando fracasa porque se pierde la niñez y la adolescencia de Fabio trabajando para asegurarle un futuro. Su hijo termina siendo un desconocido para él, termina no comprendiéndole. Para Fernando, la llegada de Eva supone una segunda oportunidad: “Yo sólo he querido ser un buen padre—susurró, y cuando sintió los latidos de aquel pequeño cuerpo contra su cuerpo... supo que se deslizaba dentro de su vida, su ingrediente secreto” (496).

Descubrir este secreto familiar al final del viaje que hace con su padre por la memoria de éste y del país, posibilita que las piezas del puzle que hasta ahora ha sido su familia: la cercanía de su padre, el desconocimiento sobre la figura de su madre y su aparente lejanía emocional, la sobreprotección y obvia preferencia de ésta hacia Fabio, la persona en la que se ha convertido el mismo Fabio—encajan perfectamente:

[...] Ya no pude ver al díscolo Fabio que no se iba de casa, sino a un hombre que pedía a gritos que su padre le necesitara. Pensé en mi madre pero se me dibujó una mujer que protegía a su hijo desplazado, pensé en mi padre, pero encontré a un hombre que alejó a su primogénito de su lado por tratar de darle todo lo que él no tuvo. Me observé reflejada en el espejo del armario y descubrí una mujer distinta a la que ya le acompañaba una historia, un pasado, y esa otra familia, la escogida. Aquella tribu.... (496)

El re-descubrimiento de la figura de la madre, tiene su momento cumbre cuando Eva, en un juego de espejos —eco del protagonizado por Águeda en *Lo raro es vivir*—aparece en la escena

del teatro del que es gerente, ante su plantilla, vistiendo el vestido de boda de su madre, para anunciarles que después de décadas, el teatro, ese sitio donde por casualidad han convergido su historia personal y la de su padre —presente y pasado—ha de cerrar sus puertas:

Caminé hacia ellos como hacia un altar, sosteniendo sus miradas hechizadas, arrastrando un velo interminable por la moqueta...Cómo explicarles lo que aquel edificio significaba para mí, cómo hacerles comprender que el Salón Madrid, el Cine Madrid, el Cine Monroe, era el enorme cofre donde mi padre había enterrado su primera pasión, sus miedos, algunos amigos, sus mujeres... y yo, yo me había enterrado a mí misma con la esperanza de refugiarme de la nieve, de la ausencia de Nacho, de mis absurdos y minúsculos fracasos. (475)

Esta aparición, juego de espejos entre madre-hija, se da justo antes de la etapa final de la novela la cual, siguiendo con la metáfora de equiparar la vida al proceso alquímico sobre la que se articula, culmina con el paso al oro “La cúspide de la perfección metálica. El pleno conocimiento” (481). Eva se nos revela como el ingrediente secreto en la vida de Fernando que posibilita el proceso de transformar un metal calcinado en un metal noble, un alma destruida en una existencia plena, la desdicha en felicidad, a través de un único biocatalizador “El Ingrediente Secreto, un elemento cercano, sencillo, oculto de la naturaleza. El universo, el tiempo, está formado de una materia única y todas las cosas del mundo están trabadas entre sí. La creación es un proceso inacabado y la culminación de la obra del maestro debe ser el primer peldaño de la siguiente” (481).

En su propia transformación o viaje de auto-descubrimiento, el maestro de Eva es Fernando, quien la va guiando en su viaje por la memoria personal, familiar y colectiva. Su hermano, el mismo Nacho y las otras personas que forman o formaron parte de su vida son ingredientes que van añadiéndose al compuesto de su autodescubrimiento y que contribuyen a la fórmula de su desarrollo personal. El viaje catártico a través de la memoria que Fernando realiza con su hija, posibilita que Eva descubra su propia identidad, re-descubra a su madre y comprenda

de dónde viene. Esta es su obra, el legado del maestro. Al final de la novela, Eva es como la materia que se ha destruido, para volver a renacer, transformada, para buscar su propio ingrediente secreto, el que la lleve al estadio final de su transformación, de su paso al oro: “Qué es el presente sino el pasado más un día: ahora me siento libre para continuar mi propia historia, ahora que ya están en orden el resto de los elementos podré descubrir cuál me falta, ... sólo me quedará lanzarme a la más encarnizada búsqueda. Lo más difícil, ahora lo sé: disfrutar de ese trayecto.” (497)

Eva Alcocer es un personaje arquetípico de una generación de españoles y, al mismo tiempo, otro ejemplo de huérfana del milenio, al igual que las protagonistas de *Lo raro es vivir*, *El club de la memoria* y *Tiempo de prodigios*. De esto podría derivarse que existe, en esta generación representada por las protagonistas de las novelas incluidas en este capítulo, un sentimiento de orfandad colectivo, un sentimiento de vacío, de pérdida y una necesidad de encontrar respuesta a preguntas incómodas sobre las que se basa nuestra identidad. En su viaje de desarrollo y crecimiento provocado por un estado de crisis personal, pero en el contexto de una crisis económica colectiva, Eva establece —en ausencia de la figura materna como referente—lazos afectivos inter-generacionales que suponen una alternativa a los ofrecidos por la familia nuclear tradicional. Además, como ya se vio en la discusión de las protagonistas de las novelas anteriormente tratadas, el rescate de la memoria personal y colectiva juega un papel central en la construcción del personaje y su potencial desarrollo personal, puesto que, siguiendo la máxima de la novela, sin el pasado no se entiende el presente y, sin ambos, no hay una perspectiva sana de futuro.

3.4. Clara Sánchez y *Entra en mi vida*: matriherencias postizas y niños robados

La última novela, escrita por la reciente ganadora del Premio Planeta 2013, Clara Sánchez, es *Entra en mi vida* (2012). Esta novela es diferente al resto de las tratadas en el capítulo porque, aunque las protagonistas principales son dos huérfanas, no existe como tema las relaciones inter-generacionales con un anciano-archivo que a modo de maestro proporcione una llave para resolver o enfrentar los misterios del pasado (familiar y colectivo), aunque sí continúa el tratamiento del tema de la tribu, o sea, del afecto existente en las relaciones establecidas por personas que no determinadas por la genética o la biología. El personaje de la huérfana elimina intermediarios con el pasado para poder recomponerlo basándose en sus propios juicios e hipótesis elaborados durante el proceso de reconstrucción de la historia familiar —y de la figura materna perdida—el cual se da de manera paralela a su proceso de crecimiento personal. Además, la importancia de los personajes protagonistas, radica en cómo hacen trascender el tema de la búsqueda personal más allá del plano de la narración, llevándolo al plano histórico-social y cultural de la España actual,⁶¹ puesto que la novela trata el tema del tráfico de niños robados durante décadas con la connivencia de los aparatos ideológicos del régimen franquista, mostrando cómo estos se perpetuaron hasta bastantes años después de muerto el dictador.

Verónica y Laura son hermanas sin saberlo. Tienen edades cercanas —en el momento en que se desencadenan los acontecimientos de la trama Verónica tiene 17 años y Laura 19— y viven vidas paralelas en dos familias que han aprendido a convivir con los secretos, silencio y el miedo por razones muy diferentes. La familia de Verónica se ve afectada por la supuesta muerte

⁶¹Los estudios y denuncias recogen testimonios de familias que sospechan que sus hijos e hijas fueron robados hasta casi entrada la década de los noventa.

durante el parto de una bebé dos años antes del nacimiento de la protagonista, y por la obstinación de la madre por demostrar al mundo que ésta, lejos de morir, le fue robada. Todo el entorno de Betty decide obviar su obsesión por demostrar su verdad, achacándolo al trauma de la pérdida. La contradicción entre su certeza y la oposición rotunda de su entorno a aceptar la hipótesis del robo, provocan un deterioro en la salud física y mental de Betty, condicionando la forma en la que se relaciona con su marido y sus hijos.

El tema de Laura, la supuesta hija robada, es un tema vedado en la casa. Daniel, su esposo, no le apoya en su búsqueda y sus otros hijos, Verónica y Ángel, crecen sobreprotegidos, sujetos a miedos que consideran absurdos y ajenos al drama sufrido por sus padres. Verónica sólo alcanza a escuchar fragmentos inconexos de conversación al respecto o, peor aún, a percibir silencios que pesan como plomo cuando un asunto que no acaba de discernir —el robo de su hermana— intenta tocarse. Además de percibir a su madre como una mujer triste que “se atiborraba de pastillas para los nervios” (33), retrata cómo esta ejerce una vigilancia exagerada sobre ella y Ángel con la idea de que el peligro acecha en cualquier rincón “Enseguida entendí que los temores de mi madre eran exagerados” (27). Durante su infancia, a Verónica le faltan muchas piezas sobre el rompecabezas que es Betty, sobre sus miedos y angustia vital.

Por otro lado, la familia de Laura también se caracteriza por el secretismo, los silencios y el miedo a algo indefinido que a la protagonista también se le escapa. Un aura de misterio rodea la figura del padre: “Mi padre desapareció del mapa antes de nacer yo. No se hablaba de él, hasta el punto que tenía la impresión de que nunca había existido y que mi madre y mi abuela me habían hecho con sus propias manos.” (24). Además, su infancia se ve marcada por mudanzas precipitadas —que evidencian una necesidad de ocultación por parte de sus progenitoras— y por el más férreo secretismo impuesto por la figura de abuela sobre Laura de cara a sus relaciones

fuera de la familia. Sobre el día en que precipitadamente la sacan del colegio para trasladarse de residencia sin permitirle que se despida de sus compañeros y amigos, Laura recuerda: “me dijeron que a nadie le importaba nuestra vida No me costó callar porque estaba acostumbrada a no hablar de la familia. Me hice más discreta aún ...Y cuando me saltaba esta ley, sentía que traicionaba a mi familia y a mí misma y que era una irresponsable” (23). Sobre su abuela, indica “A Lili todo el mundo la quería, pero pocos podían imaginarse lo desconfiada que era...Desde que tuve uso de razón la oí decirme que no me fiara de nadie y que hablase con desconocidos... Cuando iba al colegio me decía que me anduviese con ojo y que nunca le dijera a nadie en qué calle vivía ni cómo me llamaba;...Me contaba cuentos que tenían que ver con niños a los que querían secuestrar.” (23). Los miedos y silencios impuestos sobre Laura desde la infancia por esta abuela-tirana —tan característica de la literatura de posguerra anteriormente analizada— son de naturaleza muy diferente a los que vive Verónica, pero igualmente determinantes para su crecimiento y desarrollo como persona.

La novela se estructura sobre un intercalado de dos voces narrativas —las de ambas protagonistas—las cuales recomponen su historia familiar desde sus respectivas perspectivas, y exponen cómo este relleno de silencios sobre el pasado se produce durante la adolescencia de ambas, afectando sus respectivos procesos de crecimiento y desarrollo personal. Es especialmente interesante la primera parte de la novela en la que Verónica se centra en retratar su vida cuando tenía diez años y Laura se centra en contar la suya, durante ese mismo año, cuando ella tenía doce años. En ambos retratos se hace al lector partícipe de las infancias de las dos protagonistas, de sus universos familiares y de las características que definen sus personalidades adolescentes en desarrollo. No sólo eso: el lector, al contar con la doble perspectiva sobre la

historia —la visión de Laura y la visión de Verónica— tiene ventaja a la hora de descubrir secretos y rellenar silencios.

Se comienza con la voz en primera persona de Verónica, describiendo el acontecimiento que alteró su vida para siempre a los diez años: el descubrimiento de una fotografía de una niña algo mayor que ella, oculta en “donde se guarda lo importante” (13), en la cartera de documentos familiares, dentro de un compartimento secreto. La foto tiene el nombre “Laura” escrito por detrás con la letra de Betty, su madre: “Me sonaba. En casa se había pronunciado ese nombre más de una vez pero hasta que no descubrí la foto no le presté atención... Mi casa estaba más llena de gente invisible que real. Y encima mi madre no era muy sociable y le duraban poco las amistades” (14), indica Verónica sobre su descubrimiento y, de paso sobre su progenitora.

Además, también realiza un retrato de su mundo y su familia a los diez años: su padre, Daniel, se dedica al taxi, y en palabras de ella, es un padre al que “nada más le preocupaba el trabajo” (12), dejando entrever que éste tiene una educación sentimental muy limitada y que la familia no tiene una estabilidad económica. De su madre, Betty, indica que “estaba mal de los nervios, y el médico le había recetado que hiciera mucho ejercicio. Correr ...bailar. A mí no me hacía mucha gracia que bailase porque llegaba un momento en que se ponía a llorar y no se sabía si era de pena o de alegría.” (12). Sin embargo, desde el principio se establece cierta identificación de la niña con su madre: sobre su pelo indica “lo tenía como mi madre, negro y rizado, lleno de caracoles por la nuca y las sienes” (17), identificación que se repetirá a lo largo de la novela.

Su mundo familiar también lo compone Ángel, su hermano pequeño y la mejor amiga de su madre, Ana, de la cual sabemos que les ayuda económicamente cuando lo necesitan y le consigue un trabajo como vendedora de cosméticos a Betty haciendo que ésta sea, de vez en

cuando, “una mujer normal, con una amiga normal a la que le estaba contando sus cosas” (15). También describe a su madre llena de temores que “siempre estaba distraída pensando quizás en esa otra niña de la foto y que “no era una persona familiar, no era sentimental” (27). La descripción más reveladora de la figura de su madre, la realiza Verónica en contraste con la descripción de Ana: “No se parecía a mi madre en nada, era pura diversión. Fumaba como un carretero... Parecía que estaba acostumbrada a hacer lo que le daba la gana. La considerábamos muy lista... Este mundo no tenía secretos para ella” (16), indica sobre ésta. Más adelante, añade a la construcción del personaje de Ana y de sus progenitores: “Era como si no necesitara dinero o como si no necesitara trabajar para tenerlo. Y era como si fuese normal que mis padres tuviesen que trabajar tanto y ella no... Se nacía como Ana o se nacía como mis padres.” (29)

Verónica cuenta cómo un día descubre a Betty enseñando la foto de la niña a Ana, confiándole el secreto, aunque ella no alcanza a oír la conversación. La niña intuye que esto es lo que provoca un conflicto más tarde entre Betty y su marido, los cuales parecen no poder discutir con libertad delante de los niños y se sumen en el más profundo silencio: “Los dos comenzaron a cenar en silencio, sin mirarse” (18), “Les costaba romper el silencio profundo, como si por romperlo fuese a estallar el universo” (19). A pesar de no saber muy bien cuáles la historia con la niña de la foto o por qué su madre pide ayuda a Ana, la niña es lo suficientemente lista como para atar cabos y saber que su padre no está de acuerdo “A mi padre le cayó una tela invisible por los ojos y se le puso la mirada de cuando la vida no merecía la pena. Podía leerse el pensamiento: trabajar, aguantar a los clientes,...preocuparse por el colegio de los niños,...por su futuro, ...tener todos los recibos al corriente, procurar saca a Betty del pozo oscuro en que a veces caía...Pero siempre había algo pendiente. Y yo sabía qué era eso pendiente. Era Laura. Algo ocurría con la niña de la foto” (20).

En la familia de Verónica no existe relación con los abuelos maternos o paternos, a pesar de haberlos. Verónica intuye que el conflicto con los abuelos paternos se debe a que estuvieron de acuerdo con su matrimonio con Betty, la cual quedó embarazada siendo muy jóvenes y todavía novios. Lo que intenta desentrañar es la falta de relación con los abuelos maternos⁶². Sobre Betty, indica: "Siempre decía tu abuela, casi nunca mi madre o mamá. Los trataba más como unos parientes lejanos que como auténticos padres" (117). En una visita sorpresa de Marita, la abuela materna, Verónica aprovecha para sonsacar información sobre Betty "Me habló de mi madre, de cuando era pequeña ... Yo me parecía mucho a ella, en los ojos, en el pelo y en la nariz. Cuando me miraba, parecía que estaba viendo a Betty. Me agradaba mucho que me hablase de mí" (48). El entusiasmo de la niña por poder reconectar con su abuela, por poder inscribirse en una matriherencia, le produce "Una sensación extraña, la de haber vuelto a una cueva pequeña y caliente donde estaba toda mi tribu" (48), y contrasta con el comportamiento de rechazo que observa en su madre una vez que llega a casa del trabajo y se encuentra con su progenitora allí: "A todos, menos a mi madre, nos alegraba que hubiese una persona más de la familia" (49).

Por otro lado, en estos mismos primeros capítulos, intercalados con las secciones dedicadas a Verónica, tenemos el retrato de familia hecho por Laura, también en primera persona. Desde el principio nos la retrata como una familia muy limitada compuesta de mujeres: ella, su madre Greta y Lili, su abuela. Además, existen una serie de familiares —tíos, tías, primos...— todos

⁶²A medida que Verónica comienza a investigar el paradero de su hermana perdida, a la vez que recompone la figura de su madre, este será uno de los vacíos de información que llenará: Betty tuvo que afrontar sola el día del parto y en el momento en que le comunicaron la muerte de Laura. Siendo una chica sola, joven y soltera —Daniel por aquel entonces es su novio, pero se va de viaje con sus padres sin contar con que Betty se pondrá de parto antes de salir de cuentas— la red de tráfico de niños aprovecha su vulnerabilidad. Betty vivirá con el resentimiento de haber pasado sola por este trance, ya que los únicos que hubieran podido estar allí, sus padres, decidieron por comodidad aplazar su viaje para ir a acompañarla en el hospital.

por parte materna. Greta, la madre, se nos describe como una madre atípica. Ausente la mayor parte del tiempo de sus responsabilidades familiares por sus constantes viajes, innumerables cursos y relaciones con diferentes hombres. El peso del cuidado de la abuela y del negocio familiar recae sobre Laura desde muy joven, en una interesante inversión de roles donde la hija adolescente actúa como adulta y su madre toma el papel de eterna adolescente. La educación y el cuidado de Laura recaen principalmente en la abuela, la cual tiene un papel más de madre que de abuela, y desde una tierna edad la niña siente que se ejerce sobre ella una vigilancia constante⁶³. Tras cambiar de residencia y colegio precipitadamente, a Laura se le inscribe en un colegio de monjas que “tenía pinta de convento ... las monjas ...controlaban al milímetro todo lo que ocurría en el colegio. En cierto modo, me parecía normal estar vigilada constantemente, llegar pegados a la nuca los ojos de las monjas y de Lili. Llegué a pensar que Lili era una espía de Dios y que sabía todo sobre mí, lo que hacía en cada momento, lo que pensaba, y que era imposible engañarla” (52).

Sin embargo, lo que pone al lector en guardia, gracias a tener una doble perspectiva del mundo de las niñas, es la presencia de Ana también en la familia de Laura como persona de importancia “a quien yo ... llamaba tía sin ser realmente mi tía” (22). Con ella es con quien Greta desaparece de viaje a Tailandia constantemente:

Lo que menos me gustaba era que se llevase tan menudo a Greta a Tailandia. Por culpa de sus romances y de los viajes con Ana, yo había pasado más tiempo con Lili que con mi propia madre. Lili decía que mamá era una cabeza loca y que yo debía hacer lo posible para no parecerme a ella... A mamá le encantaba la vida de ahí afuera y tener amantes. Cuando se refería a ellos, no los llamaba novios ni amigos, sino amantes... desde luego parecía que se divertía mucho más que las madres casadas de mis amigas. Pero a mí me mortificaba que fuésemos diferentes, y su amiga Ana formaba parte de esa diferencia. Lili decía que Ana

⁶³ En el personaje de la abuela de Laura, existen ecos de otros personajes ya estudiados, característicos de la literatura de posguerra: la abuela tirana de Marcia en *Primera memoria*, o las tías opresoras que actúan de “madre subrogada” como tía Angustias en *Nada*, o la tía Águeda.

era un mal necesario en nuestras vidas (lo que siempre tomé como una exageración) ... y que la culpa de que Greta no parase en casa... no la tenía Ana, que... aprovecharía esos viajes para hacer dinero (otra exageración sin duda, porque, que supiésemos, Ana no tenía ningún negocio como el nuestro)⁶⁴, mientras que Greta, lamentablemente sólo quería apurar la vida, y Lili echaba de menos la época en que por lo menos intentó ser pintora, pero ni siquiera con eso se había comprometido. Yo no podía fallarle a Lili como hacía mamá, debía compensarla por las dos. Debía ser formal y responsable por las dos. (58)

Además, Ana siempre parece estar involucrada en situaciones de crisis familiar. Los cambios que afectan a la vida de Laura —como las mudanzas precipitadas y la exigencia de secretismo sobre su vida fuera de la familia— parecen tener que ver con información que Ana comparte con Greta y Lili y a la que Laura, como niña, no tiene acceso: “La noticia que revolucionó nuestra vida se la dio Ana⁶⁵...se presentó un día en casa bastante seria, diciendo que nunca se habría imaginado que esto pudiera pasar, y me mandaron a jugar al jardín. A la semana siguiente de madrugada nos mudamos y metimos todos los muebles en el piso de la calle Goya, encima de la zapatería... Estábamos serias, tristes, irritables. A mí no me permitieron despedirme de mis amigos del vecindario ni decir en el nuevo colegio dónde vivía” (22-3).

La segunda parte de la novela arranca con la voz de Verónica cuando tiene diecisiete años y la de Laura a los diecinueve, también en secciones intercaladas. Mientras Laura sigue ajena a todo, dedicada a cuidar de su abuela y llevando la zapatería, un acontecimiento cambia la vida de Verónica: la enfermedad de su madre. Después de años de lucha para superar su pérdida y el

⁶⁴ A través de los retratos que ambas niñas nos hacen de Ana, y con el posterior descubrimiento al final de la novela de que este personaje independiente y enigmático que parece no tener ningún tipo de ataduras en la vida resulta tener una hija “con los ojos rasgados y muy negros, igual que el pelo; piel morena, labios ligeramente morados... Sólo le faltaba un lunar en la frente para ser hindú” (435). A este punto de la novela, hacia el final, el lector no puede más que relacionar los continuos viajes a Asia de Ana y el comentario de la abuela sobre “hacer dinero”, con el tráfico internacional y las adopciones ilegales de niños.

⁶⁵ Por supuesto, esa noticia tiene que ver con información a la que Ana tiene acceso sobre el progreso de la búsqueda de Betty de su hija robada. La mudanza ocurre justo después del fragmento dedicado a Verónica en el que ve cómo su madre enseña la fotografía de Laura a Ana y le pide ayuda para localizarla.

trauma en un entorno hostil, el corazón de Betty enferma de gravedad “Quiero que sepas que es una tontería empeñarse en que las cosas sean como deberían ser. Se pierde la vida intentándolo” (70), le dice a Verónica desde la cama del hospital, desconociendo que su hija sabe el significado oculto de esas palabras desde los diez años, el día que descubrió la existencia de Laura. Verónica reflexiona “Estaba sola frente a la soledad de mi madre. Sus secretos se habían convertido en una soledad devastadora que salí de la habitación (407). Más adelante indica: “Ahora sabía que llevarse secretos a la tumba destroza los nervios” (80).

Toda la segunda parte de la novela trata del proceso de deterioro en la salud de Betty y cómo su ausencia de la casa afecta las relaciones entre Verónica, su padre y su hermano. También trata cómo Verónica encuentra a Laura y decide entrar en su vida. Tras enfermar Betty, la protagonista decide tomar las riendas del trabajo de su madre, para evitar que lo pierda, y de alguna manera toma también las riendas de la casa. Daniel, su padre, se nos perfila como un personaje simple al que los problemas le desestabilizan fácilmente y a Verónica comienzan a caérsele los ídolos “...ojalá volviera a creer que mi padre era el gran protector...yo daba por hecho que debía ser noble, inteligente, valiente, generoso, honrado, fuerte y cariñoso, simpático. Le faltaba fortaleza y ánimo. Se ponía nervioso en los momentos críticos.”(156).

Verónica decide reivindicar los esfuerzos de años de su madre y buscar a su hermana robada. Todas las pistas que encuentran le conducen a la zapatería de la calle Goya y a Laura. A medida que va uniéndolas, va desentrañando los silencios de su infancia y redescubriendo la figura de su madre “Ahora entendía por qué le había obsesionado tanto nuestra seguridad” (170), dice tras una visita al psiquiatra que trató a Betty del trauma y que fue convenientemente

recomendado a la familia por Ana.⁶⁶ La identificación entre Verónica y su madre es constante y se agudiza por el proyecto de búsqueda que ambas han compartido en distintos momentos de su vida “No me extrañaba que mi padre no quisiera entrar en este juego e la esperanza, era enfermizo, y era fácil y angustioso imaginar a mi madre yendo, como yo ahora, de ilusión en ilusión y de desilusión en desilusión” (167). El crecimiento del personaje, su reconstrucción de la figura de sus padres y la búsqueda de Laura, se desarrollan en paralelo. Cuando la madre, durante su enfermedad, decide “saldar la hipoteca del pasado” (207), es decir, olvidarse de su obsesión por Laura; Verónica indica: “Necesitaba salir de sí misma, de su sentimiento de culpa, de su impotencia, para que la vida fuese como tenía que ser, y la enfermedad la había ayudado. Yo también salí feliz a la calle. La verdadera Betty era así. Si a Laura no le hubieses sucedido nada extraño, mamá siempre habría sido así. Cariñosa, satisfecha y diría que más distraída, más soñadora”(207). Más adelante indica “...me daba rabia pensar en lo inmensamente feliz que podríamos haber sido sin el fantasma de Laura” (211). Al final termina entendiendo que la percepción de su infancia sobre su madre como una mujer triste y enferma de los nervios, estaba informada por el secreto de Betty, y decide seguir indagando, en un intento de comprenderla mejor.

En esta segunda parte, Verónica descubre que Betty usó su trabajo como vendedora a domicilio durante años para descubrir el paradero de Laura hasta que la encuentra. Madre e hija inician una búsqueda siguiendo distintos caminos que al final termina en la Laura de la zapatería

⁶⁶ En el proceso de lectura, el lector le lleva ventaja a Verónica a la hora de seguir pistas para encontrar a su hermana. A este punto de la novela, por ejemplo, ya sabemos que el doctor Montalvo, el psiquiatra, es parte de la red de tráfico de niños robados. Él es la figura que actúa de agente disuasorio cuando las familias a las que les han arrebatado sus bebés comienzan a dudar de la muerte de éstos. El argumento utilizado es el de la inestabilidad mental de la madre por culpa del trauma de la pérdida. Cuando Verónica comienza a hacer demasiadas preguntas y Ana se da cuenta de que está siguiendo los pasos de Betty, recibe una llamada del doctor Montalvo prestándole “ayuda” para que no siga las obsesiones de su madre.

de lujo. Verónica, sin embargo, da un paso más allá que el que dio Betty y decide entrar en la vida de Laura, contándole su secreto y desestabilizándola profundamente, ya que Laura, a sus diecinueve años, ni siquiera sabe que es adoptada. La adolescente no comprende cómo su madre, habiendo descubierto la identidad de su hija robada, toma la decisión no intervenir en la vida de ésta, echándose atrás en el último instante, en un intento de protegerla⁶⁷: “La realidad era que antes de entrar en su vida el mundo de Laura era normal y no era peligroso, mientras que ahora sí. Por algo mi madre no había seguido adelante, porque antes que nada contaba la seguridad de Laura. Yo había actuado a lo loco, con rabia por haber tenido que soportar durante toda mi vida su fantasma.” (388). Verónica comprende el sacrificio que hace Betty, pero la frustración de no poder tener a su hija y llevar a la justicia a los responsables de su robo termina afectando su personalidad y su salud. De la percepción que tenía sobre su madre durante su infancia como una mujer amargada, triste e inestable, Verónica pasa a admirar a su progenitora: “Cada vez admiraba más a mi madre, cómo se había aguantado las ganas de montar la de Dios. Sabía que si se pisaba la línea de respeto...podía pasar cualquier cosa” (415).

La tercera y última parte de la novela se inicia con la muerte de Betty, sin llegar a conocer a Laura y sin saber que Verónica continuó con su búsqueda y la ha encontrado. Las dos hermanas trabajaran en equipo —tras el escape de Laura de casa de Lili donde se encontraba retenida—intentando esclarecer los orígenes de Laura. Se trata de buscar evidencias para verificar, o no, la convicción que tenía Betty de Laura era su hija robada. Juntas rastrean pistas

⁶⁷ De hecho, los temores de la madre se materializan cuando Verónica trasgrede y descubre a Laura su verdadera identidad. Los acontecimientos se desarrollan rápidamente, cuando Laura, quien no tiene acostumbradas a su madre y abuela a cuestionar su autoridad, comienza a indagar sobre su pasado y sobre la identidad de su padre para verificar la historia de Verónica. Por miedo a que descubra la verdad y se desarticule todo el entramado, el doctor Montalvo entra otra vez en escena y, a petición de Ana, Lili y Greta y se droga a Laura y se la mantiene secuestrada en su propia casa, mientras se teje una red para convencerla de que tiene graves problemas mentales, como ya hicieron con Betty en el pasado.

que las llevan a registros de hospitales, conventos, e incluso la oficina del doctor Montalvo. Al final llegarán a la conclusión de que Betty estuvo en lo cierto y que a Laura se le inscribió a la fuerza en una familia postiza, la cual la compró siendo un bebé aprovechándose de la situación de indefensión de Betty. También probarán el papel en la red de Ana, quien parece vivir de su función de intermediaria en del tráfico de niños y de dar seguimiento a las familias afectadas. Al final, Verónica consigue reivindicar la lucha de su madre destapando la identidad de su bebé perdida, y de paso, a toda una trama corrupta que implica a empleados de registro, matronas, religiosas y doctores.

En el caso de Laura, en el tercer capítulo es donde la protagonista desarrolla una identidad propia y sufre una mayor metamorfosis. Verónica y su historia hacen tambalear los cimientos de su pasado y sus afectos. Comienza a atar cabos y a encontrar extraños ciertos comportamientos en su madre o abuela, a lo largo de los años. De ser un personaje sumiso y sacrificado, bajo la constante supervisión de Lili, la búsqueda de su propia identidad le da fuerzas para retar su autoridad, cuestionando su falsa moral: “Yo tenía una familia, una madre que también habría tratado de que no me faltara de nada. ¿Por qué me arrancasteis de ahí para sacrificaros por mí? Yo no os lo pedí, nadie os lo pidió” (460), increpa Laura a sus supuestas madre y abuela: “¿Cuánto pagasteis por mí? ¿Lo habéis recuperado ya con lo que he trabajado en la tienda? —Dijo Laura fuera de sí—. Voy a mi cuarto a por mis cosas” (462). La culminación de la evolución del personaje es cuando rompe con su hogar postizo para independizarse de Greta y Lili. Sobre su esta ruptura indica “Toda la vida preocupada por mi futuro, dejándome la piel en la tienda, que era mi futuro, y ahora que acababa de perder el futuro, me sentía bien” (399). Este sentimiento de valentía y valía proveniente de tomar las riendas de su vida,

rompiendo el vínculo sentimental y económico con Lili y Greta, dotan a Laura de fuerza para no desmoronarse una vez que el mundo que conocía hasta el momento se derrumba.

También es clave el apoyo que recibe de Verónica y Daniel para empezar de nuevo. Sin embargo, la novela cuestiona el determinismo de la genética y la biología sobre los afectos, ya que ambas hermanas, a pesar de compartir su ADN, no tienen nada en común, siendo personalidades opuestas que continuamente se irritan la una a la otra. Por un lado, Laura ha sido educada para mostrar modales suaves, para no cuestionar la autoridad, ser agradecida y seguir normas. Por otro, Verónica con sus modos un tanto bruscos, con su fuerza y determinación heredadas de Betty. En un momento de la novela, tras robar entre las dos el libro de registros de nacimientos del hospital donde nació Laura, esta indica “Pregunté a Verónica si teníamos algún plan y me contestó que no teníamos tiempo de hacer ninguno, que nos dejaríamos llevar por el viento. No me parecía serio, era como si yo improvisara mis clases...Últimamente me hablaba gritándome, la estaba sacando de quicio. A mí me repateaba toda ella” (417).

También la ambivalencia emocional de Laura hacia su familia-origen le causa incomodidad. Por ejemplo, cuando se escapa de casa y se refugia en la de Verónica, siente extrañeza de su nueva situación se encuentra violenta ante la presencia de Daniel, su potencial padre: “...tener delante a mi padre, que además era el padre de Verónica, era como haber viajado a Marte por un agujero de gusano en cuestión de horas” (428). En otro momento contempla un retrato de Betty e indica:

Sonreía pero tenía mirada triste. Greta casi nunca sonreía ...jamás estaba triste ni melancólica. Betty irradiaba mucha fuerza, energía humana, y aunque ya no estuviera se notaba en el ambiente que había estado. Seguramente era una persona de sentimientos sinceros, llena de pasión con inclinación al bien y con bastante mal gusto para la decoración. Era una pena no haber llegado a tiempo de conocerla.

—Era guapa, ¿verdad?—dijo Verónica detrás de mí. No contesté. Me sobrepasaban los sentimientos que debería tener y no tenía. Empezaba a mortificarme no sentir nada hacia mi verdadera madre. (418)

También Verónica y su familia no saben cómo encajar a Laura en sus vidas. Sobre las posibles motivaciones de Laura para ayudarle a desentrañar su identidad y probar la tesis de Betty, Verónica indica: “Las pruebas no le importaba. Quería saber qué había ocurrido. Tenía que comprenderlo, no podía querernos de repente ni nosotros a ella por muy positivas que fuesen las pruebas. Ella no iba a vivir con nosotros. No podía ser en cinco minutos una hija y una hermana. Simplemente deseaba saber si había hecho lo correcto y si su familia era un fraude” (403). Una vez desenmarañada la trama y demostrado que Laura es hermana de Verónica, se nos deja entrever que, aunque no continuará viviendo en casa de su familia biológica, no cierra la puerta a cultivar una relación con ellos. Al final de la novela las hermanas consiguen tener una relación afable que les permite trabajar juntas, como equipo de venta, en el antiguo trabajo de Betty. Concluye la historia con una visita de Verónica al nuevo apartamento de Laura, donde se encuentra enmarcada, encima de una estantería, la fotografía furtiva que Betty le sacó a los doce años y que desencadenó el interés de Verónica por descubrir la historia detrás de ella. Verónica indica para finalizar la novela “mientras la seguía por la casa, me acordé de mi madre y casi me mareé de lo incomprensible y abismal y dolorosa y alegre que es la vida” (475). El crecimiento personal de las dos hermanas, en este caso a través de la pérdida, el sufrimiento, y la búsqueda de respuestas, la decepción y la aceptación —su *bildung*—concluye con un sentimiento de esperanza de futuro para ambas y la continuidad de su relación.

A nivel simbólico, el personaje de Laura, arrancada violentamente del seno de la madre origen y trasplantada dentro de una matriherencia postiza, podría servir como personificación desde el plano narrativo de la ignorancia o desmemoria histórica a nivel colectivo, pero en

particular de las generaciones más jóvenes. Por otro lado, Verónica simboliza que existe un atisbo de esperanza dentro de los integrantes de esta generación de españoles, la cual todavía puede redimirse de su desinterés por el pasado y su desconocimiento de éste, al igual que Laura al final de la novela. Betty, la madre en crisis que se elimina de la narrativa, desiste de su empeño por las presiones de un sistema que no ayuda a descubrir la nueva identidad asignada una hija, simbolizando aquellos intentos de cambio o rebelión contra las estructuras sociales heredadas de las cuatro décadas de dictadura. Al final cede porque ella misma es producto de éstas y le superan. Verónica, como extensión de Betty —no hay que olvidar la constante identificación en la novela entre madre e hija— retoma la búsqueda de su hermana, rescatándola para inscribirla dentro de la historia familiar. Al mismo tiempo, esta búsqueda de su hermana posibilitará que reconstruya el puzzle que para ella es su madre, sus silencios, sus ausencias, vindicándola aún después de muerta. Verónica tiene, por lo tanto, como predecesoras literarias al resto de las protagonistas estudiadas este capítulo, en las cuales se da la necesidad de indagar en el pasado como manera de cerrar heridas, en su mayoría reivindicando a la figura de la madre y su lucha personal.

En este capítulo se trata de explorar el tratamiento de la madre en novelas escritas durante la transición al nuevo milenio y la primera década del siglo veintiuno. La mayoría de las autoras estudiadas, al igual que sus protagonistas huérfanas, pertenecen a la primera generación nacida o criada en democracia tras la muerte de Franco. Lo que se intenta es buscar características generacionales en el tratamiento del vínculo madre-hija en el nuevo milenio: la eliminación de la madre como personaje, la existencia de un nuevo tipo de huérfanas o “huérfanas del milenio” que se erigen como protagonistas que a diferencia de las huérfanas de la narrativa de posguerra ya no son niñas o adolescentes solas, sino mujeres adultas nacidas en democracia sumidas en crisis

personales que buscan desarrollarse en la sociedad de consumo española contemporánea. Esta última evidencia, a través de estas narrativas, una pérdida de valores tradicionales sobre los que la generación anterior ha construido su concepto de relaciones familiares. También evidencia los primeros apuntes de los efectos del estallido de la burbuja inmobiliaria y los efectos catastróficos de la crisis internacional en su economía. Muerta la madre, las protagonistas se encuentran en busca de referentes sobre el pasado y que además les sirvan como guía para poder encaminar sus vidas. Las personas a las que les unen los lazos biológicos no parecen servir de mucha ayuda, y muchas de estas protagonistas tendrán, como compañero de camino y maestro en su viaje de autodescubrimiento y desarrollo personal, a un personaje masculino anciano, al que aquí se denomina el “abuelo-archivo”.

La eliminación de la madre, y el intento de escapar de la determinación de la genética en los afectos, parece responder a la problematización actual del concepto mismo de maternidad, reflejando lo que el concepto madre, como indica Andrew Parker, cubre hoy en día demasiado territorio semántico, desafiando cualquier expectativa de cohesión léxica e incluso el condicionamiento biológico de la definición el cual excluye a algunas personas que se identificarían a sí mismos o podrían ser identificados como madres sin haber nacido necesariamente en un cuerpo de mujer:

It is generally accepted that the maternal refers not only to the material and embodied experience of pregnancy, childbirth and lactation, but also to identities and meanings of mothering, the ongoing emotional and relational work of being with children and others, the daily material practices of childrearing, the social locations and structural contexts within which women mother indeed, to the whole

range of embodied social and cultural meanings, practices and structures associated with reproduction and parenting. (12)

En cuanto a las orfandades aquí tratadas podrían erigirse como representantes, desde el plano narrativo, de un sentimiento de orfandad colectivo. El tema de la orfandad abre nuevos foros de exploración y expresión de relaciones inter-personales, al igual que plataformas de transmisión de memoria personal e histórica alternativas a los de la familia nuclear tradicional. La eliminación de la madre, lo evidente de su falta en la carencia de dirección y la crisis de identidad de las protagonistas, la recuperación de su figura a través de la exploración de la memoria personal y familiar, y de paso colectiva, sugieren que en última instancia la vuelta a la madre—utilizada como metáfora extendida de la recuperación de la memoria del país—y la reconciliación con su figura, aunque no necesariamente exenta de conflicto, es un proceso necesario para el desarrollo personal y para encontrar una identidad propia que se basa en un conocimiento sólido del pasado sobre el que poder construir una esperanza de futuro.

La publicación de *La piel de mica* (Random House Mondadori, 2013) de Paloma Bravo, apunta a que, lejos de estar agotado, el personaje de la “huérfana del milenio”, según ha sido acuñado, definido y desarrollado en este capítulo, sigue de actualidad y tiende a perdurar. La novela comienza con su protagonista, Micaela Salazar, española de treinta y ocho años, divorciada sin hijos, periodista de profesión, que intenta redactar su currículum sólo seis días después de que muera su madre y un día después de que la despidan: “Voy a actualizarlo y a embellecerlo, repasando mi vida, mis títulos, mis logros; repasando, sobre todo, mis errores, para no repetirlos” (12). También, sigue siendo prolífico el argumento que gira alrededor de una protagonista adulta, investigadora y/o obsesionada con el pasado —como las protagonistas de las novelas tratadas en el presente capítulo—y que busca desenterrar sus claves. Un ejemplo es

Dejar las cosas en su sitio (Alfaguara, 2013) de Laura Castañón (1961), una periodista que buscando los restos de su abuelo, represaliado durante la guerra civil, recompone la historia familiar.

Ambos temas, el de “los niños robados” y el de la apertura de las fosas comunes⁶⁸, responden a un interés colectivo sobre acontecimientos de rabiosa actualidad en el panorama social actual y apuntan, quizás, una nueva dirección en el tratamiento del vínculo madre-hija que responde a las inquietudes sociales de la España actual, que parece desear seguir rellenando vacíos y silencios sobre la historia reciente del país. En cualquier caso parece que, lejos de quedar en una tendencia literaria aislada, específica a la transición entre siglos, la evolución literaria del interés por el pasado como temática, al igual que elección de las autoras españolas

⁶⁸ Desde 2011 hasta el presente han sido numerosos los artículos y monográficos publicados en prensa nacional e internacional sobre el secuestro, tráfico y adopción ilegal de niños robados en hospitales, clínicas y maternidades españoles durante décadas y que tuvo su origen como modo de represalia del franquismo contra familias republicanas cuyos hijos fueron entregados a familias afines al régimen. En un artículo publicado en *El País* y firmado por Natalia Junquera y Jesús Duba (03/06/2011), estos explican cómo durante la posguerra estas tramas de tráfico de bebés tuvieron no solo una cobertura legal, sino el amparo del psiquiatra de cabecera del franquismo, Nicolás Vallejo-Nájera, “ quien ideó una suerte de "eugenesia positiva", [...] para "multiplicar a los selectos y dejar que perezcan los débiles". Ese siniestro plan incluía el robo de niños para entregárselos a familias del Régimen. El sociólogo González de Tena, que redactó para el juez Baltasar Garzón un informe sobre el robo de niños, asegura que tras esa primera etapa en la que los bebés eran sustraídos a puñados en las cárceles (hasta 30.000 según el cálculo del juez), llegó una fase que tuvo como víctimas principales a las madres solteras, las jóvenes o las humildes, herederas de los vencidos de la Guerra Civil, "incapaces de protestar”. <Elpais.com> 6 Mar. 2011. Web. 15 Aug. 2013. Actualmente existe una causa judicial abierta, para llevar ante la justicia a los principales responsables de un entramado en que participaron, hasta bien entrados los años ochenta y en diversas ciudades de la geografía española, administradores, médicos, matronas, enfermeras, jueces, notarios y miembros de órdenes religiosas que ejercían de intermediarios. El Ministerio Justicia creó en 2012 un servicio de atención a los perjudicados, como respuesta a la demanda social para que existiera uno, por el que se facilitan la realización de pruebas de ADN y el acceso a un fichero cruzado de solicitudes y resultados de ADN. Sor María Gómez Valbuena, antigua trabajadora social de la clínica Santa Cristina y única imputada por el juez en el caso, falleció en enero de 2013 a los 88 años sin ser condenada.

contemporáneas de utilizar huérfanas como protagonista de sus novelas se perpetúa como tendencia ya hacia la segunda década del siglo XXI.

Conclusión

El presente estudio recoge las voces de una genealogía de escritoras españolas que utilizan en su narrativa la exploración del vínculo entre madres e hijas, dotándolo de visibilidad. Está, a su vez, influenciado por otros estudios que desde los años ochenta denuncian la necesidad de desenterrar toda una tradición literaria con voz de mujer sistemáticamente desdeñada, a la vez que opacada, por la crítica literaria y cultural tradicional, revelando la carga ideológica patriarcal que encubren. Se ha puesto a dialogar a las obras de las novelistas de hoy en día con las de sus ascendentes literarios femeninos nacionales, todas ellas eslabones de una cadena de mujeres creadoras, descubriéndose inquietudes similares y vínculos literarios indisolubles expresados desde contextos sociales, históricos y culturales muy distintos.

Entre estos, el presente estudio ha analizado, por un lado, la representación de relaciones inter-generacionales entre mujeres de una familia. Por otro, se ha centrado en un nutrido grupo de autoras que utilizan en su narrativa protagonistas huérfanas, las cuales intentan reparar, a través de la memoria y la nostalgia, un vínculo roto por la muerte de su progenitora. Así, a modo de ciclo se comenzó este estudio con las huérfanas de las narradoras de posguerra, recogiendo el testigo literario novelas escritas durante la transición democrática con su tratamiento de genealogías matrilineales, completándose con el estudio de las que parecen ser herederas de pleno derecho de una tradición literaria autóctona que gravita alrededor de las relaciones entre madres e hijas: las nuevas huérfanas del siglo XIX.

En las novelas del primer capítulo, predecesoras literarias del resto, la eliminación de la figura materna se ha tratado, a nivel narrativo, como metonimia de la violenta pérdida de identidad del país al final de la guerra, la imposición de una nueva identidad forzada basada en un orden jerárquico patriarcal donde el papel simbólico del dictador es el de padre disciplinante y

el de los nuevos ciudadanos de su régimen el de hijos obedientes. Este mismo orden se traslada a un universo familiar con la figura del *paterfamilias* en la cúspide de poder en la pirámide de las relaciones familiares, y con férreas prescripciones sobre el comportamiento de los géneros dentro y fuera de la esfera privada. La imposición del nuevo régimen pasa por la desaparición forzada de casi toda huella del periodo histórico de la Segunda República: con la guerra, la virulenta represión física e ideológica impuesta sobre el bando de los vencidos, el exilio, la dictadura y sus estructuras, se fulmina casi todo rastro de un pasado republicano que supuso importantes avances en materia de derechos sociales que amenazaron el statu quo de las facciones más tradicionalmente conservadoras del país.

Como se ha visto, la muerte simbólica de la madre a nivel de la narración, en muchos casos violenta, se convierte en eco del clima de violencia y represión impuesto sobre los españoles al final de la guerra. La ruptura violenta de la genealogía materna es utilizada para burlar filtros de la censura. El personaje de la huérfana, o “la chica rara”, como categoría difícil de encasillar dentro de los roles de géneros destinados a las mujeres jóvenes de la época, permite explorar otros modelos de mujer alternativos, poniendo en evidencia, por contraste, la manera en la que el régimen franquista utilizó al colectivo mujer, y la institución de la maternidad, como matriz de su nuevo estado donde gestar sus nuevos ciudadanos-modelo. Las novelas evidencian un paralelismo entre pérdida de la madre en la narrativa y la forma en la que muchos españoles se vieron forzados a olvidar el pasado inmediato del país como estrategia de supervivencia. El silencio que rodea la muerte de la madre en muchas de las novelas es un silencio incómodo que apunta a que, en numerosas ocasiones, fueron mujeres que trasgredieron las normas asignadas a su género por su clase social al, por ejemplo, casarse con hombres de una clase social considerada por debajo de la suya, o elegir como pareja a hombres que lucharon en el bando perdedor de la guerra. Estos

silencios reflejan desde la ficción otros impuestos. Cristina Dupláa ha indicado que la represión sistemática sobre la que se fundamenta cualquier régimen dictatorial afecta al recuerdo y al olvido colectivos, seleccionando aquello que hay que olvidar--generalmente el periodo político anterior-- para enfatizar lo que hay que recordar-- lo que legitima el discurso impuesto desde el poder. La autora señala la manera en que prohibiciones, silencios, tabús, miedos, etc. como realidades cotidianas que cimentaron el control del pasado para controlar el futuro (*Disremembering* 34). Desde la representación literaria en sus narrativas de orfandad, muchas de las escritoras estudiadas enfatizan estos silencios, miedos y vacíos de información, en especial sobre las madres ausentes, como estrategia de auto-censura, represiva, que imita el silenciamiento de la sociedad española, en especial de los perdedores de la guerra.

La orfandad en las narrativas de las autoras de posguerra es un producto cultural que responde a una inquietud generacional sobre el ocultamiento del pasado y las perspectivas de futuro del país mismo. Como se ha visto, en *Nada* (1945) de Carmen Laforet, *Memorias de Leticia Valle* (1946) de Rosa Chacel, *Caza menor* (1951) de Elena Soriano, *Tristura* (1960) de Elena Quiroga, *Primera memoria* (1960), *La trampa* (1969) de Ana María Matute, *La plaza del diamante* (1962) de Mercé Rodoreda y *La tía Águeda* (1995), de Adelaida García Morales, la otredad de las niñas o adolescentes les permite ciertas licencias a la hora de moverse en la sociedad de la época, al haber descompensado la muerte materna la estructura familiar tradicional. La imposición de “madres postizas” en la genealogía rota—a veces tías o abuelas frías o tiránicas— el sentimiento de pérdida, de duelo, los silencios incómodos sobre la muerte de la progenitora, la nostalgia y la necesidad de reunificarse con la madre perdida, de volver a ésta, son subtemas utilizados para retratar lo determinante del vínculo madre-hija y la tragedia que supone

su ruptura violenta para el desarrollo personal de las huérfanas a nivel de la narrativa, como metonimia de un sentimiento de pérdida, de orfandad colectiva a nivel nacional.

El tratamiento de genealogías matrilineales literarias forma parte de un continuo iniciado por las narradoras de posguerra con su tratamiento de la orfandad ya que ambos muestran lo determinante en el desarrollo y crecimiento personal de las protagonistas, de la relación con sus predecesoras en la genealogía materna. Se evidencia en los personajes estudiados en el segundo capítulo el contraste con sus antecesoras literarias y la cadena familiar de mujeres rota que representan, puesto que Montserrat Roig y Josefina Aldecoa articulan sus trilogías sobre una estructura matrilineal ininterrumpida en la que se dirimen relaciones entre distintas generaciones de mujeres de una misma familia. La relación entre varias generaciones de madres e hijas tiene un papel fundamental en las trilogías y las autoras utilizan la reaparición de la madre en la narrativa como estrategia literaria que permite explorar conflictos inter-generacionales. Por un lado, las madres tienen un doble papel de víctima y perpetuadoras de estrictos roles de género y/o clase. Por otro, las hijas evidencian la incapacidad de sus ascendentes femeninos de cuestionar los roles de género dentro en los ámbitos públicos y privados impuestos por el patriarcado, construcciones ideológicas heredadas de la tradición o impuestos el franquismo. También les achacan su complicidad con las mismas instituciones que limitan su crecimiento personal al haberse convertido, tanto abuelas como madres, en transmisoras dentro de la estructura familiar de estrictos roles de género y clase que imitan la estructura jerárquica y, en esencia, patriarcal sobre la que se instaura la sociedad—y en el caso del franquismo, la estructura política del régimen.

Las novelas estudiadas reflejan una necesidad generacional de las hijas en las trilogías de distanciarse de sus madres o abuelas. A éstas se les representa en ocasiones como mujeres frías, a

veces como figuras tiránicas, como consecuencia de la educación sentimental recibida característica de su clase y/o contexto histórico, sistemas que las hijas consideran caducos. Su complicidad tanto con un férreo inmovilismo social como con un determinismo auto-infringido a causa de su género, son causas de conflictos y tensiones inter-generacionales. El distanciamiento entre madre e hija llega a ser incluso de naturaleza geográfica cuando la hija considera que la ruptura abrupta es necesaria para desarrollarse, sustituyendo a la madre por una “madre postiza” como simboliza el viaje a España de Juana, la hija de Gabriela en la trilogía de Aldecoa, dejando a su progenitora atrás para sustituirla por una madre postiza, la *madre patria*⁶⁹ que representa la España de Franco.

La memoria y su recuperación tienen un papel central en ambas trilogías. Como indica Salvador Cardús sobre su reconstrucción:

All memory is interpretation from the point of view of the individual or the community narrating it; ...memory is constructed in dialectical terms, invoking or even creating a conflict without which there would be no history, and... memory is an open narrative that incorporates personal and external recollections, but also includes fiction, things forgotten and errors that are necessary in order to make memory coherent and significant." (*Desremembering* 23)

En ambas, publicadas durante la época de la Transición en medio de su ambiente revisionista de la historia, la representación literaria de los procesos de recuperación de historia familiar rememorada dentro de procesos históricos que la afectan sirven para problematizar la fiabilidad de la memoria misma y apuntan a esta cualidad ficcional que la caracteriza. Desde la narrativa, enredados con la rememoración de eventos y momentos familiares, se hace un recorrido de acontecimientos históricos del país que se quieren recalcar, pero siempre recuperados desde la visión de los personajes, filtrados desde sus posicionamientos de clase, edad, género y/o interpretación política de la realidad. También se refleja desde la creación literaria la fluidez de la

⁶⁹Mi énfasis.

relación entre historia con mayúsculas y vida privada.

En el caso de la trilogía de Aldecoa, es todavía más evidente al concluir con la pérdida de memoria debido al alzhéimer de Gabriela, coincidente con su vuelta, a nivel simbólico, a la madre origen, la *madre* patria simbolizada por la España post-Franco de la Transición. Este desenlace de la historia, el silenciamiento de Gabriela y de su memoria desde la narrativa, simboliza la ocultación y el olvido de la memoria histórica del país durante la transición para favorecer la reconciliación nacional y consolidar la estabilidad política nacional en la recién nacida democracia, un fenómeno todavía visto por muchos como una traición hacia la memoria de aquellos que durante el franquismo fueron perseguidos, torturados, sufrieron el exilio, la represión política o perdieron la vida debido a sus ideas.

La exploración de los conflictos inter-generacionales entre madres e hijas abren, en este capítulo, nuevos espacios de expresión de la complejidad de esta relación, en los que la vuelta a la madre, incluso después de una prolonga ruptura, es una manera de reconocer que los cimientos de la identidad de las hijas se basan en la exploración de su relación con sus progenitoras, a pesar de sus aspectos más conflictivos, sugiriéndose que la vuelta a la madre origen y la exploración de su figura, es necesaria para que la hija pueda tener un desarrollo personal sano y esperanza de futuro. Esto podría interpretarse como una metonimia de la necesidad de hacer un esfuerzo colectivo de recuperación de pasado a nivel nacional. En la narrativa, el regreso en última estancia a la madre, de recuperación de su figura, da continuidad al ciclo que se inició con las narradoras de posguerra.

El último capítulo muestra algunas de las herederas, en la España más reciente, de la genealogía literaria de autoras que tratan la relación madre-hija en su narrativa. La figura de la madre vuelve a desaparecer. Esto no es extraño puesto que las historias se desarrollan en la sociedad española actual, cuya tasas de fecundidad (1,32 hijos por mujer) y natalidad (9,69%) se

sitúan entre las más bajas del mundo⁷⁰. En ellas, se representa protagonistas que, al contrario de sus predecesoras de posguerra, son mujeres adultas nacidas o criadas en la España democrática cuyas vidas y desarrollos personales quedan profundamente afectados, paralizados, por su orfandad. A estas nuevas huérfanas, producto literario más reciente de la evolución de la temática de la relación entre hijas y progenitoras, las llamo “huérfanas del milenio”. En su búsqueda de una identidad personal, la mayoría inician un viaje hacia el pasado de la mano de personajes ancianos a los que no les une la biología, que les descubren las claves del pasado, y en paralelo, esto posibilita que redescubran la figura de la madre muerta. Ambos factores contribuyen a que el desarrollo personal de las huérfanas, su *Bildung* particular, tenga un aura de esperanza de futuro que las diferencia de las huérfanas de la narrativa de posguerra.

El capítulo desentraña una serie de inquietudes que nuevas narradoras plasman en sus novelas y que generan que se vuelva a la orfandad como tema elegido en un contexto cultural, político, social e histórico muy diferente al que forjó el posicionamiento de sus ancestros literarios de posguerra y de la transición. Para las sucesoras literarias en el cambio de siglo y principios del siglo XIX estudiadas, la memoria y su recuperación tienen un papel fundamental y en el presente estudio se ha establecido una relación entre la ausencia de la madre en la narrativa y la aparente falta de memoria histórica del país. Las protagonistas, modelos de mujer obsesionados con el pasado (investigadoras, bibliotecarias, archivistas, hijas de madres víctima

⁷⁰ Los datos, tomados de Instituto Nacional de Estadística para el año 2012, muestran un dramático descenso en las últimas décadas. Por ejemplo, la tasa bruta de natalidad (nacimientos por cada 1000 habitantes) en el año 1975 era de un 18,73%. Desde el año 1988, esta tasa se ha mantenido siempre por debajo del 11%, a excepción de un pequeño repunte del 11,28% en 2008 <<http://www.ine.es/jaxiBD/tabla.do>>. Estos datos de 2012 sitúan a España como país número 168 en tasa de natalidad y 172 en índice de fecundidad en el mundo. En las tablas comparativas, se puede observar cómo su detrimento año por año se ve fuertemente condicionado por el de las condiciones económicas. La falta de políticas pro natalistas serias que además permitan la conciliación de vida laboral y familiar en un país donde la mujer está incorporada masivamente al mercado laboral es otro factor a tener en cuenta.

del robo y tráfico de niños durante el franquismo que buscan reconstruir el pasado...), pertenecen a una generación a la que se le ha achacado su falta de compromiso o interés político debido a la sobreprotección ejercida por la generación anterior a ellas, que consideró más conveniente interrumpir la transmisión de memoria familiar en lo que podría leerse quizás como expresión literaria de la ocultación de la memoria histórica del país tras la transición. Esto genera a su vez profundos conflictos inter-generacionales: puesto que la generación inmediatamente anterior no sirve a sus propósitos—lo cual se refleja en la eliminación de la madre de la narrativa—esto motiva que las huérfanas del milenio busquen fuera del núcleo familiar referentes en su necesidad de hallar respuestas.

Para ello, se establecen relaciones significativas fuera del núcleo familiar, ajenas a la biología, donde tiene un papel central el personaje de un anciano que ejerce de guía o maestro, como por ejemplo Fernando en *El ingrediente secreto*, Silvio en *En tiempo de prodigios* o Adolfo Prieto, López y los otros integrantes del Club de la Memoria a los que les sigue la pista la protagonista de la novela de Eva Díaz Pérez. Al mismo tiempo, estas *huérfanas del milenio* inician una búsqueda que recupera la figura de la madre muerta, en ocasiones como forma de superar un proceso de duelo, encontrando en esta búsqueda los cimientos de su propia identidad. El presente estudio establece un paralelismo entre la re conexión con la figura de la madre muerta, esto es, la vuelta a la madre a nivel de la narrativa y el descubrimiento de las protagonistas de la memoria histórica colectiva negada a su generación. La reconciliación con su pasado, posibilita que en ocasiones las protagonistas se reconcilien con la idea de perpetuar la matriherencia convirtiéndose ellas mismas en madres biológicas o adoptivas, abriendo espacios a nuevas alternativas a los modelos de maternidad o de relaciones familiares tradicionales, que ya no se basan sólo en compartir huellas de un ADN común y con el que las mujeres protagonistas parecen

liberarse, por fin del determinismo genético que tradicionalmente ha asociado a la mujer en esencia con su función reproductora y evidenciando la crisis de las definiciones más esencialistas del concepto madre.

En conjunto las novelas estudiadas demuestran la tesis inicial de que la relación madre-hija, las formas de representación literaria de las relaciones que se dan dentro de una matriherencia específica se ven condicionadas por sus contextos de producción y recepción— cada uno con sus características sociales, históricas, económicas y culturales específicas. Todo esto se ha realizado tomando como base los dos núcleos sobre los que se cimenta buena parte del tratamiento del vínculo madre-hija a lo largo de la producción narrativa de las novelistas del país de las últimas ocho décadas: el tratamiento del tema de la orfandad y la utilización de genealogías maternas. Creo que es importante estudiar ambos temas dentro de un continuo, situando los procesos textuales, para citar a Elisabeth Ordóñez, como “a matrilineal line from mother to daughter” (28), y argumentado que ambos son productos culturales que, sin dejar de atrapar lo universal de la relación madre-hija, son autóctonos, propios, al responder plasmado literariamente lo específico de la experiencia del colectivo mujer en España a lo largo de su historia y evolución social y cultural más recientes.

Por eso es importante destacar que, lejos de ser tendencias aisladas —en la narrativa de posguerra, durante la Transición o en la narrativa producida en el cambio de siglo— las autoras estudiadas forman parte de una genealogía literaria, de una cadena de narradoras que retrata la relación madre-hija a través, o bien de la recuperación de la figura materna por parte de las huérfanas, con un papel esencial de rescate de la memoria familiar, o bien mediante la exploración de relaciones mujeres de distintas generaciones de una misma familia, a veces conflictivas, sobre las que se articula la identidad de las protagonistas. Por otra parte, el viaje de

auto descubrimiento de algunas de las protagonistas de las novelas estudiadas hace partícipe al lector/a de sus historias personales de vuelta, de reunificación con la madre lo que resulta ser un proceso catártico. Llevado al plano simbólico se inscribe al lector, dentro de una genealogía, puesto que se le hace partícipe de los mecanismos de recuperación de la memoria individual y colectiva a través de su recreación literaria.

Si como ha indicado Cristina Dupláa (*Disremembering* 33), la memoria colectiva afecta a un grupo en un determinado momento histórico y además dispone de un elemento intersubjetivo que hace que los seres humanos se sientan comprometidos en una dinámica social, cuando esta dinámica se resquebraja por una acción violenta, la memoria colectiva, o como aquí se ha argumentado, su reinterpretación y representación desde la narrativa de las escritoras españolas estudiadas, se convierte, en términos simbólicos, en un arma de resistencia, en un lenguaje de denuncia. Lo que se denuncia es quizás, un sentimiento de orfandad colectivo en el que se inscribe al lector, haciéndole cómplice de un acto de creación literario que entrevela una posicionamiento político, por parte de las escritoras estudiadas, en cuanto al pasado y se revela, como apuntaba Montserrat Roig en relación a la pérdida de su madre y la escritura de su novela *Con mi madre*, el potencial papel que puede desempeñar la escritura y la creación literaria a la hora de superar traumas de tipo personal o colectivo.

Bibliografia

Obras primarias

Aldecoa, Josefina. *Historia de una maestra*. Barcelona: Anagrama, 1990. Print.

---. *Mujeres de negro*. Barcelona: Anagrama, 1994. Print

---. *La fuerza del destino*. Barcelona: Anagrama, 1997. Print.

Castañón, Laura. *Dejar las cosas en sus días*. Madrid: Alfaguara, 2013. Print.

Chacel, Rosa. *Memorias de Leticia Valle*. Barcelona: Lumen, 1985. Print

Díaz Pérez, Eva. *El club de la memoria*. Barcelona: Destino, 2008.

Galvarriato, Eulalia. *Cinco sombras*. Barcelona: Destino, 1963. Print.

García Morales, Adelaida. *La tía Águeda*. Barcelona: Anagrama, 1995. Print.

---. *El sur*. Barcelona: Anagrama, 1985. Print

Izquierdo, Paula. *El hueco de tu cuerpo*. Barcelona: Anagrama, 2000.

Laforet, Carmen. *Nada*. Barcelona: Destino, 1992. Print.

Martín Gaité, Carmen. *Lo raro es vivir*. Barcelona: Anagrama, 1996.

Matute, Ana María. *Primera memoria*. Barcelona: Destino, 2000. Print.

Montfort, Vanesa. *El ingrediente secreto*. Sevilla: Algaida, 2006. Print.

Puértolas, Soledad. *Con mi madre*. Barcelona: Anagrama, 2001. Print.

Quiroga, Elena. *Tristura*. Barcelona: Plaza & Janés, 1984. Print.

---. *Escribo tu nombre*. Barcelona: Plaza & Janés, 1985. Print.

Rivera de la Cruz, Marta. *Tiempo de prodigios*. Barcelona: Planeta, 2006.

Rodoreda, Mercé. *La plaza del Diamante*. Barcelona: Edhasa, 1982. Print.

---. *Isabel y María*. Barcelona: Seix Barral, 1992. Print.

Roig, Montserrat. *Ramona, adiós*. Barcelona: Argos, 1980. Print.

---. *Tiempo de cerezas*. Barcelona: Plaza y Janés, 1996. Print.

---. *La hora violeta*. Madrid: Castalia, 2000. Print.

Soriano, Elena. *Caza menor*. Madrid: Castalia, 1992. [Print](#).

Sánchez, Clara. *Entra en mi vida*. Barcelona: Destino, 2012

Obras citadas

[Adams, Alice. "Maternal Bonds: Recent Literature on Mothering." *Signs* 20.2 \(Winter 1995\): 414-27. Print.](#)

Alborg, Concha. Introducción. Soriano 1-51.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*. New York: Verso, 1991. Print.

Arkininstall, Christine. "Towards a Female Symbolic: Re-presenting Mothers and Daughters in Contemporary Narratives by Women". *Giorgio* 47-85.

Barnet, Miguel. "La novela testimonio. Socio-literatura". *Testimonio y Literatura*. Ed. René Jara & Hernán Vidal. Minneapolis: Institute for the Study of ideologies and Literature, 1986. 280-302. Print.

Birulés, Fina, ed. *El género de la memoria*. Pamplona-Iruá: Pamiela, 1992. Print.

Blanco Aguinaga, Carlos., J. Rodríguez Puértolas, & Iris M. Zavala, eds. *Historia social de la literatura española*. Madrid: Akal, 2000. Print.

Bulfinch, Thomas. *Bulfinch's Mythology*. New York: Random House, 1979. Print.

Bock, Gisella, & Pat Thane, eds. *Maternity and Gender Policies: Women and the Rise of the European Welfare States 1880's-1950's*. London: Routledge, 1991. Print

[Bower, Lisa. "Mother in Law: Conceptions of Mother and the Maternal in Feminism and Feminist Legal Theory." *Differences* 3.1 \(Spring 1991\): 20-39. Print.](#)

- Bravo, Paloma. *La piel de Mica*. Random House: Mondadori, 2013. Print.
- Castilla, Amelia. "La autora Josefina Aldecoa considera que el carácter es la fuerza de Destino". *El País*. 16 sep. 1997. Web. 10 aug 2012.
- Chacel, Rosa. *Memorias de Leticia Valle*. Barcelona: Lumen, 1985. Print.
- Collado Seidel, Carlos. *España refugio nazi*. Madrid: Temas de hoy: 2005.
- Davies, Catherine. *Contemporary Feminist Fiction in Spain: The Work of Montserrat Roig and Rosa Montero*. Oxford: Berg, 1994. Print.
- De la Fuente, Inmaculada. *Mujeres de la posguerra*. Barcelona: Planeta, 2002. Print.
- Delmar, Ross. "What is Feminism?" *Theorizing Feminism: Parallel Trends in the Humanities and Social Sciences*. Boulder: Westview, 1994.
- Di Febo, Giuliana. *Resistencia y movimiento de mujeres en España (1936-1976)*. Barcelona: Icaria, 1979. Print.
- Dupláa, Cristina. *La voz testimonial en Montserrat Roig: Estudio cultural de los textos*. Barcelona: Icaria, 1996. Print.
- . *Memoria sí, venganza no en Josefina Aldecoa: Ensayo socio-histórico de su obra*. Barcelona: Icaria, 2000. Print.
- Etxebarria, Lucía. *Beatriz y los cuerpos celestes*. Barcelona: Destino, 1998. Print.
- . *Un milagro en equilibrio*. Barcelona: Planeta, 2004. Print.
- Everly, Katherine. *Catalan Women Writers and Artists: Revisionist Views from a Feminist Space*. Lewisburg: Bucknell UP, 2003. Print.
- Firestone, Shulemith. *The Dialectics of Sex: The Case for Feminist Revolution*. New York: Morrow, 1970. Print.

Forneas Fernández, María C. *Personajes femeninos en la literatura española escrita por mujeres*. Diss. Madrid: U Complutense. Servicio de Reprografía, 1987. Print.

Freixas, Laura. *Madres e hijas*. Barcelona: Anagrama, 1996. Print.

---. *Literatura y mujeres*. Barcelona: Destino, 2000. Print.

Friday, Nancy. *My Mother/Myself*. New York: Dell, 1987. Print.

Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. New York: W.W. Norton, 1963. Print.

Galdona Pérez, Rosa I. *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*. Sta.Cruz de Tenerife: U de la Laguna, 2001. Print.

Galerstein, Carolyne, and K. McNerney. *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*. Potomac: Scripta Humanistica, 1998. Print.

Gazarian Gautier, Marie-Lise. *Interviews with Spanish Writers*. Elmwood Park, IL: Dalkey Archive P, 1991. Print.

---. *Ana María Matute: La voz del silencio*. Madrid: Espasa Calpe, 1997. Print.

---. "Conversación con Carmen Martín Gaité". *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Ed. Mirella D'Ambrosio Servodidio & Marcia L. Welles. Ann Arbor: UMI, 1992. 25-33. Print.

Giorgio, Adalgisa, ed. *Writing Mothers and Daughters: Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*. New York: Berghahn, 2002. Print.

Graham, Helen & Jo Labanyi, eds. *Spanish Cultural Studies*. Oxford & New York: Oxford UP, 1995. Print.

Guerrero Ruiz, Cristina. *Panorama de Escritoras Españolas*. Vol. 2. Cádiz: U de Cádiz, 1996. Print.

Hammer, Signe. *Daughters and Mothers: Mothers and Daughters*. New York: Signet, 1976.
Print.

Herzberger, David K. *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*.
Durham: Duke UP, 1995. Print.

Izquierdo, Paula. *El hueco de tu cuerpo*. Madrid: Anagrama, 2000. Print.

Johnson, Roberta. "Personal and Public History in Laforet's Long Novels". Mantenga, R. et al.
43-57.

Junquera, Natalia, & Jesús Duvá. "Hijo busca madre; madre busca hijo". *Elpais.com*. 6 Mar
2011. Web. Consulted 13 Aug 2012.

Kaplan, Ann, "Motherhood and Representation: From Post World War II Freudian Figurations to
Postmodernism." *The Minnesota Review* 29 (Winter) 1987.

Kristeva, Julia. *Black Sun: Depression and Melancholy*. New York: Columbia UP, 1989. Print.

---. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1992. Print.

Kushigian, Julia. *Reconstructing Childhood. Strategies of Reading for Culture and Gender in the
Spanish American Bildungsroman*. Lewisburg: Bucknell University Press, 2003. Print.

Mantenga, R., C. Galerstein, & K. McNerney, eds. *Feminine Concerns in Contemporary
Spanish Fiction by Women*. Potomac: Scripta Humanistica, 1988. Print.

Meachan, Cherie. "The Metaphysics of Mother/Daughter Renewal in *La Casa de los Espíritus*
and *Paula*." *Hispanófila* 131 (Enero 1994): 93-108.

Montejo Gurruchaga, Lucía. *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de
posguerra*. Madrid: UNED, 2010. Print.

Nash, Mary. "Pronatalism and Motherhood in Franco's Spain". Bock & Thane 160-177.

- Nichols, Geraldine C. *Des/cifrar la diferencia: Narrativa femenina de la España contemporánea*. Madrid: Siglo XXI, 1992. Print.
- Ordoñez, Elizabeth. *Voices of Their Own*. Lewisburg: Bucknell UP, 1991. Print.
- O'Reilly, Andrea, ed. *Maternal Theory. Essential Readings*. Toronto: Demeter P, 2007. Print.
- Parker, Andrew. *The Theorist's Mother*. Durham & London: Duke UP, 2012. Print
- Pérez, Janet, ed. *Novelistas femeninas de la posguerra española*. Madrid: J.P. Turanzas, 1983. Print.
- Petchesky, Rosalind P. "Fetal Images: the Power of Visual Culture in the Politics of Reproduction." *The Gender/Sexuality Reader: Culture, History, Political Economy*. Ed. Roger N. Lancaster & Micaela Di Leonardo. New York: Routledge, 1997. Print.
- Resina, Joan Ramón, ed. *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam: Rodopi, 2000. Print.
- Richards, Michael. *A Time of Silence: Civil War and the culture of Repression in Franco's Spain, 1936-1945*. Cambridge: Cambridge UP, 1998. Print.
- Roig, Montserrat. *Mujeres en busca de un nuevo humanismo*. Barcelona: Salvat, 1981. Print.
- Ross, Ellen. "New Thoughts on 'the Oldest Vocation': Mothers and Motherhood in Recent Feminist Scholarship". *Signs* 20.2 (Winter 1995): 397-414. Print.
- Ruiz Guerrero, Cristina. *Panorama de escritoras españolas Vol 2*. Cádiz : U de Cádiz, 1997. Print.
- Scarlett, Elisabeth A. *Under Construction: the Body in Spanish Novels*. Charlottesville: UP of Virginia, 1994. Print.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1991.

- Sulleiman, Susan R, "Writing and Motherhood." *The Mother Tongue: Essays in Feminist Psychoanalytic Interpretation*. Ed. S. Nelson Garner, C. Kahane and M. Sprengnether. Ithaca : Cornel University Press, 1985.
- Velasco Rengel, Carmen. Introducción. *Watchwomen: Narradoras del siglo 21*. Zaragoza: Letra última, 2011. 1-76. Print.
- Walker, Michelle Boulous. *Philosophy and the Maternal Body: Reading Silence*. London& NY: Routledge, 1998.
- Woodford, Margaret, ed. *The Irigaray Reader*. Oxford: Blackwell, 1991. Print.
- Wollendorf, Lisa, ed. *Literatura y feminismo en España (s. XV-XXI)*. Barcelona: Icaria, 2005. Print.
- Young, Iris M, "Pregnant Embodiment: Subjectivity and Alienation" in *Throwing like a Girl and Other Essays in Feminist Philosophy and Social Theory*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Zatlin, Phyllis. *Quiroga's Tristura: the Anguish of Absence and Silence*. MLA 18.2 (Spring 1988): 89-96. Print.

Apéndice

Una conversación con Vanessa Montfort a propósito de *El Ingrediente Secreto* (XI Premio Ateneo Joven de Sevilla, 2006)

Vanessa, he decidido incluir tu novela en el capítulo final de mi tesis. En este capítulo, analizo lo que llamo las nuevas "huérfanas del milenio", y argumento que la vuelta al tema de la huérfana a principios del siglo XXI por varias de las autoras que estáis publicando ahora (tú, Eva Díaz, Marta Rivera de la Cruz y Clara Sánchez) cierra un ciclo que se inició con la literatura femenina de posguerra, pasando por Carmen Martín Gaité, quien ya auguró esta figura literaria con Águeda, en *Lo raro es vivir*.

Mi intuición es que las huérfanas literarias de aquel momento y las de ahora deben responder al espíritu de los tiempos. Las de entonces, una genealogía interrumpida por 40 años de dictadura, infancias y vidas en pausa. La madre muerta como representante de esa pérdida.

Las de ahora, mujeres adultas nacidas en democracia pero que no encuentran su lugar-su orfandad las deja descolocadas-- sin referentes femeninos. Recuperar a la madre, argumento, equivale a recuperar la memoria de un país ocultada a esta generación sobre protegida que recién encuentra la necesidad de saber. Los nexos inter-generacionales están rotos pero ellas buscan respuestas estableciendo relaciones con personajes ancianos que encuentran en ellas, y en su ansia de pasado, las interlocutoras para recuperar la memoria. En este contexto, me gustaría que habláramos de tu novela, de *El ingrediente Secreto* y de su protagonista, Eva.

NIEVES ALONSO: ¿Cuál era tu primera intención a la hora de concebir el personaje de Eva?:

VANESSA MONTFORT: Lo cierto es que mi primera intención para construir el personaje de Eva era un retrato generacional. Eva Alcocer debería ser casi un personaje colectivo que

aglutinara gran parte del desencanto e inmovilismo que ha caracterizado, o más bien, de que se ha acusado a la generación de "los niños de la democracia".

NIEVES ALONSO: ¿Piensas entonces que la primera generación que se crio en democracia después de 40 años de franquismo y a la que tú y yo pertenecemos tenemos como característica común el desencanto? Estoy totalmente de acuerdo contigo, pero algunos podrían acusarnos de pesimismo, ¿no crees?

VANESSA MONTFORT: Estoy en parte de acuerdo con que hemos crecido como "desencantados", y nada comprometidos políticamente, pero creo que hay que analizar las causas de que esto haya ocurrido.

NIEVES ALONSO: ¿Te importaría compartirlas conmigo?

VANESSA MONTFORT: En primer lugar hemos llegado a un mundo donde siempre se nos advierte que ya todo estaba luchado y ganado para nosotros antes de que llegáramos. Por otro lado, intentamos abrirnos camino este mundo "maravilloso" a golpe de estudios y de títulos, y nos damos cuenta de que no es posible. Y nos muerde el paro como a ninguna otra generación. Súper preparados y súper inútiles. Mala mezcla...

NIEVES ALONSO: Ya, explosiva, de ahí el suicidio de Nacho, otro símbolo de desencanto y sensación de pérdida de nuestra generación, ¿Demasiada sobre-protección por parte de la generación anterior?

VANESSA MONTFORT: Ahora, no es verdad que no sea una generación comprometida. Lo es, socialmente, porque casi hemos inventado el voluntariado. Lo es, con el medioambiente, y nadie antes lo había sido.

NIEVES ALONSO: Sí, pero políticamente.... Y en cuanto a la necesidad de Eva de independencia de su familia, ¿Cómo te ayudó esta característica a forjar un retrato generacional?

VANESSA MONTFORT: Con respecto al desarraigo familiar de Eva, decidí que era importante que no tuviera una relación idílica con su familia. Porque no es real. Y la familia contemporánea española está compuesta de otro elemento. Por otro lado, el tema del divorcio ya ha sido demasiado trillado.

NIEVES ALONSO: Sí, se me ocurre que es lo que caracteriza a la familia del personaje de Águeda, de *Lo Raro es Vivir*. Otra huérfana de la democracia, hija de padres separados y a la que se le muere la madre. El abuelo es un personaje principal es esta novela. ¿Qué papel juegan las relaciones inter generacionales en *El Ingrediente Secreto*?

VANESSA MONTFORT: Quería dar luz a la relación entre padre e hija, entre los que existe un tremendo salto generacional.

NIEVES ALONSO: Es interesante porque eliminas a la generación intermedia, a la del compromiso, a los artífices del "pacto por el olvido". ¿Cómo describirías el panorama familiar de Eva? ¿Por qué esa necesidad de ruptura?:

VANESSA MONTFORT: Una madre con la que no termina de haber empatía porque protege al hijo más débil. Además, un hermano gay que se convierte en el príncipe destronado y que se debilita por la presión paterna ante un conflicto con el que no sabe lidiar.

NIEVES ALONSO: Te refieres al hecho de que es gay en una España en la que sobran masculinidades nutridas por el reparto de roles de género tan férreo por parte del aparato ideológico del franquismo, ¿no? Imagina, cuando el padre de Eva era joven, a alguien como su hijo lo hubieran podido meter en la cárcel por la Ley de Vagos y Maleantes...

VANESSA MONTFORT: Sí, pero que casi además "adopta" a su hermana cuando muere su madre. Ya que necesita otra figura femenina cerca.

NIEVES ALONSO: ¿Y la figura del padre?:

VANESSA MONTFORT: Es un padre obsesionado con ser un buen padre, con darle a sus hijos todo lo que él no ha podido tener. Se equivoca con su primer hijo, como padre tradicional, pero que con Eva rectifica, adaptándose a los tiempos, y aprovechándose de ese nuevo rol, más íntimo y tierno, del padre actual.

NIEVES ALONSO: ¿Y con respecto a Eva y la figura materna ausente? ¿Qué me puedes decir?:

VANESSA MONTFORT: Con respecto a Eva, la desconexión materna y el decidir que sea una huérfana adoptada, implicaba que su búsqueda, la de sus raíces, fuera aún más extrema.

NIEVES ALONSO: ¿Qué era lo que te interesaba resaltar al elegir como protagonista a una huérfana doble? Sus padres originales son desconocidos (esa sería una primera pérdida) y después pierde a su madre adoptiva (sin saber que lo es hasta el final)?:

Eva termina dándose cuenta al final de su viaje, que no hay unión más fuerte que la de "la tribu", esos lazos que surgen del amor entre las personas, los elegidos.

NIEVES ALONSO: Y entonces ¿la madre?:

VANESSA MONTFORT: Termina conociendo a su madre desde la historia del resto de los personajes. Eva termina adquiriendo unas raíces por adopción.

NIEVES ALONSO: En su búsqueda de la felicidad, de sí misma, termina conciliándose con la figura de la madre, re-descubriéndola. O al menos así lo leí yo. ¿Me equivoco?

VANESSA MONTFORT: No, así llega al Oro. Al equilibrio. Recupera la confianza y la ilusión y se lanza a la vida, conociendo y asimilando su pasado.

NIEVES ALONSO: ¿De ahí que dijeras antes que es Eva es un arquetipo de su generación?:

VANESSA MONTFORT: Por eso es una metáfora, no sólo de una generación, que supera el pasado de sus padres y abuelos, llevando consigo su historia y no dándole la espalda.

NIEVES ALONSO: ¿Podría elevarse al plano histórico la misma metáfora?

VANESSA MONTFORT: Es una metáfora de la búsqueda del Oro, la piedra filosofal, el equilibrio, de un país entero, que no puede seguir doliéndose de las mismas heridas, sino curándolas y sintiéndose orgulloso de sus cicatrices y pisando con fuerza hacia delante.

NIEVES ALONSO: Interesante este paralelismo Eva-España, que sea un personaje femenino el que elegiste como metáfora extendida de nuestra generación y de la nueva España. Nos redime del pesimismo. Gracias Vanessa. No puedo esperar a leer tu próxima novela.

VANESSA MONTFORT: De nada.

Madrid-New York, 2011.