

# UC Riverside

## UC Riverside Electronic Theses and Dissertations

### Title

La Representación del Trauma en Tres Trilogías de Escritoras de la España de Posguerra y Principios del Siglo XXI

### Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/9524n1cf>

### Author

Pelayo, Zuleima Ramirez

### Publication Date

2021

Peer reviewed|Thesis/dissertation

UNIVERSITY OF CALIFORNIA  
RIVERSIDE

The Representation of Trauma in Three Trilogies of Female Writers from the Post-War  
Spain and Twenty-First Century

La representación del trauma en tres trilogías de escritoras de la España de Posguerra y  
principios del siglo XXI

A Dissertation submitted in partial satisfaction  
of the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

in

Spanish

by

Zuleima Ramírez Pelayo

December 2021

Dissertation Committee:

Dr. David K. Herzberger, Chairperson

Dr. Benjamin M. Liu

Dr. Alessandro Fornazzari

Copyright by  
Zuleima Ramírez Pelayo  
2021

The Dissertation of Zuleima Ramírez Pelayo is approved:

---

---

---

Committee Chairperson

University of California, Riverside

## ACKNOWLEDGMENTS

Después de mi larga carrera en la Universidad de California, Riverside, estoy agradecida con muchas personas que me han apoyado infinitamente sin excusas o reclamos. Primeramente, quiero darle las gracias a mi director de tesis, el Profesor David K. Herzberger. Le agradezco por su infinita paciencia, su apoyo en todo momento y por sus palabras de aliento a lo largo de los años. Sin usted, nada de esto hubiera sido posible. Muchas gracias, al Profesor Benjamín M. Liu quien también ha sido un pilar fundamental en mi disertación. Le agradezco por sus sabios consejos, por siempre brindarme su apoyo cuando más lo necesitaba, y por su aportación a mi estudio. También quiero agradecer al Profesor Alessandro Fornazzari por ofrecer sus consejos en mi trabajo y por siempre darme consejos a lo largo de mi doctorado.

Quiero agradecer a mis amigas y compañeras durante mi doctorado en UC Riverside, quienes siempre me brindaron sus consejos, su apoyo incondicional y sus aportaciones a mi tesis. Gracias por estar siempre ahí a mi lado y hacerme reír con sus chistes y bromas. Mil gracias a Raelynne M. Hale quien siempre ha estado conmigo en las buenas y en las malas, gracias por ser una gran colega, amiga, consejera, y una excepcional compañera de oficina. También gracias a Elizabeth Sotelo, por su apoyo y su amistad, por aquellos días de desvelo y risas que recordaré siempre. Gracias a María Carmen Ballester por ser una gran coordinadora en su momento y amiga a lo largo del mi doctorado. Un millón de gracias, a todas aquellas personas que aunque no estuvieron presentes físicamente pero siempre lo estuvieron a la distancia. A la Profesora Francisca González Flores, quien desde un comienzo creyó en mí y en mi perseverancia. Agradezco

a cada uno de mis profesores en UC Riverside por esta gran experiencia que viví en mi posgrado.

Mi tesis no hubiera sido posible sin el apoyo económico que recibí a lo largo de mi carrera. Gracias a la beca Eugene V. Cota-Robles, también a la beca de investigación de verano que me ofreció mi departamento. Thank you for the financial support along the way.

Ante todo, le agradezco infinitamente a Jorge Pelayo, mi querido y amado esposo, sin su apoyo incondicional esto no hubiera sido posible. Gracias por tu paciencia, por siempre estar a mi lado ayudándome, apoyándome y dándome los mejores consejos en mis peores días. Un millón de gracias, por ser un gran esposo, papá, amigo y compañero de vida. Gracias por siempre creer en mí y en mis sueños que, aunque a veces en aquellos días de frustraciones y obstáculos a lo largo de mi carrera no creía terminar, usted siempre me motivó a seguir luchando. También quiero darle gracias a Dios por mandarme el regalo más hermoso que Dios me dio a mi querido hijo Liam a quien también le dedico este proyecto que está lleno de sueños, trabajo y dedicación. Esto va especialmente dedicado a dos personas sumamente importantes en mi vida: a mi hijo y a mi esposo los amo infinitamente. Finalmente, quiero darles las gracias a mis maravillosos padres por su amor y su apoyo incondicional. A mi madre Rosalina y a mi padre Roberto siempre estaré agradecida por sus consejos, su gran esfuerzo y por hacer de mí y de mis hermanos mejores personas. Les estaré eternamente agradecida a mis hermanos: Rosy, Roberto, y Alberto que, aunque ellos no lo saben, de una manera u otra siempre me echaron porras. Cada uno de ellos ha hecho de mí una mejor versión de mí misma.

Gracias a todos por siempre estar a mi lado, apoyándome, haciéndome reír, y por compartir este sueño a mi lado. Thank you, a cada una de estas personas que sin ellas mi vida no sería igual.

Por último, le doy gracias a Dios por dejarme vivir esta maravillosa experiencia que sin Él nada de esto sería posible.

*Dedicado a:*

*Mi querido esposo quien siempre me ha brindado apoyo y amor en todo momento, gracias por creer siempre en mí. A mis padres que siempre creyeron en mí, a mis hermanos quienes siempre han estado para apoyarme siempre sin cuestionarme. Por último, a mi lindo y amado retoño quien llegó a iluminar mis días desde que supe que estaba embarazada esto es para ti hijo querido te amo Liam.*

*Los Amo Mucho.*



## ABSTRACT OF THE DISSERTATION

The Representation of Trauma in Three Trilogies of Female Writers from the Post-War Spain and Twenty-First Century

by

Zuleima Ramírez Pelayo

Doctor of Philosophy, Graduate Program in Spanish  
University of California, Riverside, December 2021  
Dr. David K. Herzberger, Chairperson

The main purpose of this study is to explore three trilogies by the writers Josefina R. Aldecoa, Esther Tusquets, and Ana María Matute. The first, *Trilogy of Memory*, by Josefina R. Aldecoa, *Story of a Teacher* (1990), *Women in Black* (1994), *The Force of Destiny* (1997); the second, *Trilogy of the Sea*, by Esther Tusquets, *The Same Sea as Every Summer* (1978), *Love is a Solitary Games* (1979), *Stranded After the Last Shipwreck* (1980); and finally, the trilogy *Los Mercaderes* by Ana María Matute, *First Memory* (1950), *Soldiers Cry by Night* (1963), *The Trap* (1969). Their texts address the exploration of memory through the voices of the characters and their narrations, a subject that for the three writers has been difficult to deal with in their writings due to the painful memories of those times silenced in the years of Franco.

The theme of memory will be explained and developed with the help of the theory of trauma, which is linked to 'voluntary' and 'involuntary' repression, and on other occasions, which has been forced, as happened in Spain as a result of the political regime.

Thus, the theme of return arises from the past, over and over again, through actions, experiences and memories that refer to the past. It is through the narratives that it is possible to rescue what was repressed in memory. Some of the theorists who will be a fundamental part of this study are Cathy Caruth, Judith Herman and Dominick LaCapra, among others. This work is possible thanks to the theories of each one of them, especially the subject of trauma and post-trauma. Furthermore, in some of the trilogies, the theme of ‘collective memory’ and ‘individual memory’ is addressed, as well as the theoretical framework of the Civil War and history based on the rest of the narrating characters.

The first chapter of this dissertation discusses the work of Josefina R. Aldecoa and her works: *History of a Teacher* (1990), *Women in Black* (1994) and *The Force of Destiny* (1997). In the chapter, I explain how the three aspects – memory, time, and history - of the protagonist’s life are represented in relation to the trauma suffered in the trilogy. Memory and history unfold in relation to the trauma, or multiple traumas, of Gabriela, the protagonist and narrator. At the same time, it includes the memories of the third and fourth generations, in this case through the narration of the life of Juana, Gabriela's daughter who also suffers the trauma inherited from her mother after her exile, the Civil War and her return to Spain. Finally, I explore how the lives of mother and daughter are submerged in the same struggle to make their memories and experiences known.

The Esther Tusquets Trilogy of the Sea is analyzed in the second chapter. The trilogy is composed of three works written between the years 1978 and 1980: *The Same Sea of Every Summers* (1978), *Love is a Solitary Game* (1979) and *Stranded After the Last Shipwreck* (1980). This section exposes the intertextuality linked to the memories

and traumas of the past with the nameless protagonist throughout the trilogy. Fairy tales are related to the memories and ghosts that haunt the protagonist in her life. Likewise, maternal heartbreak is also addressed, which has caused even greater trauma in the protagonist.

The last chapter examines the work of Ana María Matute and her trilogy *Los Mercaderes*, composed of *First Memory* (1950), *The Soldiers Cry at Night* (1963) and *The Trap* (1969) written between the years 1960 and 1969. For this trilogy, I focus on how the childhood of Matia's character is taken from her at the outbreak of the Civil War, the trauma caused, and how her unsolved return causes her son Bear to experience trauma in the island where her mother had traumatic experiences, just as it was for his mother.

## Table of Contents

<b>Introducción</b> .....	1-18
<b>Capítulo 1:</b> Relatando tres aspectos de mi propia vida que se relacionan con el trauma: memoria, tiempo e historia, en la trilogía de Josefina Rodríguez Aldecoa	
Introducción a la <i>Trilogía de memoria</i> de Josefina R. Aldecoa.....	19-21
<b>1. <i>Historia de una maestra</i> (1990)</b>	
1.1 Memoria e historia relacionadas con el trauma, o traumas, de Gabriela .....	21-24
1.2 El trauma de la/s memoria/s de Gabriela .....	24-30
1.3 El entendimiento de las limitaciones de la mujer a través del tiempo y la historia.....	30-36
1.4 Recapturando el pasado.....	37-53
<b>2. <i>Mujeres de negro</i> (1994)</b>	
2.1 Las memorias de Juana presentan un trauma en su narración.....	54-57
2.2 La postmemoria de Juana .....	58-60
2.3 Historia y memoria a través de las evocaciones de Juana desde México.....	60-70
<b>3. <i>La fuerza del destino</i> (1997)</b>	
2.1 Desenlace final: madre e hija entendiendo sus vidas a través de la narración .....	70-78
<b>Capítulo 2:</b> La intertextualidad articulada en las memorias y los traumas de un pasado sombrío de la niña envejecida en la trilogía de Esther Tusquets	
Introducción a la <i>Trilogía de mar</i> de Esther Tusquets .....	79-84
<b>1. <i>El mismo mar de todos los veranos</i> (1978)</b>	

1.1 <i>El mismo mar de todos los veranos</i> , un cuento de hadas para recordar los viejos fantasmas.....	84-92
1.2 La narradora rebusca el amor materno en la joven colombiana.....	92-96
1.3 La intertextualidad ligada al trauma psicológico de la narradora-protagonista y su relación con su madre en <i>El mismo mar de todos los veranos de todos los veranos</i> .....	97-117
<b>2. <i>El amor es un juego solitario</i> (1979)</b>	
2.1 La intertextualidad del libro de aventuras en <i>El amor es un juego solitario</i> ...	117-123
2.2 El papel de madre y los traumas y de la “Reina de los Gatos” en <i>El amor es un juego solitario</i> .....	123-128
<b>3. <i>Varada tras el último naufragio</i> (1980)</b>	
3.1 La historia de Elia parte de una fantasía.....	128-132
3.2 Un doble trauma psicológico en <i>Varada tras el último naufragio</i> .....	132-143
<b>Conclusión</b> .....	143-145
 <b>Capítulo 3: El regreso a un pasado no resuelto: el desamor, las memorias, los espacios traumáticos, y los cuentos de hadas en la trilogía <i>Los mercaderes</i> de Ana María Matute</b>	
Introducción en la trilogía <i>Los Mercaderes</i> .....	146-153
<b>1. <i>Primera memoria</i> (1950)</b>	
1.1 La falta de amor en la vida de Matia en <i>Primera memoria</i> .....	154-162
1.2 La isla y la casa de la abuela: espacios y memorias traumáticas en la vida de Matia.....	162-171
1.3 La Isla y la casa como espacios traumáticos en la vida de Matia.....	171-176
1.4 La pérdida de una infancia precoz durante la guerra: ¡No existen ya los cuentos de hadas!.....	176-183

## **2. *Los soldados lloran de noche* (1963)**

Introducción a <i>Los soldados lloran de noche</i> .....	183-184
2.1 El trauma ocasionado a Manuel después del asesinato de José Taronjí.....	185-192
2.2 La Guerra Civil en <i>Los soldados lloran de noche</i> .....	193-195
2.3 Una infancia perdida en medio de los cuentos de hadas en: <i>Los soldados lloran de noche</i> .....	195-198
2.4 El desamor en la vida de Manuel y Marta, tanto desde la figura paterna como materna.....	198-203

## **3. *La trampa* (1969)**

Introducción a <i>La trampa</i> .....	204-216
3.1 La infancia queda simplemente como un recuerdo .....	216-218
3.2 La relación de madre e hijo en <i>La trampa</i> .....	218-219
3.3 La Guerra Civil en <i>La trampa</i> .....	219-222
<b>Conclusión</b> .....	223-229
<b>Work Cited</b> .....	230-241

# La representación del trauma en tres trilogías de escritoras de la España de Posguerra y principios del siglo XXI

## Introducción

El propósito principal de este estudio es explicar tres trilogías de las escritoras Josefina R. Aldecoa, Esther Tusquets, y Ana María Matute. La primera, *Trilogía de memoria*, de Josefina R. Aldecoa, *Historia de una maestra* (1990), *Mujeres de negro* (1994), *La fuerza del destino* (1997); la segunda, *Trilogía de mar*, de Esther Tusquets, *El mismo mar de todos los veranos* (1978), *El amor es un juego solitario* (1979), *Varada tras el último naufragio* (1980); y por último, la trilogía *Los Mercaderes* de Ana María Matute, *Primera memoria* (1950), *Los soldados lloran de noche* (1963), *La trampa* (1969). En sus textos se aborda la exploración de la memoria por medio de las voces de los personajes y sus narraciones, un tema que para las tres escritoras ha sido difícil de tratar en sus escritos debido a los dolorosos recuerdos de aquellos tiempos silenciados en los años de Franco. El tema de la memoria será explicado y desarrollado con la ayuda de la teoría del trauma que está ligada a la represión ‘voluntaria’ e ‘involuntaria,’ y en otras ocasiones, que ha sido forzada, como sucedió en España producto del régimen político. Así, brota desde el pasado, una y otra vez, el tema del retorno por medio de acciones, experiencias y memorias que remiten a un pasado. Es a través de las narraciones que se logra rescatar aquello que permanecía reprimido en la memoria<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Quiero aclarar que las tres trilogías analizadas no son novelas de la memoria de acuerdo a lo que se entiende en el concepto de David Herzberger, quien señala que “by novels of memory I mean those fictions on which the individual self seeks definition

Algunos de los teóricos que serán parte fundamental de este estudio son Cathy Caruth, Judith Herman y Dominick LaCapra, entre otros. Este trabajo es posible gracias a las teorías de cada uno de ellos, sobre todo el tema del trauma y el post-trauma. Además, en algunas de las trilogías, se aborda el tema de la ‘memoria colectiva’ y la ‘memoria individual’, así como el marco teórico de la Guerra Civil y la historia a partir del resto de los personajes narradores.

### **La representación de la memoria en la narrativa femenina y la importancia durante la Guerra Civil y la Posguerra**

Durante los años bajo el poder de Franco, estaba prohibido en España oponerse a la dictadura. En ese sentido, la literatura ofrece una recreación acertada de estos dolorosos años en la península, con memorias y experiencias construidas en base a los hechos acontecidos en esta época. Estos eventos serán importantes para el desarrollo del tema de la memoria a lo largo de los tres capítulos que contiene esta disertación. El concepto de memoria se refiere a todas las narraciones de los eventos de la Guerra Civil, dictadura, posguerra y exilio que ocurrieron durante el gobierno de Franco. ¿Cómo preservar la memoria de esos tiempos que vivió España? Esto se puede hacer a través de la representación histórica vía fuentes fotográficas y cinematográficas, así como de narraciones escritas y orales. Cada una de éstas aporta a la lucha, al valorar la historia y las memorias de un evento que no se debe olvidar.

---

commingling the past and present through the process of remembering... the definition of the self is perceived always within the flow of history” (*Narrating the Past* 66-67).



En mi análisis de la memoria, también abordo a los pensadores críticos que dieron luz al término “memoria colectiva,” expresión acuñada por el filósofo y sociólogo Maurice Halbwachs para referirse a los recuerdos de una sociedad, en este caso la española. De igual manera, Halbwachs también habla de la memoria individual que está directamente relacionada con el individuo mismo. Por mi parte, el término lo utilizaré para hablar de las memorias individuales que exponen las protagonistas de las narraciones en el trio de trilogías estudiadas aquí.<sup>2</sup>

Paula Hamilton, en su artículo “A Long War: Public Memory and the Popular Media”, menciona que:

Memory identified as public or collective in this sense is constituted not only by what people remember of their own experiences but also by a constructed past that’s described by Barbara Misztal as ‘culture’s active meaning-making.’ In her view, in order for personal memories to become part of a wider collective phenomenon individual experience is necessarily transfigured and is therefore always ‘more than’ individual.  
(300)

Es así que la memoria individual es utilizada por un grupo colectivo, por medio de las recopilaciones que están en torno a la sociedad y a cada individuo que se va formando las memorias. Y es esto, justamente, lo que ocurre en algunas de las trilogías

---

<sup>2</sup> En el trabajo de las asociaciones, así como de la Ley de la Memoria de 2007, se observa el interés que existe hoy por la recuperación de la memoria. Así mismo, la literatura emerge y pasa a ser parte importante de esta lucha tras la muerte de Franco en 1975. Antes de la muerte de Franco, la censura se encargaba de hacer desaparecer todo lo que pudiera perjudicar a Franco y su reputación. Algunas de esas narrativas son abordadas en este estudio. Josefina Aldecoa, Esther Tusquets y Ana María Matute reflexionan sobre el franquismo, la Guerra Civil, los años de la transición democrática, la posguerra y, además, la reivindicación de la importancia de la memoria.

que abordo en este estudio. Algunas memorias son reconstruidas a partir de una memoria individual. Por ejemplo, en las trilogías la memoria individual es la de aquellas personas que están contando sus vivencias en primera persona. Y esas memorias después llegan a formar una memoria colectiva, cuando se juntan todas las voces contando sus memorias y es así que se ha formado al final una sola memoria.

Paloma Aguilar define lo que es la memoria colectiva como:

...the memory that a community possesses of its own history, as well as the lessons and learning which it more or less consciously extracts from that memory. This variable includes both the substance of that memory (recall of specific historical events) as well as values associated with their evocation (historical lessons and learning), which are modified, very often, by the vicissitudes of the present. (1)

En este caso se puede decir que, en algunas ocasiones, se intenta recuperar memorias que han sido corrompidas a lo largo de los años, cuando las generaciones posteriores persiguen la reconstrucción de los hechos ocurridos durante el régimen franquista. De acuerdo a esta línea de investigación, la crítica Marianne Hirsch señala que el término “post memoria” es utilizado para referirse específicamente a la memoria que ha sido adquirida, o heredada, por un miembro de la generación posterior. Como Hirsch explica:

Postmemory describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they ‘remember’ only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right. (Hirsch 347)

De acuerdo a la cita de Hirsch, la memoria individual de una persona que vivió en carne propia la Guerra Civil y la dictadura es muy diferente a la de aquellos que heredaron memorias contadas por sus padres o abuelos. La post memoria de los hijos, nietos o familiares es transmitida por medio de los recuerdos que portan los que sufrieron estos eventos.<sup>3</sup>

Para respaldar lo dicho por Hirsch, Paloma Aguilar señala que:

During this period, a highly intense dramatic memory existed of a series of events that had occurred some forty years earlier. More than seventy percent of the Spanish population had not lived through the Civil War. However, this is exactly the kind of experience that is conveyed from generation to generation, becoming part of a transmitted collective memory, which is still very much alive and influential. (268)

---

<sup>3</sup> Las voces que perdieron la vida, así como aquellas que aún pueden por medio de sus experiencias reivindicar la memoria, forman parte de esta rememoración de la historia. Fue gracias al recuerdo de aquellos que fallecieron que se creó una asociación para recuperar la memoria de la historia española y de cada una de esas voces silenciadas. Se trata de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), la cual ha trabajado arduamente en la exhumación de fosas clandestinas y comunes para recuperar los cuerpos de los españoles asesinados y cuyas familias aún siguen buscando sus restos. Muchas de estas víctimas fueron sacadas de las cárceles sin juicio, o de allanamientos a sus propias casa. Esta asociación fue creada en el 2000 y da esperanza a familias enteras que, gracias a su labor, han podido dar sepultura a sus seres queridos.

A quienes sobrevivieron a los tiempos de Franco, el miedo, el silenciamiento y la necesidad de olvidar los llevaron a optar por no recordar los acontecimientos del pasado. Sin embargo, para las futuras generaciones es importante contar con una fuente de reivindicación histórica que reconstruya los años franquistas y, así, poder comprender en el presente el dolor y el trauma de cada uno de los sobrevivientes.<sup>4</sup>

El profesor Antonio Gómez López-Quiñones habla al respecto en su libro *La guerra persistente: Memoria, violencia y utopía*. Señala que los personajes de las narrativas, obras literarias, cinematografías y revistas han revisitado el pasado como una necesidad para conocer y detallar en el presente los hechos históricos, y para comprender cómo se desencadenaron estos eventos. López-Quiñones señala que las “...novelas muestran el agotamiento de la guerra como memoria, el devenir inevitable de ésta hacia un estatus historiográfico y la resistencia de algunos personajes ante este proceso de oficialización y objetivización” (24). Como se subraya en la cita anterior, los temas que ofrece la literatura son ficciones que emergen para analizar un pasado que había sido corrompido, olvidado y doloroso de revivir. Por otro lado, López-Quiñones señala que “...lo reprimido reaparece en la Historia para atrapar, envolver, densificar, redimensionar y también atormentar el presente. Precisamente lo fantasmagórico sería el

---

<sup>4</sup> La asociación representa la Ley de la Memoria Histórica que siete años más tarde, en el 2007, llegó a apoyar la recuperación de la memoria y la historia nacional. De igual manera, tanto la Asociación la Ley de la Memoria como la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH), han trabajado para reconocer el trabajo que ellos hacen por la memoria y la recuperación de la historia española llevando a cabo congresos sobre el tema de la memoria, dando un nombre a aquellas víctimas del franquismo que nunca encontraron hasta que estas asociaciones aparecieron, exhibiendo los nombres de las mujeres encarceladas y sus fusilamientos.

estatus de lo que fue una vez reprimido y vuelve a aparecer” (25). Con “lo fantasmagórico,” el autor se refiere a esos recuerdos que se han querido reprimir pero que reaparecen a través del tiempo por medio de las evocaciones surgidas de lo más hondo de la memoria. En ese sentido, la literatura de la Guerra Civil, la postguerra y la dictadura en general propone una re-visitación del pasado.

Así mismo, en el análisis de López-Quiñones se habla de algunas obras literarias que pertenecen al periodo de la Guerra Civil, y que tocan temas como la guerra, la memoria y la representación de la violencia de aquella época:

...escenifican las dificultades de muchos personajes protagonistas para acceder, conocer, y actualizar un tiempo que no vivieron y cuyos protagonistas (o simplemente testigos) comienzan a escasear. La Guerra Civil sirve, por lo tanto, como un territorio del imaginario nacional que presenta no pocos atractivos morales y éticos, aunque el acceso a dichas claves morales y éticas impliquen problemas epistemológicos. De esta forma, novelas de Javier Cercas, Antonio Soler, Manuel de la Rosa, Rosa Montero o Manuel Rivas pueden ser entendidas como el trayecto hacia un pasado (resignificado y altamente cotizado en el orden de valores de la cultura española) que ciertos personajes emprenden para completar vacíos o solventar incoherencias que dificultan o desfiguran sus identidades. El deseo de unos conocimientos históricos (en una clave, tal y como pensamos, nostálgica y utópica) se torna el impulso último y fundamental de unos protagonistas incapaces de entender y organizar su presente y su futuro sin referirse a la Guerra Civil. (López-Quiñones 32)

De igual manera, Carmen Moreno-Nuño, en su análisis *Las huellas de la Guerra Civil: mito y trauma en la narrativa de la España democrática*, examina la representación de la Guerra Civil en la literatura utilizando algunas novelas literarias de

autores que abordan en su ficción temas como el mito, el trauma y el conflicto mismo<sup>5</sup>. El texto de Moreno-Nuño explica que, por medio de las novelas utilizadas, se busca indagar en el proceso de dos conceptos importantes: el trauma y el mito. En su análisis, llega a la conclusión de que “se trata de una dialéctica que va evolucionando a la par que la trayectoria histórica democrática del país, de forma tal que si en los primeros años democráticos el mito predomina sobre el trauma, conforme los efectos del silencio histórico son más evidentes el trauma es cada vez más reclamado, siendo mayor su presencia en la literatura” (27). El trauma aparece como resultado de estos eventos ocurridos en España, y es así que Moreno-Nuño articula que en la literatura analizada se encuentran protagonistas que encarnan los efectos del trauma. Para López-Quñones, en la literatura española, “los protagonistas terminan aceptando que vivir ‘hacia delante’ demanda ‘pensar hacia atrás’” (26). Es exactamente el “pensar hacia atrás” lo que involucra un regreso hacia el pasado y que está ligado con el trauma histórico.

Otro término acuñado por el historiador francés Pierre Nora es la expresión ‘*Les lieux de Mémoire*’ (lugares de memoria) que son,

...los lugares donde se caracteriza y se refugia la memoria está ligada a este momento particular de nuestra historia. Momento en el que la conciencia de la ruptura con el pasado se confunde con el sentimiento de una memoria desgarrada; pero en el que el desgarramiento despierta aún bastante memoria... Hay lugares de memoria que no hay más medios que memoria. (1)<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> La autora utiliza las novelas de Javier Marías, *El siglo* (1983), y de Antonio Muñoz Molina, *El jinete polaco* (1991), por mencionar algunas.

<sup>6</sup> Para más información, véase esta web donde se encuentra el artículo en español: [http://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia\\_web/historia/Pierre.pdf](http://www.comisionporlamemoria.org/archivos/jovenesymemoria/bibliografia_web/historia/Pierre.pdf)

En mi escrito no hablo de lugares de memoria, pero sí hago referencia a lugares de trauma. Para Pierre Nora, un lugar de memoria existe por medio de la pérdida y se crea un intento de recordar o ser recordado. En algunos casos existen monumentos o contextos históricos que pasan a ser parte de lugares de memoria, como lo es la placa en la pared del cementerio de La Almudena de Madrid donde trece mujeres fueron ejecutadas el 5 de agosto de 1939; inclusive hay una película en honor a ellas titulada *Las trece rosas*. Estos lugares son un intento por mantener la memoria y el recuerdo de estas mujeres que lucharon por sus ideales, así como muchos otros que fueron ejecutados durante el mandato de Franco.

Carmen Moreno-Nuño explica que, para Pierre Nora, estos lugares simbolizan una parte importante de la historia: “para Nora, un espacio de memoria es un objeto que encarna una memoria que no se quiere perder, en una época histórica que, como la actual, ha abandonado el cultivo de las formas tradicionales de la memoria” (Moreno-Nuño 15-6). Así que, la importancia de la recuperación de la memoria se debe, en primer lugar, a la carencia de un pasado; en este caso, específicamente del pasado de la Guerra Civil. Es, siguiendo el enfoque de Nora, un intento por recuperar y reivindicar la memoria de un pasado para definir la identidad de un grupo: las víctimas del régimen y los que murieron en el frente. Para la sociedad española, se trata de recuperarse de la dictadura, un régimen que a toda costa trató de borrar las memorias y el pasado para suplantarlos con las ideas políticas de Franco.

## **El trauma en la narrativa: aquello que es indecible**

Una de las teorías utilizadas en este escrito es el de la crítica Judith Herman en su texto *Trauma and Recovery*. Aquí la autora explica lo que es una memoria traumatizada y una memoria no traumatizada. Esto será importante en este estudio ya que se hablará sobre el trauma y las memorias que cargan las protagonistas en las tres trilogías analizadas a lo largo de la disertación. Herman señala que:

Normal memory, like all psychological phenomena, is an action; essentially it is the action of telling a story... A situation has not been satisfactorily liquidated... until we have achieved, not merely an outward reaction through our movements, but also an inward reaction through the words we address to ourselves, through the organization of the recital of the event to others and to ourselves, and through the putting of this recital in its place as one of the chapters in our personal history... Strictly speaking, then, one who retains a fixed idea of a happening cannot be said to have a 'memory'... it is only for convenience that we speak of it as a 'traumatic memory.' (Herman 37)

En la cita anterior, Herman explica que una memoria traumatizada no se recuerda de forma lineal, como lo haría una persona que narra una historia cronológica basada en una memoria no traumatizada. Ella lo llama una memoria “normal.” Sin embargo, Anne Whitehead menciona en *Memory: The New Critical Idiom* que, “the ‘memory’ of traumas is thus not subject to the usual narrative or verbal mechanisms of recall, but is instead organized as bodily sensations, behavioral reenactments, nightmares, and flashbacks” (Whitehead 115). Los personajes analizados en este estudio no narran sus memorias de forma lineal y coherente. Cada una de las protagonistas de las tres trilogías re-experimentan los eventos acontecidos a través de la narración de sus traumas de un



pasado de España, como si revieran una y otra vez sus memorias, abriendo viejas heridas. El intento por recuperar el pasado es condicionado por la memoria y las fracturas que resultan de este choque entre el presente y el pasado.

El trauma se define esencialmente por el ser humano como un momento inexplicable de comprender lo que ha ocurrido; es como una fisura en la memoria, impidiendo el acceso a momentos y recuerdos traumáticos que le han sucedido a la persona. De igual manera, Cathy Caruth, una de las autoras más importantes en el tema del trauma en la literatura, explica que el trauma tiene su origen en: “An overwhelming experience of sudden or catastrophic events in which the response to the event occurs in the often delayed, uncontrolled repetitive appearance of hallucinations and other intrusive phenomena” (*Unclaimed* 11). A lo que se refiere Caruth en la cita anterior es a que en esos eventos experimentados que ocurren de forma inmediata e imprevista, la conciencia del ser humano no logra procesar los hechos ocurridos. En el caso de las protagonistas de las trilogías abordadas en este estudio, tras sucedidos los hechos, los personajes regresan a su país para entender lo que pasó. En ocasiones, sin embargo, el retorno no es físico sino psicológico. Recordar estas memorias dolorosas es necesario para entender los hechos ocurridos en el pasado. Caruth menciona, “...a certain paradox: that the most direct seeing of a violent event may occur as an absolute inability to know it” (91-92). Los recuerdos o las memorias de un evento traumatizante usualmente son difíciles de acceder por parte del sujeto que experimentó el evento traumatizante. En otras palabras, el individuo se aleja de esas memorias, a la vez que se distancian del ‘yo’ para al fin conseguir una vía de acceso a esos recuerdos. Así lo plantea Janet W. Díaz:

A particularly shocking moment or event might produce a defensive response of a narrowing of the field of consciousness. This would become an *idée fixe*, held outside the recall memory of the conscious mind. It would accrue its own memory chain and associations, becoming a 'new system, a personality independent of the first.' It was this act of splitting that created a double self, something that coalesced around the subconscious fixed idea. The subconscious was not structural, then, but a specific product of traumatic hysteria: 'It is a special moral weakness consisting in the lack of power on the part of the feeble subject to gather, to condense, his psychological phenomena, and assimilate them to his personality.' (502)

En la cita anterior se habla del distanciamiento que hay del 'yo' para poder contar los hechos ocurridos. Esta distancia es necesaria para que el sujeto pueda narrar sus memorias desde un lugar en que no lo paralicen los miedos y las heridas que ha dejado el pasado. Así, el recuerdo se convierte en una memoria independiente a la persona que la está narrando y que ha experimentado los hechos en carne propia. Judith Herman explica estas dos caras psicológicas que emerge en el individuo. Por un lado, está el estado de amnesia, que Herman denomina 'numbing,' mientras por el otro se encuentra el estado de una acción exaltada, que la autora califica de 'intrusive.' Herman señala que:

This dialectic of opposing psychological states is perhaps the most characteristic feature of the post-traumatic syndromes. Since neither the intrusive nor the numbing symptoms allow for integration of the traumatic event, the alternation between these two extreme states might be understood as an attempt to find a satisfactory balance between the two. (47)

El individuo que sufre el trauma intenta encontrar un balance, y eso es exactamente lo que hacen algunos de los personajes en las trilogías de Josefina R. Aldecoa y Ana María Matute, cuando comienzan a relatar sus traumas re-vividos por medio de la narración y se alejan de su propio 'yo' para tomar el lugar de narradoras. En relación a eso, Herman añade que:

The traumatized individual, finds herself caught between the extremes of amnesia or of reliving the trauma, between floods of intense, overwhelming feeling and arid states of no feeling at all, between irritable, impulsive action and complete inhibition of action. The instability produced by these periodic alternations further exacerbates the traumatized person's sense of unpredictability and helplessness. (47)

Los personajes en las trilogías examinadas se mueven entre dos polos: recordar u olvidar las memorias que conllevan el trauma. Las heridas que dejó la Guerra Civil han creado en los sujetos un trauma profundo que les impide desprenderse de la colectividad española y de aquellos que vivieron la guerra en persona. En este caso, Paloma Aguilar comenta que:

A long with an inherited and transmitted trauma of war, this generation also had the trauma of the postwar period echoed in its memory. In this sense, memories from childhood (of divided families, of a country in ruins) were fused with those of repression, silence, distorted historical facts and fears perceived within a family setting, to the extent that the terrible war became associated with the no less terrible postwar period. (Aguilar 5)

En la trilogía de Ana María Matute por ejemplo, se puede observar muy claramente lo expresado por Paloma Aguilar en la cita anterior. El trauma heredado de

Bear queda al descubierto al saber la vida de su madre Matia al llegar a la isla. Es transmitido el silencio, el dolor, el miedo, y el terror a Bear por una generación en la que no vivió él, sino su madre y antes de Matia, su abuelo de Bear.

Los traumas re-emergen a la superficie por medio de la memoria, y se va articulando un entendimiento de los hechos ocurridos de esa época y adquiriendo una comprensión más clara sobre lo que ha sucedido. Según señala Roger Luckhurst, en su texto *The Trauma Question*, "... in its shock impact trauma is anti-narrative, but it also generates the manic production of retrospective narratives that seek to explicate the trauma" (79). Existe una necesidad de regresar a esa memoria, y para ello Luckhurst comenta que:

Repetition compulsion has become a cultural shorthand for the consequences of traumatic events: individuals, collectives and nations risk trapping themselves in cycles of uncomprehending repetition unless the traumatic event is translated from repetition to the healthy analytic process of 'working through.' (9)

Y es por medio del "working through" que se logra, a través de la narrativa, la conexión y articulación de los eventos traumáticos de manera clara y saludable. Herman dice que "...traumatized individuals, traumatized countries need to remember, grieve, and atone for their wrongs in order to avoid reliving them" (242).

Así mismo, el profesor David Aberbach expone en su texto *Surviving Trauma: Loss, Literature & Psychoanalysis* que, "through creativity, the artist may confront and attempt to master the trauma of his own terms, and in doing so, complete the work of mourning; the unresolved elements of grief may thus be both motive and substance in

creativity” (3). Igualmente, Paul Ricoeur recalca que la narrativa ayuda a entender el tiempo y los eventos de una mejor manera: “Narrative activity... provides a privileged access to the way we articulate our experience of time” (99). Mientras que, por otro lado, Luckhurst explica que, “Repeatedly, there is the claim that psychoanalysis and literature are particularly privileged forms of writing that can attend to these perplexing paradoxes of trauma” (Luckhurst 5).

De acuerdo a la teórica Cathy Caruth, el trauma incluso se puede explicar en relación a algo externo. Indica, por ejemplo, que “The ‘peculiar, temporal structure, the belatedness of trauma’ is another aporia: ‘since the traumatic event is not experienced as it occurs, it is fully evident only in connection with another place, and in another time’” (7). Es de este modo que el trauma se hace visible, y empieza a aparecer en obras y narrativas literarias que encierran uno de los periodos más sombríos de la historia de España. Por medio de la literatura, la historia, y el cine se trasforman en materia simbólica para la sociedad española.

La narrativa nos permite profundizar en aquel periodo silenciado por el Caudillo en que la Guerra Civil dejó un trauma que se revela mediante las trilogías de las autoras que investigo. En sus novelas, las voces y las narraciones de los personajes revelan los traumas. Para llevar a cabo este análisis, dispongo también de la teoría de Dominick LaCapra, quien hace énfasis en el tema del trauma. Respecto a esto, en su texto *Writing History, Writing Trauma*, LaCapra señala que:

The foregoing discussion may serve to evoke the distinction between writing trauma and writing about trauma. Writing about trauma is an aspect of historiography related to the project of reconstructing the past as objectively as possible without necessarily going to the self-defeating extreme of single-minded objectification that involves the denial of one's implication in the problems one treats. Writing trauma is a metaphor in that writing indicated some distance from trauma (even when the experience of writing is itself intimately bound up with trauma), and there is no such thing as writing trauma itself if only because trauma, while at time related to particular events, cannot be localized in terms of a discrete, dated experience. Trauma indicates a shattering break or cesura in experience which has belated effects. (LaCapra 186)

En cuanto a las novelas examinadas en esta disertación, se profundizará en cómo el trauma es transmitido por medio de las narraciones de los personajes, quienes cargan ellos mismos ese desasosiego producto de su pasado perturbado. En las tres trilogías se expone cómo el trauma es profundo, y al mismo tiempo difícil de contarlo. Como LaCapra explica, “It involves processes of acting out, working over, and to some extent working through in analyzing and ‘giving voice’ to the past-processes of coming to terms with traumatic ‘experiences’...” (186).

El primer capítulo de este estudio habla sobre el trabajo de Josefina R. Aldecoa y sus obras *Historia de una maestra* (1990), *Mujeres de negro* (1994) y *La fuerza del destino* (1997). En esta sección, expondré cómo en la trilogía se representan tres aspectos de la vida de la protagonista en relación al trauma sufrido. Esos tres aspectos importantes son: la memoria, el tiempo y la historia. La memoria y la historia se desarrollan en su relación con el trauma, o múltiples traumas, de Gabriela, la

protagonista y narradora. A la vez, abarca las memorias de la tercera y cuarta generación, en este caso a través de la narración de la vida de Juana, hija de Gabriela y quien también padece el trauma heredado de su madre tras su exilio, la Guerra Civil y el regreso a España. Por último, se explora cómo las vidas de madre e hija van sumergiéndose en una misma lucha por dar a conocer sus memorias y vivencias.

En el segundo capítulo, se analiza la *Trilogía del mar* de Esther Tusquets, que está compuesta por *El mismo mar de todos los veranos* (1978), *El amor es un juego solitario* (1979) y *Varadas tras el último naufragio* (1980). En esta sección se expone la intertextualidad vinculada a las memorias y a los traumas del pasado de la protagonista sin nombre a lo largo de la trilogía. Los cuentos de hadas se relacionan con las memorias y los fantasmas que persiguen a la protagonista. Así mismo, también se aborda el desamor materno, que ha ocasionado incluso mayores traumas en la protagonista.

En el último capítulo se examina el trabajo de Ana María Matute y su trilogía *Los mercaderes*, compuesta por *Primera memoria* (1950), *Los soldados lloran de noche* (1963) y *La trampa* (1969). En este caso, nos centramos en cómo la niñez del personaje de Matia le es arrebatada al estallar la Guerra Civil, los traumas ocasionados, y cómo su retorno no resuelto provoca que su hijo Bear experimente la isla también de forma traumática, tal como lo fue para su madre.

Las tres trilogías tratadas en este análisis demuestran que, por medio de la narrativa, se logra dar voz a los traumas individuales y colectivos observados en las narraciones hechas por cada uno de los personajes examinados. Así es como se consigue profundizar, comprender y trabajar, como lo señala LaCapra, mediante el ‘working

through' de los momentos traumáticos que quedan plasmados en los relatos. Estas obras pintan un escenario de un periodo traumático –ya sea la Guerra Civil, la posguerra, la dictadura, el exilio, o el regreso al país natal –que visibiliza una época cargada de traumas posibles que expresar a través de la escritura. En ese sentido, Roger Luckhurst propone que, “If trauma is a crisis of representation, then this generates narrative *possibility* just as much as *impossibility*, a compulsive outpouring of attempts to formulate narrative knowledge” (83). La narrativa del trauma es pintada en las tres trilogías por las protagonistas mencionadas anteriormente. Es como una fisura en la memoria de la cual no se obtiene acceso, cuando se trata de recordar o volver a ese episodio involuntario; tiene como motivo principal examinar qué o quién ocasionó el trauma y cómo se puede trabajar ese trauma, ya que es una experiencia vivida de un evento catastrófico que ha quedado registrado en la historia y en la memoria.



## Capítulo 1

### **Relatando tres aspectos de mi propia vida que se relacionan con el trauma: memoria, tiempo e historia, en la trilogía de Josefina Rodríguez Aldecoa**

*“Contar mi vida...No sé por dónde empezar. Una vida la recuerdas a saltos, a golpes. De repente vienen a la memoria un pasaje y se te ilumina la escena del recuerdo. Lo ves todo transparente, clarísimo y hasta parece que lo entiendes. Entiendes lo que está pasando allí aunque no lo entiendas cuando sucedió...”*

– Josefina R. Aldecoa  
*Historia de una maestra*

*“El pasado es Indiscutible. Tarde o temprano, vuelven las cosas; y una de las cosas que vuelve es el proyecto de abolir el pasado”.*

– Jorge Luis Borges<sup>7</sup>

El presente trabajo se enfocará en la trilogía de Josefina Rodríguez Aldecoa, *Historia de una maestra* (1990), *Mujeres de negro* (1994) y *La fuerza del destino* (1997), más conocida como *Trilogía de memoria*.<sup>8</sup> Las tres novelas giran en torno a la vida de dos mujeres importantes, Gabriela y su hija Juana, y en ellas se relata la experiencia vivida durante la Segunda República, la Guerra Civil española, la dictadura de Francisco Franco, el exilio voluntario en México y la repatriación a España. Cada

---

<sup>7</sup> La cita apócrifa atribuida a Jorge Luis Borges en la producción cinematográfica argentina, *Tango* (1998), dirigida por el cineasta Carlos Saura.

<sup>8</sup> Josefina R. Aldecoa forma parte de la generación de los 50' también conocidos como “los niños de la guerra”. Algunos escritores asociados con este grupo son: Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio, Ana María Matute, Juan Goytisolo, Carmen Martín Gaité entre muchos otros. Josefina Aldecoa al igual que el resto de escritores de la misma generación fueron marcados por la guerra y los tormentosos años que la siguieron.

mujer será protagonista de su propia historia enumerando sus traumas, experiencias y sus memorias que aún existen en ellas.

En esta investigación indagaré especialmente en el desarrollo del “Yo” de Gabriela y en la relación del “Yo” de Juana con las situaciones y experiencias que tanto madre como hija han sobrellevado.<sup>9</sup> De igual manera, es importante subrayar que hay elementos históricos y familiares que ellas mismas eligen compartir en la trilogía, los cuales son expuestos y analizados en este trabajo. Asimismo, en las tres novelas, los personajes deben decidir si confrontan la realidad o si la niegan, ligadas con las razones de esa decisión, las que también serán abordadas en este ensayo.

Por último, será importante señalar las acumulaciones de los traumas tanto de Gabriela como de su hija Juana para poder entender a las dos a través de su tratamiento con el pasado. Me enfocaré en tres aspectos presentes en la trilogía cuya relación con el trauma analizaré en profundidad: memoria, historia y tiempo. El foco estará en cómo estos se relacionan con el trauma vivido por madre e hija a lo largo de la trilogía.

Para llevar a cabo esta parte de mi estudio usaré tres textos significativos. El primero es de Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, que será útil para explorar el tema del trauma en la primera y en la última parte de la trilogía. Según Caruth, el trauma es una forma de incluir sucesos históricos y, con ello, sus consecuencias. El segundo texto que usaré es de Dominick LaCapra, *Writing*

---

<sup>9</sup> Christina Dupláa certifica que, “ La trilogía de la memoria histórica...es una búsqueda personal en los recuerdos de la memoria de un <<Yo>> que legitima toda una vida y que es inseparable de los acontecimientos históricos y políticos de la España del siglo XX” (Dupláa 72).

*History, Writing Trauma*, el cual emplearé para examinar el concepto de la postmemoria en el segundo tomo de la trilogía. También utilizaré el texto *The Generation of Postmemory Writing and Visual Culture After the Holocaust* de Miarianne Hirsch para hacer referencia a la “postmemoria” de Juana. Estos tres textos facilitarán el entendimiento de los traumas y la postmemoria de los dos personajes principales en la trilogía de Aldecoa.<sup>10</sup>

### **1.1 Memoria e historia relacionadas con el trauma, o traumas, de Gabriela**

En *Historia de una maestra* se desarrolla un “Yo” por parte de la narradora y protagonista Gabriela, quien cuenta su vida desde 1923 hasta comienzos de la Guerra Civil. Una vez que se recibe como maestra, el “Yo” de Gabriela se convierte y comienza a relatar sus sueños. Es así cómo se entrelaza la autobiografía de Gabriela contada por ella misma con el contexto y la experiencia que le ha tocado vivir durante la Segunda

---

<sup>10</sup> La trilogía de Josefina R. Aldecoa entrelaza, sin duda, elementos autobiográficos de su vida a lo largo de estas tres novelas. Naula Kenny afirma, “Pedagogy has special significance for Aldecoa, giving her vocation as an educator and her mother’s position as a schoolteacher during the Second Republic. As a ten-year-old child Josefina Aldecoa experienced at first hand the violence directed at school teachers following the killing of her teacher for daring to read the works of Lorca in the classroom. This event took place on 18 July 1936, the same fateful day that Gabriela’s husband, Ezequiel, is killed in *Historia de una maestra*, revealing the impact that this loss had on Aldecoa” (Kenny, p.215). Así mismo, Sarah Leggott afirma en su artículo, “Re-Membering Self and Nation: Memory and Life-Writing in Works by Josefina Aldecoa” elementos autobiográficos implícitos en su trilogía de Josefina Aldecoa. “Although Aldecoa emphasises that her trilogy is primary fictional, she simultaneously acknowledges its close association with her own lived experience, affirming that the works are novels for which she chose”, “unos momentos críticos de la historia de España que son los que yo he vivido en parte, y que tienen una función de confesión, de testimonio, de liberación de mis propios fantasmas” (Leggott 263 in “Re-membering” Leggott 11).

República y el comienzo de la Guerra Civil. Carmen T. Sotomayor menciona en su artículo, “Space and the Construction of the Self in the Narratives of Josefina Aldecoa”:

The narrative voice in the first volumen of the trilogy, *Historia de una maestra*, is that of a female protagonist, Gabriela López Pardo, who is talking to her daughter Juana – who is listening to her life story – and, by extension, to us, the readers. The account of memories of her early years as a public school teacher will be marked by the figure of Franco...of his wedding to Carmen Polo in October 1923 (the same day Gabriela received her diploma as a public school teacher) to the events of July 1936 (Sotomayor, 22).

En la cita anterior se menciona el sueño alcanzado por Gabriela como maestra cuando recibe su certificado como educadora, la aspiración más importante de la protagonista a lo largo del primer volumen. Sin embargo, la fecha también concuerda con el matrimonio de Franco, una memoria señalada por Gabriela desde su presente. La protagonista evoca claramente aquel momento cuando finaliza su carrera como educadora:<sup>11</sup>

Para mí, por ejemplo, está muy claro el día que di por terminada mi carrera. Yo acababa de cumplir diecinueve años. Era un día de octubre de 1923. Lloviznaba. Desde muy temprano...Gabriela López Pardo, Maestra...El fin de una etapa y el comienzo de un sueño. Muchas veces he vuelto a recordar aquella boda. La reseña la leí a los pocos días en un periódico pero los nombres no me dijeron nada: <<... han contraído matrimonio la Srta. Carmen Polo y Martínez –Valdés y el teniente Coronel D. Francisco Franco Bahamonde...>>...Años después los oiría por todas partes, sin yo saberlo, marcarían para siempre mi destino (*Historia de una maestra*, 15-16).

---

<sup>11</sup> Josefina Aldecoa constantemente relaciona los olores, sabores y las estaciones del año a memorias del personaje de Gabriela. Celia Fernández Prieto afirma en su ensayo “Figuraciones de la memoria en la autobiografía” que los recursos usados en la novela de Josefina Aldecoa funcionan como huellas de la realidad que autentifican el recuerdo al mostrar su permanencia en el presente (p. 75).

La imagen de Franco está conectada con el sueño de Gabriela como maestra, la que no sabía el impacto que el dictador tendría en su vida. Aquella boda se llevaba a cabo lejanamente, mientras que ella y sus amigas festejaban el comienzo de una nueva etapa. La cita anterior refleja el inicio de lo que sería España años después bajo la presencia de Franco. Además, es posible identificar las primeras muestras de la presencia del trauma en las palabras de Gabriela, tal como lo señala Cathy Caruth: “through the notion of trauma, I will argue, we can understand that a rethinking of reference is aimed not at eliminating history but at resituating it in our understanding, that is, at precisely permitting *history* to arise where *immediate understanding* may not (11)”. Ciertamente, en la vida de Gabriela se observa una evocación del pasado en el presente, creando una referencia de la figura de Franco que unos años más tarde obtendría un significado en su vida, y de cómo iba a afectarla en su destino.

Esta es una de las primeras experiencias que le tocó vivir a Gabriela donde se aborda el contexto histórico, el cual comenzará una vez que Franco se convierta en la figura más significativa no solo de España, sino también del personaje años después. Gabriela comienza diciendo, “Contar mi vida...No sé por dónde empezar. Una vida la recuerdas a saltos, a golpes...(13). La cita con que empieza este ensayo corresponde al comienzo de la narración que hace el personaje de Gabriela.<sup>12</sup> Durante el primer

---

<sup>12</sup> Josefina Rodríguez Aldecoa fue pedagoga y escritora, y fundó el Colegio Estilo en el año 1959. En su entrevista menciona lo difícil que fue integrarse de nuevo a la escritura después de haber fallecido su esposo Ignacio Aldecoa. Dupláa recoge en su entrevista uno de los momentos más dolorosos en la vida de Aldecoa: “Cuando en el sesenta y nueve murió, sentí una mutilación en mi propia persona, en mi vida. Y tardé años en acostumbrarme a vivir con ella. Dejé muy de lado el camino iniciado en lo literario, entregándome totalmente a la educación, a la dirección de mi colegio, porque era una

volumen, es ella quien narra su vida a su hija Juana, a la vez que el personaje se relata su historia a sí misma. Sus recuerdos no están contados cronológicamente sino que a saltos, a medida que estos van regresando a su memoria de forma involuntaria. Estos recuerdos le hacen a Gabriela revivir las experiencias del pasado y, con esto, comprender aquello que no entendió en el momento en que ocurrió. En su mayoría, estos recuerdos están escritos en primera persona y en tiempo pasado. Sin embargo, hay ocasiones en que Gabriela se detiene para procesar lo que está narrando desde el pasado hasta el presente. Cuando Franco llega al poder, Gabriela se muda a México donde puede trabajar libremente en el proceso de “working through”. Pero el personaje elige evitar el pasado y olvidar su vida en España en vez de enfrentar las pérdidas que ha sufrido. El relato de la primera parte de la trilogía es una manera de “working through” para superar el trauma a través de la experiencia de la escritura.

## **1.2 El trauma de la/s memoria/s de Gabriela**

En el primer volumen *Historia de una Maestra*, Gabriela relata cómo comenzó su sueño y de qué forma terminó éste. La narración que desarrolla es para su hija pero también para ella misma. A través de ésta, la protagonista comienza a darle forma a su vida, encontrando explicaciones y dándole coherencia a su sueño: cómo emprende su proyecto cómo maestra y cómo termina años después justamente con el comienzo de lo

---

manera de no pensar, de no sufrir, de tener la mente ocupada. Durante diez años no escribí; mi único contacto con la literatura era a través de la lectura... Cuando en el ochenta y uno volví a la literatura...” (Duplúa 21-22).

que será la Guerra Civil.<sup>13</sup> Las memorias presentes en el primer volumen son como hilos de colores que están tejidos en forma desigual, sin un dictamen definitivo.

Por ejemplo, cuando Gabriela señala, “si tú te encargas de buscar explicaciones a tantas cosas que para mí están muy oscuras, entonces lo intentamos. Pero poco a poco, como me vayan saliendo. No me pidas que te cuente mi vida desde el principio y luego todo seguido año tras año. No hay vida que se recuerde así” (13). El pronombre “tú” en esta cita es muy significativo. Sabemos que Gabriela está contando los hechos a su hija pero también a sí misma. Es como si se estuviera preguntando, “Gabriela, ‘si tú te encargas de buscar explicaciones a tantas cosas que para mí están muy oscuras, entonces lo intentamos’”. Esas cosas “oscuras” a las que se refiere son las circunstancias que no tienen, o no tenían hasta ahora, una explicación para ella misma, y mucho menos para su hija en el caso que buscara explicaciones o motivos de los hechos que su madre le está contando de su pasado.<sup>14</sup> El recuento del pasado en este caso es significativo porque es una acción de comprensión en el presente, no solo para que Juana conozca la verdad

---

<sup>13</sup> Esto en relación a lo que narra Gabriela en su último volumen *La fuerza del destino*.

<sup>14</sup> Por ejemplo, se alude a que ella sentía algo especial por el doctor Emile: “De modo obsesivo volvían a mí los días y las personas de aquel mundo lejano. No me gustaba hablar de ello. Era ése un episodio que guardaba en celoso secreto. Las confidencias amistosas se detenían ahí, cambiaba de tema si surgía Guinea en algunas conversaciones y curiosidad de mis amigos se fue debilitando a la vista de mi reserva...Emile aparecía sin cesar en mis ensoñaciones. Apenas me atrevía a nombrarle pero, en mi soledad, recreaba cada instante de nuestra amistad, reproducía los rasgos de su cara, la expresividad de sus gestos, su sonrisa...Emile ha sido el único hombre que hubiera abierto un camino distinto a mi vida. Era la libertad, la lejanía, la aventura, la fantasía” (124-125). El que se haya casado con Ezequiel porque así lo dicta la sociedad: “Nunca había pensado en casarme por casarme. Pero al conocer a Ezequiel me encontré considerando que, después de todo, eso era lo normal, casarse y tener algún hijo” (85).

sino para que Gabriela pueda entender cada uno de los sucesos oscuros, tristes, melancólicos y felices de su vida. Eso es el pasado para Gabriela, un entendimiento de cosas, recuerdos oscuros que hasta ahora no quería ver o entender, y que ahora pareciera comienza a iluminarse.

Gabriela encarna y da voz a aquella época dolorosa de España que es la dictadura franquista.<sup>15</sup> La memoria y la historia van juntas de la mano, no se puede separar el “Yo” de Gabriela de los eventos ocurridos en España.<sup>16</sup> Al contrario, las injusticias, la violencia se van apareciendo poco a poco y de manera cristalizada. Uno de estos episodios oscuros es cuando Gabriela narra el fusilamiento de Ezequiel junto con el padre de Eloísa, don Germán, ya que fue así cómo comenzó la Guerra Civil para ella. Comprendió que el bando fascista no buscaba darles una lección a personas como Ezequiel o don Germán, sino que quería exterminar de raíz y borrar a todos aquellos que

---

<sup>15</sup> La trilogía de Aldecoa es conocida por reflejar la historia y la memoria de la propia historia. En la entrevista que Dupláa plasma en su texto, Josefina R. Aldecoa menciona el significado que relata la trilogía en su contexto con la historia y la memoria de España: “La madre-maestra de *Historia de una maestra* muere en el ochenta y dos cuando los socialistas llegan al poder. Por lo tanto, acaba la trilogía con la esperanza. Creo que queda bien reflejado el ciclo histórico República, guerra civil, franquismo y democracia. Justo en la década de los noventa han ido apareciendo varios libros de distintos escritores reivindicando la memoria. Unos pertenecientes a mi generación, otros que habían vivido la infancia en la posguerra” (Dupláa 26). Cada uno de los ciclos históricos quedan plasmados en la trilogía completa desde principio a fin.

<sup>16</sup> La trilogía captura toda España y sus acontecimientos: “Es a través del recuerdo personal de una mujer maestra, que vive los años de la Dictadura del general Primo de Rivera, la II República, el exilio, la vuelta a su país, en el que muere el día que los socialistas ganan las elecciones generales de 1982, la recepción recorre también por medio de su propio recuerdo o del recuerdo de los demás (memoria histórica) esos mismos hechos y circunstancias. La memoria creadora y la justiciera están presentes en las tres novelas, dando un valor testimonial a la voz de la protagonista...narra su experiencia como maestra, como mujer y como perdedora de la guerra” (Dupláa 72).



pensaban como ellos, sin dejar ningún rastro de la semilla de inquietud y cambio para mejorar España. Lo que introducían eran miedo, odio, silencio y más violencia. Ese silencio es el mismo que lleva Gabriela, quien padeció y sufrió todos estos episodios en su vida, hechos que la han marcado psicológica y físicamente. Es justamente en este primer volumen que el personaje narra uno de los episodios más escalofriantes de su vida, cuando habla del fusilamiento de su esposo: "...Al salir de la ciudad, tapé la cara de Juana con la mano para que no mirara afuera. En las cunetas había muertos. Vi enseguida el primer brazo rígido elevado hacia el cielo. Luego descubrí cuerpos abandonados sobre la tierra. Unos con la cara escondida, otros bien visible: boca sin voz, arriba; ojos ciegos, arriba; frente dormida arriba" (231).

En una de tantas entrevistas a Josefina R. Aldecoa, le preguntaron a la autora: "cómo surgen tus novelas?" A esto, ella respondió, "escribimos siempre de la memoria. La literatura es una investigación utilizando la memoria" (*El País*). Y aunque claramente Gabriela no es Josefina Aldecoa, su manera de contar evoca la misma idea que tiene la autora sobre el pasado: la memoria recolecta un pasado, un momento, una época y una historia, donde en algunas ocasiones es necesario revisar y re-memorizar para entender en qué momento su vida comenzó a destruirse de forma paralela a los acontecimientos históricos que le tocó vivir. Efectivamente, Gabriela desea al principio del primer volumen "...buscar explicaciones a tantas cosas que para mí están muy oscuras..." (13). La propia narradora está acentuando que el destinatario tiene como tarea hacer de esta narración una historia-narración asequible y coherente, ya que ella no puede comprender lo que está escribiendo y narrando en dicho momento.

José Ignacio Álvarez –Fernández indaga en la memoria, junto con las consecuencias del recuerdo y su narración, y enfatiza que “recordar se convierte, por tanto, en un requisito ineludible si se quiere realizar... pero el ejercicio de la memoria es siempre tarea dolorosa porque abre viejas heridas y, por ello, las sociedades... evitan confrontarse con su pasado” (30). Sin embargo, al final de la trilogía, en el último volumen, Gabriela supera el dolor y se enfrenta a su pasado al contarle a su nieto Miguel algunos episodios de su vida. En el primer y último volumen se recogen las vivencias y memorias de los acontecimientos vividos por Gabriela en aquella época en España. Sin duda alguna, estas experiencias han carecido de una narrativa verbal (el contar los hechos del pasado y el contexto de España a la misma vez). Sin embargo, la narrativa ha sido fundamental para que la familia de Gabriela acceda a esos recuerdos que, hasta el momento, no habían sido contados verbalmente. Para todos resulta esencial la narración que hace Gabriela sobre sus traumas: Juana entendió a su madre y todo lo que ha pasado desde su juventud hasta su presente; y Miguel pudo conocer el contexto histórico que les tocó vivir a su abuela Gabriela y a su madre Juana, a la vez darse cuenta de que él se encuentra en una España mejor donde existe libertad de expresión y no hay represión.

Sin duda alguna, la narración de los acontecimientos traumáticos resulta esencial para Gabriela como víctima directa de esas experiencias. En el último volumen de la trilogía, el personaje aborda las preguntas recurrente que se ha hecho en distintas ocasiones a lo largo de la novela, las cuales la han llevado a entender que:

El destino depende de uno mismo, de la manera de ser y también de las circunstancias, desde luego. Pero sobre todo de uno mismo. Parece casual pero es el resultado de un plan, de un programa inconsciente en parte y en parte elaborado. Por eso, nadie escapa de su destino, porque nadie

escapa a su carácter. Yo misma estoy donde ahora estoy por mi carácter. Si nunca hubiera querido moverme, si no hubiera creído en lo que nos espera lejos y fuera de nuestro mundo, nunca hubiera arriesgado mi esperanza de una buena plaza en una escuela cercana a mi familia. Tampoco hubiera ido a México sin no hubiera creído en lo que creo: que el mundo está esperándonos para que lo veamos y lo toquemos. Y eso que yo bien pocas ocasiones tuve en aquellos años duros y difíciles de mi juventud (LFD, p. 102).

Con esto, Gabriela demuestra que es consciente de que todas las vivencias de su vida narradas -- tanto en el primer volumen como en el último han sido impactantes pero también esenciales en su vida. Ella reflexiona sobre la vida que vivió con su primer esposo Ezequiel, el exiliarse en México con su hija Juana, el volverse a casar con Octavio, el regresar de nuevo a España, el enfrentar un pasado lleno de fantasmas, miedos y traumas que – según lo descrito en el último tomo – parece no haber superado. Al comienzo de la última novela, Gabriela menciona que “...cuando todo está en orden y me enfrento a la soledad de la noche, el miedo se va adueñando de mí. El que no tuve en Guinea. El que no tuve en aquel pueblo de la mina cuando fue la revolución del 34. El que no tuve cuando fue la guerra, ni luego en México. Miedo a los fantasmas de la soledad...”(14). Al volver a España, Gabriela tenía miedo de todos aquellos agujeros que quedaron vacíos en su memoria. Al final, ese miedo se transformó en trauma: estar en España le provocó un sin fin de emociones y, entre esas emociones, se encontró de golpe con la huella del trauma. Gabriela se enfrenta así, cara a cara, con un trauma que ella pensó que había superado, suprimiendo y erradicando a lo más profundo de su memoria.

Siguiendo con el tema del trauma, en el último volumen Gabriela define lo que ha significado su vida, desde los primeros días hasta los últimos años de su existencia: “La vida es un cuento muy largo, sobre todo si se lo cuenta uno a sí mismo. Porque no hay un gesto, ni un movimiento que hagas, ni un paso que des, que no te traiga recuerdos.” (24) Entre aquellos recuerdos también se arrastran los momentos traumáticos que Gabriela narra como parte de su historia contada en primera persona. Algunas veces ni ella misma logra comprender del todo los pasajes de su propia vida. Lewis Herman argumenta que, “The trauma is resolved only when the survivor develops a new mental ‘schema’ for understanding what has happened” (41). En este caso, Gabriela resuelve sus traumas a través de la narración verbal contada a su hija. Según el enunciado de Herman, al momento de contar, escribir y analizar, Gabriela desarrolla un esquema mental que la ayuda a resolver esos traumas que había suprimido por mucho tiempo.

### **1.3 El entendimiento de las limitaciones de la mujer a través del tiempo y la historia**

En la novela, el papel de la mujer de la época toma forma en el personaje de Gabriela, quien ocupa el espacio privado y doméstico. En cambio, Ezequiel habita en el espacio público y político, lugares controlados exclusivamente por los hombres en aquellos años. Christina Dupláa señala en su artículo, “‘Identidad sexuada’ y ‘conciencia de clase’ en los espacios de mujeres de *La Tribuna*” que “...a través del rígido esquema de división de lo público/masculino y de lo privado/ femenino, se desarrollan en espacios que no siempre se ajustan a los ámbitos extra-domésticos e intra-domésticos...”(189). Al igual que otros personajes femeninos de la novela como María,

Rosa, Eloísa, y Mila, la niñera de Juana, Gabriela se desenvuelve en el espacio doméstico y privado. Las únicas que no forman parte de este grupo son Regina, Marcelina, e Inés, quien, al igual que su esposo Domingo, es profesora en la mina y está muy involucrada en la política.<sup>17</sup> Resulta oportuno mencionar que tanto la perspectiva de Regina como la de Marcelina, ambas vecinas de Gabriela, surgen como voces de denuncia de la desigualdad entre hombres y mujeres. Regina señala “Come, mi vida—le decía Regina---.Come para que crezcas fuerte y no necesites que nadie te rija la vida...una mujer de verdad no necesita ser esclava... una mujer de verdad vive su vida sola sin que nadie la mande, hermosa mía – replicó Regina que mecía a la niña en sus brazos” (146). La voz de Regina, separada de su esposo y quien vive sola con su hijo, representa el lado opuesto de la mujer de aquella época. Marcelina, en tanto, quien tiene tres hijos y está casada con el minero Joaquín, representa a la mujer trabajadora. Marcelina le expresaba a Gabriela, “que a usted también le pasa que trabaja de más – refunfuñaba a veces Marcelina –. Quiera que no, tiene usted una escuela como él (refiriéndose a Ezequiel). Pero ¿quién cocina, quién lava, quién plancha, quién brega con la niña? Que a él bien le veo yo de sube y baja a la Plaza y a la mina” (174).<sup>18</sup>

Para Gabriela, además, ser maestra tiene un significado esencial. Ella siente y piensa que puede generar un cambio a través de la educación. Gabriela insiste en que se debe “educar para la convivencia. Educar para adquirir conciencia de justicia. Educar en

---

<sup>17</sup> Inés y Domingo son dos personajes importantes en la novela y son descritos por Gabriela como “más jóvenes que nosotros, más sonrientes, y más desenvueltos... Hablaban de política” (166).

<sup>18</sup> Estas citas también se encuentran en el texto de Concha, *Cinco figuras en torno a la novela de posguerra: Galvarriato, Soriano, Formica, Boixadós, y Aldecoa* (p. 243).

la igualdad para que no se pierda un solo talento por falta de oportunidades...” (200). El significado de la educación para Gabriela siempre ha sido el mismo: el pilar para seguir luchando. Para ella, la educación transforma a la gente; con educación las personas pueden velar por sus derechos. Por ejemplo, Gabriela quería que todos aquellos mineros que padecían humillaciones, ofensas e injusticias en sus faenas tuvieran oportunidad de educarse y las mismas oportunidades que ella tuvo. Inés, en cambio, es uno de los personajes en la novela que rechaza todo aquello que la sociedad impone a la mujer.

Gabriela señala,

Inés, la mujer de Domingo, hablaba del problema en otros términos. Ella me dio a leer varios libros sobre la mujer. Desde uno que había causado sensación sobre la libertad de concepción hasta otros, políticos, en los que se enardecía a las lectoras para que reclamaran un papel digno en la sociedad frente a sus opresores, los hombres... que de hijos, nada de momento – decía Inés-. Porque ¿quién me dice a mí que Domingo y yo vamos a seguir juntos toda la vida? (*Historia* p. 175).

Al contrario de Inés, Gabriela se sitúa dentro del esquema tradicional, a pesar de que tras recibir educación pensara que no se ajustaba al molde propio de la mujer de su época.

Ante la actitud y pensamiento de Inés, sus ideas fracasan. Por ejemplo, Gabriela declara que:

Tenía razón. Una sorda zozobra me atormentaba cuando surgían esos temas. Yo, que había sido avanzada en mis ideales educativas, sin embargo, me atenía en mi vida privada al esquema tradicional: un matrimonio es para toda la vida, un hijo es un grave obstáculo para el divorcio. Educada por mis padres sin frenos religiosos estaba condicionada, sin embargo, con el ejemplo de su conducta que de forma táctica contradecía la educación libre que pretendían haberme dado. La libertad está en la cabeza, solía decir mi padre. Y era cierto... La aventura de Guinea. Ese sí hubiera sido un camino de libertad. Todo lo que vino después me había ido llevando hasta esta Gabriela que yo era sin remedio, buena esposa, buena madre, buena ciudadana. La trampa se cerraba sobre mí (*Historia* p. 175-76).

De acuerdo a la cita anterior, Gabriela ve la enfermedad en Guinea como el impulso que la obligó a regresar a casa de sus padres, dejando de lado la libertad que ella estaba buscando en su vida.<sup>19</sup> En cambio, si ella se hubiera quedado, no se habría casado ni tendría una hija, y no estaría situada en el marco tradicional que ella menciona anteriormente. Gabriela hubiese alcanzado la libertad que estaba buscando. Sin embargo, en las pocas páginas que Aldecoa dedica en la novela a Guinea se descubre, a través de los recuerdos de Gabriela, que ella en realidad estaba sufriendo en esa soledad, lejos de su país y de sus padres.<sup>20</sup> Para colmo, sufre de incomprensión en su estancia en Guinea por parte del Administrador y hasta de un intento de abuso sexual. Gabriela dice:

Me abrazaba con fuerza y pretendía besarme, me escupía su aliento de borracho, murmurando con furia: – Si eres buena para el negro también lo serás para mí... Forcejeé como pude y traté de desembarazarme de él pero no lo conseguí y ya sentía su cuerpo sudoroso sobre el mío cuando pude gritar... La puerta se abrió y ahora sí, era Manuel... Pero fue suficiente para que mi agresor reaccionara. Se alejó de mí y de un manotazo lanzó contra la pared a Manuel... Cuando desapareció me tumbé en la cama y me eché a llorar mientras Manuel cerraba la puerta y se retiraba escaleras abajo, respetando mi soledad, mi dolor (*Historia* p. 66).

---

<sup>19</sup> Como hemos visto, la trilogía de Josefina Aldecoa entrelaza fragmentos de su propia vida personal. Sin embargo, la memoria de la propia Gabriela (ficción) funcionará como un intertexto que permitirá entrar en un espacio con fechas y eventos de fiabilidad que se conectan con hechos que la propia autora experimentó a lo largo de su vida.

<sup>20</sup> Por otro lado, durante su estancia en Guinea, Gabriela se encuentra en un espacio dominado por el hombre y en este caso, se especifica, el hombre blanco: “El tiempo que pasé en Guinea fue un tiempo de soledad. Era un mundo de hombres, la mayoría también solitarios. Un mundo duro de lucha y sacrificio para conseguir el único fin que parecía tener claro: el dinero. Plantadores, comerciantes, funcionarios, negociantes, todos llegaban a la Colonia dispuestos a regresar con dinero. Esta meta no implicaba necesariamente que los blancos coloniales fueran unos malvados. Pero sí suponía en ellos un comportamiento áspero, poco dado a valorar matices y a aceptar sensiblerías” (*Historia* p. 69).

Lo sucedido a Gabriela le ha dejado como consecuencia un trauma que ha llegado a formar parte de su pasado, y que continúa presente en su vida psíquica. Los recuerdos no se pueden modificar ni pierden su carga emocional con el paso del tiempo, sino que permanecen con la misma viveza que cuando ocurrieron en la realidad. Esto lo vemos en la cita anterior donde Gabriela habla como si hubiera sucedido recientemente y no años atrás. Su vivencia del intento de abuso se conoce como episodio de re-experimentación, debido a que revive psicológica y emocionalmente lo sucedido a través del recuerdo y de las imágenes mentales vinculadas al trauma que aparecen en su memoria, sin que ella pueda controlarlas. A pesar de todo lo que vivió en Guinea, el personaje solamente culpa a su enfermedad y a las condiciones climáticas de haber tenido que regresar a su país, decisión que le significó renunciar a convertirse en una mujer como Inés.<sup>21</sup>

Otro tema destacable en esta primera parte de la trilogía es que la pasión de Gabriela por ser maestra está relacionada con el contexto histórico de España, en cuanto a la educación de la mujer y el espacio que ésta podía ocupar dentro de la sociedad. En esos años, ser maestra era una de las pocas opciones profesionales disponibles para las mujeres. En el texto, Gabriela enumera las múltiples razones por las cuales ella decidió seguir la profesión de docente:

---

<sup>21</sup> El papel de Gabriela como maestra le permite moverse fuera del marco privado-hogar. Accede a un espacio público en la escuela donde trabaja; su misión como maestra y madre le permiten aconsejar a las madres de sus alumnos en cómo cuidar mejor de los niños, cuidar mejor su higiene, etc. Esto implica que la escuela figura como un espacio público que la mujer puede ocupar.



- 1) "... Probablemente yo no elegí ser maestra. Mi padre me inculcó el amor al trabajo, la disciplina, y la exigencia, y esos principios no sólo formaron mi carácter, sino que resolvieron una necesidad urgente: la necesidad de ganarme la vida..."
- 2) "... A los ojos de mi padre, la carrera de maestra reunía las características más favorables para una mujer: decencia, consideración social, nobleza de miras..."
- 3) "...Y otras dos fundamentales: era una carrera corta y barata..."
- 4) "...A los catorce años, con muchas horas de trabajo en el monte, me fui al Seminario..."
- 5) "... En resumen, yo fui maestra porque las condiciones económicas de mi familia así lo determinaron..."
- 6) "...Lo que sí es cierto es que cuando niña ya andaba yo jugando con la idea de ser maestra. Tenía una maestra joven y alegre y muy paciente y los niños la adorábamos. No sé si la influencia de la maestra también pesó en mi ánimo junto a las opiniones de mi padre..." (*Historia* p. 94-95).

La lista anterior la narra la propia Gabriela en una conversación que tiene con Ezequiel cuando se conocen. Sin embargo, aunque ella lucha por su sueño de ser maestra, con su listado evidencia que en realidad tenía pocas opciones en su vida, debido a las circunstancias que la rodeaban. Por ejemplo, en el número dos de la lista, Gabriela acentúa que para su padre (y con esto se incluye a la sociedad en la que viven), estudiar la profesión de maestra era algo propio del género femenino, debido a que reunía las características sociales permitidas para una mujer. Por otro lado, las razones tres y cinco corroboran que otro factor elemental que contribuyó a la elección de su profesión fue la situación económica en la que se encontraba su familia, ya que la carrera de maestra era más asequible que las otras profesiones. Sin duda alguna, vemos también que la decisión de perseguir su sueño está relacionada a otro trauma en su vida. Todo lo que ha sucedido ha despertado en Gabriela una toma de conciencia sobre la situación política y social de España. Durante su adolescencia, se da cuenta de que España se encuentra inestable, a la

vez que ve ignorancia, pobreza, y analfabetismo en su gente. Gabriela entiende que su padre la llevó por el mejor camino, el de la enseñanza, y que ésta será su mejor defensa para luchar ante todo aquello impuesto por la sociedad.<sup>22</sup> Gabriela explica:

Yo me decía: no puede existir dedicación más hermosa que ésta. Compartir con los niños lo que yo sabía, despertar en ellos el deseo de averiguar por su cuenta las causas de los fenómenos, las razones de los hechos históricos. Ese era el milagro de una profesión que estaba empezando a vivir y que me mantenía contenta a pesar de la nieve y la cocina oscura, a pesar de lo poco que aparentemente me daban y lo mucho que yo tenía que dar. O quizás era por eso mismo. Una exaltación juvenil me trastornaba y un aura de heroína me rodeaba ante mis ojos. Tenía que pasar mucho tiempo hasta que yo me diera cuenta de que lo que me daban los niños valía más que todo lo que ellos recibían de mí (40).

Para Gabriela, la carrera de pedagogía transformará a todos los niños que formarán una nueva España, con sangre nueva, pensamientos claros, con una enseñanza libre, pero sobre todo con una ideología fuerte y decidida. Para la protagonista, los niños y su carrera eran una combinación de felicidad y triunfo.

---

<sup>22</sup> Gabriela menciona lo que su padre le decía en su adolescencia, “Mi padre tenía la cabeza muy clara y me había educado con libertad, pero también con prudencia” (29). De igual manera, su padre fue el mayor apoyo de Gabriela durante su carrera profesional. La protagonista enfatiza esta idea diciendo, “... valoró su pasión por el saber, el ansia por alcanzar fines nobles que proyectó en mí... Mi madre escuchaba y guardaba silencio. Una noche les oí hablar. ‘Es una niña’, decía mi madre, ‘y va a tener muchos disgustos con las ideas que le metes en la cabeza’ (29).

## 1.4 Recapturando el pasado

Cathy Caruth indica que "...trauma... seems not to evoke the difficult truth of a history that is constituted by the very incomprehensibility of its occurrence" (153). En el caso de Gabriela, ella sólo narra los episodios que puede comprender. En su relato, no evoca los hechos difíciles o incomprensibles de su pasado. Pareciera que no quiere recordar ciertas memorias o episodios dolorosos para no desenterrar memorias dormidas. Los recuerdos para Gabriela no son exactos. Sus memorias no son narrados cronológicamente sino que a saltos. En otras ocasiones, los recuerdos no son exactos y se borran de su mente al momento de estar contándolos para regresar a su memoria olvidada. David K. Herzberger asegura, "Further, as occurs in nearly all novels of memory, the narrators of these works consciously reflect on the undisciplined nature of memory itself" ("A life Worth Living" 136). A pesar de que Gabriela decide no recordar, al empezar a narrar en *Historia de una maestra*, sus recuerdos y memorias regresan de forma inevitable a su presente, queriendo salir a la superficie para ser explicados a Juana y a la nueva generación de hijos de aquellos padres que, como Gabriela, fueron víctimas de una guerra dura. Sólo después de un largo tiempo, ella puede reflexionar sobre las memorias referidas.

Por ejemplo, en el tercer volumen, *La fuerza del destino*, Gabriela menciona la importancia de la memoria y la reflexión sobre sí misma:

Cojo aquel hilo, dejo éste. Corto. Y ahora vuelvo atrás y retrocedo y cojo el hilo verde esperanza, es decir, cojo el primer año en que trabajé. En el tapiz todo va entremezclado, trabado, como un encadenamiento de lo vivido, y todo circula en una misma corriente, la corriente de la sangre que te mantiene despierta mientras vives" (*La fuerza del destino* 24).

En la cita se cristaliza la reflexión de los acontecimientos ocurridos desde su comienzo. Gabriela ordena sus memorias en colores. El tapiz simboliza su vida, mientras el “Yo” y las memorias son los hilos con los que están hechos el tapiz. Ella toma los hilos que elige recordar y narrar, y corta aquellos que traen dolor.<sup>23</sup> En este caso, cada color representa distintos tipos de memorias: el color verde representa la esperanza, el recuerdo de cuando comenzó como maestra, en aquellos pueblos pobres y necesitados. Los hilos negros y rojos son memorias que están marcadas por la pérdida de su padre, su madre, el fusilamiento de su esposo y de don Germán. Así es como Gabriela entiende su vida a través de los colores que forman su tapiz —su “Yo” como individuo.

Los recuerdos que Gabriela plasma a través de su narración en *Historia de una maestra* reflejan episodios significativos de su vida, los que la han marcado de una manera u otra. Esos momentos más crueles que han dejado huella en la vida de Gabriela han sido lapsos que no se pueden olvidar. Y como menciona Aldecoa en su entrevista recogida por Christina Dupláa:

El trauma de una guerra tampoco permite olvidar la irracionalidad y la brutalidad... la memoria selecciona y hay un juego de asociaciones apasionantes en torno a ella... Lo único que nos pertenece de verdad es el pasado, se recuerda lo que ha dejado huella en nuestra memoria... Sin

---

<sup>23</sup> La memoria, uno de los conceptos más importantes en la narrativa del siglo XX, se presenta con ímpetu en los tres volúmenes de Josefina Aldecoa. En la entrevista hecha por Dupláa, Aldecoa menciona por qué es importante mantener hoy día la memoria de aquel pasado, haya sido triste o feliz, y su gran importancia en la novela de la posguerra. Aldecoa señala: “somos nuestra memoria. La pérdida de la memoria es la pérdida de nuestra identidad total...yo diría que somos nuestra infancia... Una infancia feliz o desgraciada marca toda una vida. Esta primera memoria filtra una serie de hechos que son los que posteriormente se recordarán; están ahí, en el poso del subconsciente, y esto emerge cuando menos se espera. Estamos actuando como resultado de la memoria en montones de ocasiones de nuestra vida. Cuando hablo de nuestra generación siempre digo que una infancia en guerra deja huellas para siempre, nunca se olvida” (Dupláa 26).

duda todo esto tiene que ver con la memoria y el subconsciente... el proceso de la creación literaria es, para mí, la búsqueda, el buceo, la indagación en los misteriosos y apasionantes pozos de la memoria (27).

En la cita anterior, se percibe en las palabras de Aldecoa la experiencia y los traumas de la guerra, la que le tocó experimentar desde muy pequeña al igual que a otros compañeros. Todos ellos, más tarde, fueron llamados la “generación de los niños de la guerra”. Aldecoa vincula algunos de los momentos más trágicos e imborrables de su vida con el trauma que sufrió a consecuencia de la guerra durante los años del franquismo. Uno de ellos es el fusilamiento de su maestro cuando ella tenía diez años. Aldecoa reitera, “cierro los ojos y veo su cara perfectamente” (27). El rostro de su maestro la transporta a un pasado lleno de heridas, que va abriendo poco a poco traumas que no han desaparecido a pesar del paso del tiempo.

En su texto *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Cathy Caruth, indica que, “texts, ...both speak about and speak through the profound story of traumatic experience” (4), es decir, los ecos de los traumas que se presentan tanto en la vida personal de la autora como en la de la protagonista de su trilogía, Gabriela, también se nos muestran a través de los silencios en la narración. Gabriela registra sus memorias en esta narración dirigida a su hija para que ésta conozca su pasado. Sin embargo, no indaga en ese pozo que Aldecoa llama “misteriosos y apasionantes pasos de la memoria” (27). Gabriela no profundiza por temor a indagar en ese pozo cuyos eventos no está dispuesta a afrontar para dar explicaciones a su hija. Al mismo tiempo, eso también demuestra que la misma Gabriela, durante el primer tomo, tiene miedo a recordar sucesos traumáticos relacionados con momentos del ciclo histórico como la Segunda

República y el comienzo de la Guerra Civil. De igual forma, en el segundo volumen tampoco explora esos sucesos, los que siempre quedan en un segundo plano.<sup>24</sup> No es hasta el último volumen en que Gabriela indaga con profundidad en el tema de la Guerra Civil, cuando su nieto Miguel quiere conocer más del pasado de su abuela y de su abuelo Ezequiel, y averiguar cómo fue que formó parte de las protestas durante la Segunda República.

Gabriela describe el año de 1935 como “... un año gris. De un gris pesado, cargado de amenazas. Si tuviera que resumir lo que ese año significó para mí, lo haría lacónicamente: fue un año de tristeza y de miedo” (225). Conforme transcurre el tiempo, se da cuenta de que la situación en España no estaba mejorando, sino que al contrario, cada vez estaba peor. La Segunda República activaba una educación diferente pero la formación de escuelas era lo más importante para Gabriela en aquel momento tan difícil. Sin embargo, esto la impulsó positivamente a pensar en que “El sueño de mis comienzos profesionales emergía con fuerza del hoyo en que había estado sepultado” (228), un sueño que fue muriendo poco a poco conforme pasaba el tiempo en el Pueblo Los Valles.

En el primer tomo de la trilogía, se revela la presencia del trauma que domina en la sociedad española, y eso se puede observar en las dos protagonistas-narradoras de la trilogía de Aldecoa. Al comienzo de la novela Gabriela menciona,

---

<sup>24</sup> La Segunda República en la historia de España inicia el 14 de abril de 1931, fecha de la proclamación de la república y culmina el 1ero de abril de 1936. La segunda República fue para Gabriela el comienzo de una España diferente, a la que ella había vivido. Nunca pensó que su mundo se desaparecería en tan poco tiempo.

De repente te viene la memoria un pasaje y se te ilumina la escena del recuerdo. Lo ves todo transparente, clarísimo y hasta parece que lo entiendes. Entiendes lo que está pasando allí aunque no lo entiendas cuando sucedió... Otras veces tratas de recordar hechos que fueron importantes, acontecimientos que marcaron tu vida y no logras recrearlos, sacarlos a la superficie... (*Historia* 13).

Ubicadas al comienzo de la novela, estas son las primeras palabras que Gabriela le dice a su hija Juana. A través de ellas, ella revela el síntoma del trauma al señalar: “no logras recordarlos, sacarlos a la superficie”. Son memorias que para ella no son comprendidas. Debido a que toda la narración del primer tomo está escrita en primera persona, y a que está dedicada a narrar los recuerdos de Gabriela, es fundamental detener la lectura para poder entender el tiempo pasado al que se refiere Gabriela, pero desde el presente. La narración también es para Gabriela una reflexión de su propia vida y su propio pasado. Por ejemplo, en la tercera parte, “El final del sueño”, describe lo que para ella significaba el sonido de las sirenas:

La sirena sonaba como el lamento de un animal pre-histórico. Eso me pareció la primera vez que la oí al llevar a Los Valles... Algo pasa – dijo el chofer –. Porque no es hora... A partir de entonces el quejido periódico de la sirena iba a marcar el ritmo de nuestras vidas: amanecer, medio día, atardecer, medianoche. Aquélla era su función de cronómetro. Pero el lamento irrumpía a veces de forma inesperada: era un mensaje urgente, una llamada enloquecida, fuera de hora (*Historia* 153).

En esta cita se describe lo que representaba el sonido de las sirenas en aquel tiempo para Gabriela. Como ella misma menciona, el sonido de las sirenas marcaría sus vidas en el pueblo Los Valles. Sin embargo, surge un momento de reflexión donde Gabriela salta al pasado desde su presente, recordando el significado del sonido de las sirenas: “Todavía hoy, cuando oigo el lamento de una sirena, algo pasa, me digo, algo terrible, previsto y sin embargo sorprendente. Como aquel primer día cuando entramos en Los Valles

...cuando el conductor arrebató de nuestra mano el dinero convenido y salió con su coche a toda marcha, advirtiéndome de nuevo: ‘Algo pasa, porque no es hora’...” (*Historia* 154). Es importante observar cómo el sonido de las sirenas en el presente de Gabriela le hace retroceder en el tiempo y recordar el episodio en Los Valles. El impacto traumático que tuvo el sonido de las sirenas en su vida personal la dejó marcada por siempre. Juana es la receptora del primer volumen; éste está dirigido a ella y será Juana quien se encargará de darle un orden cronológico y coherente al pasado de su madre narrado en *Historia de una maestra*.<sup>25</sup>

Desde el punto de vista literario, han existido textos de ficción española que se han acercado y han explorado el período de la Guerra Civil y la posguerra como una herramienta para dar a conocer una verdad no expresada, debido a que la censura era radicalmente fuerte, hostigadora y opresiva. Durante ese tiempo, el miedo dominaba al ser humano y al mismo tiempo su memoria. Como menciona Dupláa:

...la guerra, presente en la memoria de quienes forman parte de la Generación de los cincuentas, identificada calificada como la causante de todos los males a la sociedad, es una historia «no dicha». Es la ausencia explícita de un acontecimiento traumático recién vivido lo que fuerza una lectura entre líneas donde se vislumbra la lucha entre el recuerdo y el olvido” (47).

---

<sup>25</sup> En la literatura de la posguerra como se puede observar en la trilogía de Josefina R. Aldecoa, se centra la representación de la Segunda República, la Guerra Civil, la posguerra. La reconstrucción de la memoria se puede examinar a través de la ficción de Aldecoa con la historia de vida que se narra de la protagonista-narradora Gabriela. Esta memoria no se debe olvidar, porque si se olvida se volverán a repetir los mismos hechos que sufrió España durante la II República, la Guerra Civil, y la posguerra. Son estos marcos históricos que rodean la trilogía; su época, su contexto histórico, y socio-político. *Historia de una maestra* enmarca el trasfondo de la república y la revolución de Octubre y la guerra, en donde se ve un contexto histórico enumerado por la Segunda República, y el comienzo de la Guerra Civil.



Como se puede observar en la trilogía completa de Josefina Aldecoa, se menciona la guerra de manera sutil, mediante la ficción de una maestra en pueblos rurales y su experiencia vivida desde sus comienzos hasta su muerte. En relación a esto, David, K. Herzberger afirma que: “The past assumes presence and meaning through its absence, and sustains present time both through the logical causality of chronological flow and the constitutive elements of storytelling” (44).<sup>26</sup>

Gabriela es la portavoz de una generación de maestros que, tal como ella, sobrellevaron una lucha en contra del fascismo. La voz de Gabriela es una voz colectiva, no individual, debido a que ella habla por todos aquellos que también fueron víctimas de los períodos históricos que transcurrieron en España. El silencio instaurado en la España de Franco era muy fuerte en la sociedad. La gente tenía miedo de criticar a Franco y de indagar en los hechos sucedidos en aquella época.<sup>27</sup> Amelia Castilla, en una entrevista a

---

<sup>26</sup> Josefina R. Aldecoa, al igual que los otros miembros de la Generación de los cincuentas, elige el cuento como medio de expresión literaria en esos años de posguerra. La memoria colectiva de una guerra no nombrada y la memoria cultural de una generación literaria que se erige como testimonio de época, junto con un componente estético propio (ritmo, silencios, entonaciones, pausas), desembocan en una serie de narraciones que anuncian el sin sentido y la razón de un tiempo histórico que no va a ninguna parte. De nuevo, lo «no dicho», la autocensura de la autora en su «exilio interior», la lectura entre líneas y el gran amor por el ser humano son las características temáticas de los cuentos de Aldecoa. (Duplúa 47-48). Un énfasis en la lectura entre líneas y lo «no dicho» es lo que se puede apreciar no solo en los cuentos, sino también en la trilogía de Aldecoa, al igual que los silencios y las pausas por la propia Gabriela en su primer y último volumen.

<sup>27</sup> En *Mujeres de negro* se observa un miedo vivido por la propia Juana quien en el segundo volumen es quien está narrando: “Por el día trascurría con normalidad. La gente entraba, salía, trabajaba, paseaba, compraba y vendía. De noche, con el silencio, llegaba el miedo. ‘Bombardean de noche’, se decía. A veces sonaban las sirenas. Corríamos todos escaleras abajo hasta alcanzar el refugio del sótano, donde teníamos mantas y colchones, los niños excitados con la aventura, los mayores en silencio...El miedo,

Josefina R. Aldecoa para el periódico *El País*, presenta un ejemplo de ese silencio que se penetra en la trilogía:

Hubo una etapa de silencio sobre el pasado que fue como una cura de muchas cosas que nos habían ocurrido; para entender una literatura hay que entender el contexto histórico en que se ha desarrollado. Algunos escritores y críticos de los setenta despreciaban el realismo, y tuvimos que esperar a los noventa para que se produjera una reacción justa, de reflexión y memoria” (Castilla, *El país*).

Este silencio existe en la novela a través de Gabriela, quien representa aquella sociedad acostumbrada a guardar silencio. Esto nos lleva a comprender que la propia autora recalca el significado del silencio a partir de su texto, la primera novela que compone la trilogía, que fue refutada por su editor para ser publicada debido a que a través de la novela se desnudaba un contexto definitivamente auténtico que se muestra por medio de Gabriela.<sup>28</sup> Los novelistas como Josefina R. Aldecoa y su generación presentan en sus textos una verdad que la historia muchas veces quiso ocultar. Sonia Pérez Rodríguez expresa *En palabras de Josefina* que “...salíamos de una época de represión y tonos grises y a las generaciones hay que entenderlas en su contexto. Éramos realistas porque

---

profundo o a flor de piel, gravitaba sobre nuestras vidas. Estaba ahí en forma de un suceso inesperado que podía sobrevenir en cualquier momento” (*Mujeres de negro* 11). El miedo y el silencio por parte de los adultos se presenta en los recuerdos narrados por parte de Juana.

<sup>28</sup> El primer volumen de la trilogía no solo revela el contexto histórico de la época, sino que también incluye una parte autobiográfica de la vida de su madre quien fue maestra durante la Segunda República. Todo lo que se presenta en la trilogía son hechos extraídos de recuerdos que la propia autora escuchaba en conversaciones de su madre y otras maestras, amigas de su madre. En otra entrevista hecha por Amelia Castilla, Josefina R. Aldecoa comenta: “En la atmósfera en la que me movía con el grupo de amigos de la época, entre los que estaban Ignacio [Aldecoa], Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité o Alfonso Sastre, no escribíamos de cosas ligeras, siempre nos referíamos a problemas dentro de España, a la gente que lo pasaba mal” (Castilla).

en aquel momento tenía que ser así”. Para la generación de Aldecoa es importante mostrar el pasado que cambió las vidas de las masas durante el comienzo de la Segunda República hasta el final de la Guerra Civil. De acuerdo con el filósofo francés Paul Ricoeur:

La historia es casi ficticia, en medida en que la casi presencia de los acontecimientos colocados “a la vista” del lector por un relato animado suple, por carácter intuitivo y su vivacidad, la naturaleza elusiva de la paseidad del pasado, que ilustran las paradojas de la representación. El relato de ficción es casi histórico en la medida en que los acontecimientos irreales que refiere son hechos pasados para la voz narrativa que se dirige al lector... (Ricoeur 345).

El pasado pertenece a la historia y la historia les pertenece a todos aquellos que fueron parte de esa historia. Ese es el caso de la trilogía de Aldecoa que se considera una novela de ficción, pero dentro de esa ficción, se encuentran fragmentos de la historia de España, ya que los acontecimientos que se relatan son muy semejantes a lo que ocurrió en la realidad. La trilogía pretende conectar lo que ha sido registrado como hecho histórico, para poder dibujar sobre la historia dos puntos importantes: el primero, usar las referencias históricas para identificar ciertos eventos y que así el lector pueda orientarse y entender el trasfondo de España; y el segundo es examinar lo que podría ser percibida como la historia de este período pero a través de la escritura y voz femenina que nos provee Aldecoa en su trilogía. Pese a esto, la primera novela de la trilogía, *Historia de una maestra*, se puede interpretar de dos maneras diferentes: “historia” o “story.” En *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain* David K. Herzberger observa:

History always resists narration, but the very precariousness of all narrative endeavors is both the source of historical vitality and the catalyst for historical explorations... Writing the past thus becomes a twofold endeavor: it is a way to write and to act against the grain, as well as a means to develop narrations that allow (and even compel) the opening of history to divergence. (*Narrating the Past 2*)

Tal como se devela con el título del primer volumen, la trilogía crea otra realidad del pasado de España. Por ejemplo, a pesar de que Gabriela es un personaje ficticio, interpreta el rol (en la vida real) de la madre de Aldecoa quien fue maestra durante la República. El papel de Gabriela toca eventos históricos como la formación de la Segunda República, la llegada de Franco al poder, el matrimonio del líder fascista, y, más tarde, la muerte del líder nacional. Como dice Herzberger: "...fiction reaches into time through the *discourse* of history (historiography) in order to subvert the narrative principles upon which the telling of that history is premised" (3). Aldecoa narra el pasado desde una perspectiva habitualmente ignorada por los historiadores del Régimen y busca ejercer su propia autoridad sobre el pasado a través de una escritura de ficción. Aldecoa ha podido introducir dentro de la ficción algunas narraciones relacionadas con la historia oficial, aunque en la trilogía generalmente se centra en otros conflictos para relatar la historia de España.

Por ejemplo, Gabriela narra la muerte de su esposo Ezequiel sin indagar en la cuestión política. Ella simplemente lo menciona, sin reflexionar en los hechos que estaban sucediendo a su alrededor. Gabriela menciona:

En quince días la sublevación se había extendido por la provincia de León y había triunfado en la ciudad. Tras la ocupación trabajosa de Los Valles, de mano en mano, de mensajero en mensajero, llegó hasta mí la carta de Eloísa: ‘Han matado a mi padre y a Ezequiel. Los fusilaron al amanecer con otros muchos, a la entrada de la mina. El Señor les perdone su crimen (*Historia*, p. 230-231).

En la cita anterior hay una evocación del pasado desde un espacio y tiempo lejano.

Gabriela narra el fusilamiento de Ezequiel como si estuviera hablando de una persona ajena. En su relato no hay indicios de detalles, ni menciones de cómo se sentía en ese momento cuando recibió la noticia. Gabriela adopta un rol meramente de informante, sin hacerse partícipe de esa historia, y, de esta forma, no tener que indagar en el pozo de memorias que se rehúsa a recordar y explicar. El pasado para Gabriela consiste en gran parte de su negación, aunque ella misma sabe que es y será inevitable:

Hay en mí un instinto que he desarrollado toda mi vida: el instinto de no mirar atrás. Cada etapa cerrada se hundía en el pasado. Clausuraba lo vivido y no intentaba mantener lazos, indagar noticias sobre personas que, pasajera y momentáneamente, entraban en mi vida. Creo que en el fondo sentía miedo a dejar ataduras, miedo a aferrarme a lo que, de modo irremediable, pasaría a ser un capítulo de difícil repetición (*Historia*, p.72).

Lo dicho en esta cita se puede aplicar a toda la trilogía. Se trata del miedo de Gabriela a lo desconocido desde que comenzó su vida de maestra, esposa y madre. El miedo a lo irremediable: la muerte de su padre, el fusilamiento de Ezequiel, y la yuxtaposición de una guerra que se acercaría muy pronto. Los miedos siempre existieron en Gabriela hasta el último día de su vida. Caruth explica que la necesidad de narrar el trauma, o los traumas, permite que la voz sea “released through the wound” (2) mediante la narración/escritura. En este caso, la voz de Gabriela es liberada a través de su narración en el primer y último volumen. Sus palabras salen de las múltiples heridas que le

ocasionó todo lo vivido y que con el paso del tiempo se fueron haciendo más dolorosas al manifestarse. La narrativa que nos ofrece Gabriela presenta enfoques temporales de su vida, los que acceden a un pasado a través de su memoria, permitiéndonos así experimentar la historia. Es decir, la experimentación histórica a través de la memoria de la madre, la que no solo Juana debe comprender, sino también el lector.

Al final del primer volumen, vemos cómo Gabriela manifiesta un rechazo a recordar y a seguir contando el pasado. Gabriela menciona que “Contar mi vida... Estoy cansada, Juana. Aquí termino. Lo que sigue lo conoces tan bien como yo, lo recuerdas mejor que yo. Porque es tu propia vida” (232). La frase “Contar mi vida” aparece al comienzo y al final de la primera parte de la trilogía para dar énfasis que la narración es subjetiva, ya que es su propia vida. El primer volumen fue escrito en 1989, y 53 años después Gabriela narra su pasado. Sin embargo, también hay un ímpetu de recordar todo lo relatado a sí misma, como una forma de reflexión y al mismo tiempo para no olvidar lo que fue su vida. Gabriela habla a través de su narración, mientras que Juana escucha el relato de su madre<sup>29</sup>, quien revela que se encontrarán cosas que no habrá contado y que no contará, o que evitará contar al lector dentro de su narración. Esta cita está justamente al comienzo del texto con el propósito de informar al lector con anticipación que no se encontrará con una narración completa y detallada. Cada individuo escoge contar sus memorias según lo decida el mismo protagonista-narrador. En este caso, Gabriela escoge ciertas partes de su vida para narrar, sobre las cuales se siente tranquila

---

<sup>29</sup> Se desarrolla una metanarrativa en este primer volumen *Historia de una maestra*.

y segura de lo que está contando. Son sus memorias y recuerdos de una época, un país y de múltiples pueblos en los cuales vivió y trabajó como maestra.

A pesar de que la narración de Gabriela es individual, algunas de sus vivencias representan las historias y las voces de una colectividad de maestros. Así, la novela *Historia de una maestra* se convierte en un manifiesto que homenajea a un grupo colectivo en la historia de España: los maestros de la República, quienes fueron reprimidos durante el franquismo. Gabriela manifiesta un trauma producto de todos los eventos ocurridos en su vida, que es el mismo trauma que cargan otros maestros, incluyendo a Ezequiel. Gabriela menciona:

Revolución era una palabra que yo veneraba. Revolución significaba cambio profundo, agitación definitiva, volverlo todo al revés. Pero revolución también significaba sangre y era una palabra que pertenecía a la historia de otros países, la Revolución francesa, la Revolución rusa. ¿Era esa palabra aplicable a nuestro país en ese momento? Pocos días después iba a obtener mi respuesta. (*Historia* 208).

Para Gabriela, la palabra “revolución” abría puertas a un pasado que estaban selladas por el miedo. Sin embargo, en esta cita se establece otra implicancia del trauma, una que evoca la palabra “revolución” y que está ligada a su pasado y a las múltiples muertes que ocurrieron por su causa en España. Dominick LaCapra en su texto, *Escribir historia, escribir el trauma* señala que:

En el *acting out*, los tiempos hacen implosión, como si uno estuviera de nuevo en el pasado viviendo otra vez la escena traumática. Cualquier dualidad (o doble inscripción) del tiempo (pasado y presente, o futuro) se derrumba en la experiencia o sólo produce aporías y dobles vínculos. En este sentido, la aporía y el doble vínculo puede contemplarse como indicio de un trauma que no ha sido elaborado. La elaboración es un quehacer articulador: en la medida en que elaboramos el trauma (así como las relaciones transferenciales en general), nos es posible distinguir entre pasado y presente, y recordar que algo nos ocurrió (o lo ocurrió a nuestra gente) en aquel entonces, dándonos cuenta empero de que vivimos aquí y ahora, y hay puertas hacia el futuro. (46)

Así mismo, el *acting out* en la trilogía constituye un proceso que se convierte en manifestaciones inconscientes del recuerdo traumático, y es a través de éstas que las imágenes del pasado reviven y se presentan como lo único existente. La inmediatez del recuerdo impide que Gabriela sienta algún tipo de distancia que posibilite esa revivificación de su pasado sin proyectar su propia historia personal en base al recuerdo traumático. Además, existe una exigencia que surge en la repetición de narrar y recordar que lleva al sujeto, en este caso a Gabriela, a que se sitúe repitiendo a sí misma (la o las) experiencias vividas del pasado que no ha superado.

Según The National Institutes of Mental Health (NIH), el trastorno postraumático, “es un trastorno que algunas personas presentan después de haber vivido o presenciado un acontecimiento impactante terrorífico o peligroso” (NIH)<sup>30</sup>. En la cita anterior sobre el significado de “revolución” para Gabriela, el personaje se encuentra con el síntoma de reviviscencia, el cual es “volver a vivir mentalmente el acontecimiento traumático (“flashbacks”) una y otra vez...” (NIH). En el desarrollo de la trilogía,

---

<sup>30</sup> Se puede encontrar la página web:  
<https://www.nimh.nih.gov/health/publications/espanol/trastorno-por-estres-postraumatico/index.shtml>



claramente se hacen presente los flashbacks a través de los objetos, las palabras, o las situaciones que hacen recordar el o los episodios que desencadenan síntomas de reviviscencia.<sup>31</sup> Dominick LaCapra menciona en su texto, *Representar el Holocausto*.

*Historia, teoría y trauma* que:

El trauma se produce oscuramente a través de la repetición, pues el acontecimiento lentamente traumático no se registra al momento de su ocurrencia sino sólo tras una brecha temporal o período de latencia, que en su momento es inmediatamente reprimido, desplazado o negado. Entonces de algún modo el trauma ha de retornar compulsivamente como lo reprimido. (188)

En la narración de Gabriela se puede apreciar el trauma por el retorno de lo que en un momento de su vida fue reprimido. De esta manera, pasan desapercibidos los hechos más dolorosos, melancólicos, aterradores que producen hasta malestar contarlos y que probablemente terminen por no explicar nada, tal como lo ha señalado Gabriela en el texto. Los recuerdos y memorias reprimidas salen de su aletargamiento. El pasado no regresa como forma de un relato sino de un actuar, en el cual tanto el presente como el futuro quedarán determinados y subsumidos por ese pasado. Por ejemplo, Gabriela menciona:

He contado muchas veces los recuerdos que me quedan de Guinea. Tantas, que llego a pensar si los transformo y los complico o, por el contrario, los simplifico demasiado. Cuando vivimos sin testigos que nos ayuden a recordar es difícil ser un buen notario. Levantamos actas confusas o contradictorias, según el paso que el tiempo haya dejado en los recodos de la memoria... cada vez que la mía regresa a aquella tierra, me pregunto si reconstruyo de verdad los sucesos, si registro de modo fiable las sensaciones; es decir, si recuerdo o fabulo...quizás altero anécdotas, fechas, nombres... (*Historia* p.59).

---

<sup>31</sup> La palabra reviviscencia según la Real Academia significa: acción y efecto de revivir.

En la cita anterior, Gabriela destaca la capacidad de la memoria tanto de seleccionar eventos vividos como el hecho de olvidar otros recuerdos de la vida. Sin duda alguna, el olvidar y seleccionar son elementos de la memoria que el lector debe advertir al medir la fiabilidad de la narración y del narrador. Por ejemplo, Guinea es uno de los momentos más importantes en la vida de Gabriela y menciona fragmentos consecutivamente. Algunos de estos recuerdos son: Emile, Guinea, los niños, el clima, algunas anécdotas que aparecen en sus sueños, o la nostalgia por revivir aquellos momentos.

Algunas veces los recuerdos se van almacenando en “el olvido” de la memoria, debido a que muchas veces no se quiere recordar o se rechaza la sola idea de evocar un recuerdo que acarrea fracasos en el pasado. Gabriela explica, “Yo creo que no me acuerdo nunca de la primera escuela que tuve como interina porque fracasé en ella” (18). Aquellas memorias se almacenan en “el olvido” no solo por el hecho de ser recuerdos que trasladan a Gabriela al fracaso como maestra, sino que también por el trauma de una experiencia inherente. Así lo indica Caruth:

The historical power of the trauma is not just that the experience is repeated after its forgetting, but that it is only in and through its inherent forgetting that it is first experienced at all...this inherent latency of the event that paradoxically explains the peculiar, temporal structure, the belatedness, of historical experience: since the traumatic event is not experience as it occurs...only in connection with another place, and in another time (8).

Más tarde, tras la muerte de Ezequiel, Gabriela tuvo que salir del pueblo para instalarse en la ciudad. Es ahí cuando Eloísa le ofrece un piso para que vivan Gabriela y Juana. El departamento tenía dos habitaciones y en una habitación Gabriela ofreció clases para sobrevivir. Sin embargo, esa estabilidad y tranquilidad duraron poco, porque

después de un tiempo, Gabriela perdió una de sus clases, la que daba a un niño enfermo. El padre de ese niño le dijo a Gabriela, “...usted es una buena maestra, pero tiene un defecto para nosotros, que mezcla la política con la enseñanza y que, además, hace mofa de la religión delante de los niños” (*Mujeres*, 18). A ese fracaso puntual se une el de Guinea, donde por su enfermedad tuvo que regresar a casa de sus padres. Gabriela aborda con impotencia ante su enfermedad y la obligación de volver a España. Su esfuerzo como maestra por combatir la ignorancia y dar herramientas a aquellos niños de Guinea se esfuma.

Gabriela arrastra todos sus traumas por años, hasta que su nieto, la tercera generación de su familia, consigue que la misma Gabriela narre su experiencia vivida durante los diferentes ciclos históricos que tuvo que afrontar desde su juventud hasta su vejez. Es así como Gabriela pudo curar sus traumas antes de morir: contando los hechos sucedidos que la marcan no como víctima, sino como sobreviviente, luchadora, como mujer perseverante. Gracias a esto, antes de morir, Gabriela puede enfrentar y superar esos traumas del pasado.

## ***2. Mujeres de negro (1994)***

### **2.1 Las memorias de Juana presentan un trauma en su narración**

Juana explica que no se puede separar lo que recuerda de lo que algunas veces imagina, ya sea porque ella se lo quiere imaginar o tal vez porque escucha a su alrededor las descripciones de su abuelo. Por ejemplo, Juana menciona que “yo no recordaba al abuelo. En realidad me resultaba difícil separar lo recordado de lo imaginado. Confundo las fechas en la nebulosa de la infancia. Y así, quizás evoco instantes que viví demasiado niña y niego haber presenciado hechos de los que fui testigo con edad suficiente para dar testimonio de ello” (*Mujeres de negro*, 15). En esta cita, se refleja una confusión de lo real y lo imaginario. Hay momentos y fechas confusas para Juana, tal vez algunas que las recuerda de la narración de su madre y otras que realmente vivió en carne propia. Se podría decir que su memoria está bloqueando aquellos recuerdos dolorosos y suprimiéndolos de la misma forma en que lo hizo su madre. Pero la diferencia en este caso, es que Juana lo hace de manera inconsciente, mientras que Gabriela lo hace intencionalmente, sabiendo de lo ocurrido en su pasado pero sin querer recordarlo. Estos recuerdos borrosos y aislados de Juana son síntomas del trauma de lo vivido durante la guerra y posguerra. Juana cuestiona su pasado y cómo ese pasado afecta su presente. Gabriela y Juana resisten a la narración pero cada una a su manera: Gabriela obligándose a evocar recuerdos olvidados de un pasado traumático por medio de la escritura y a petición de Juana; y Juana, quien intenta narrar su postmemoria. La memoria no es la reproducción exacta de los mismos acontecimientos, sino que es una

especie de depresión en la cual se van acumulando experiencias vividas. Y una vez que se escriben, van surgiendo cosas nuevas que parecían haber sido olvidadas. Algunas veces se modifican las que perduran, otras veces se desvanecen, y la mayor parte del tiempo se selecciona lo que se recuerda. Juana expone que:

La memoria no actúa como un fichero organizado a partir de datos objetivos. Aunque en cada momento escribiéramos lo que acabamos de ver o sentir, estaría contaminado por las consecuencias de lo vivido... Por ejemplo, si trato de recordar qué tiempo hacía el día que llegaron los alemanes a la ciudad de mi infancia, yo aseguraría que hacía frío. Quizás no fue así. Podría consultar libros o periódicos para comprobar la veracidad del dato. Pero yo sé que en mi memoria hacía frío. Es un recuerdo duro, enemigo. Por eso escribo los alemanes llegaron en invierno (*Mujeres de negro*, p. 19).

Tanto madre como hija recalcan que, según ellas, sus memorias son fiables, y que no hay duda de la veracidad del relato de las memorias de sus vidas. Ambas consideran que sus memorias carecen de un orden cronológico y al mismo tiempo están relacionadas con algunas experiencias vividas, cada una de ellas de distinta manera.<sup>32</sup> La mayor parte del tiempo, las memorias de ambas están vinculadas a través de factores como los

---

<sup>32</sup> De nuevo se presenta en el segundo volumen, la voz y la experiencia vivida de Josefina R. Aldecoa en la entrevista hecha por Dupláa: “De la guerra, digo en *Mujeres de negro*, que el día que llegaron los alemanes a mi ciudad hacía frío. Cuando vuelvo a leer ese párrafo, me pregunto ¿en realidad hacía frío ese día? Lo había escrito de una manera espontánea y al pensarlo no tengo la más remota idea del tiempo que hacía en León cuando llegó la Legión Cóndor. No cabe duda que yo escribo que hacía frío porque para mí el frío es castigo. He pasado mucho frío en mi infancia... El frío es para mí es una sensación absolutamente enemiga, hostil. Por eso lo relaciono con ese día en que llegaron los alemanes, que también aparecieron en mi vida como una amenaza y una desgracia. Con frecuencia ocurren ese tipo de asociaciones. No sólo hay recuerdos concretos en la memoria, sino también estados de ánimo, sufrimientos físicos y psíquicos, que tienden a asociarse a sentimientos de signo parecido” (Dupláa 27). Lo más importante en esta cita es la relación que hace Josefina Aldecoa con las asociaciones de las memorias y es lo que se destaca en el segundo volumen desde la voz de Juana, la segunda generación.

estados de ánimo y los sufrimientos, los que impedirán relatar o recordar los eventos tal como ocurrieron. En este caso, y como se puede ver en la cita que aborda el significado del trauma, aquellos hechos que se vivieron en carne propia influyen en lo que se narra a modo de memoria. Según Jo Labanyi, “Trauma entails a blocking of memory and thus an inability to construct a coherent narrative. Unable to master the past through conscious recall, the trauma victim becomes the prisoner of involuntary reenactments of the traumatic event, which start to manifest themselves, in fissured form, at a later date” (106). Tanto para Gabriela como para Juana, el bloqueo de la memoria es un síntoma traumático de un pasado personal y también histórico, que está ligado a la represión del pasado y su retorno repetitivo a través de la narración-escritura. Madre e hija abordan distintos eventos que se centran en diferentes problemas o vivencias que tocan el terreno de la experiencia histórica y personal.

La historia se intenta exhibir con un lenguaje de objetividad. Se usa la ficción para aproximarse a los acontecimientos que efectivamente ocurrieron en España. De esta manera, la trilogía invita a no olvidar lo sucedido durante la guerra, sino que a todo lo opuesto: es necesario recordar para que la historia perdure y sea conocida por las generaciones próximas. La historia se entiende por medio de la memoria de aquellos que resistieron los acontecimientos de la guerra. Por el otro lado, la memoria representa una versión del pasado que es única para el individuo y para una colectividad. Pierre Nora en *“Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”* discute la relación que hay entre memoria e historia. Al describir la memoria, Nora subraya que “remains in permanent evolution, open to the dialectic of remembering and forgetting, unconscious

of its successive deformations, vulnerable to manipulation and appropriation, susceptible to being long dormant and periodically revived” (8). En tanto, Nora argumenta que la historia “is the reconstruction, always problematic and incomplete, of what is no longer” (8). La memoria abarca un proceso que se enfoca en el pasado, pero que también puede vincular al presente. La historia implica una representación intelectual del pasado que demanda investigación y, al mismo tiempo, una mirada crítica. Requiere un análisis para el grupo o individuo al que pertenece ese pasado.

Según Langer, Lawrence afirma que el testimonio y la memoria forman la fórmula principal para darle coherencia a una historia narrada en primera persona. En ese testimonio-historia se encuentra lo que Langer llama “memoria disruptiva,” es decir aquellas memorias que se relatan con esfuerzo para darle sentido a la narración. Langer concluye,

The faculty of memory functions in the present to recall a personal history vexed by traumas that thwart smooth-flowing chronicles. Simultaneously, however, straining against what we might call disruptive memory is an effort to reconstruct a semblance of continuity in a life that began as, and now resumes what we would consider, a normal existence. (2-3)

## 2.2 La postmemoria de Juana

Tanto en el primer volumen como en el último, Gabriela adopta la función de un testimonio recuperado desde el punto de vista de los vencidos. Según Georges Tyras y Juan Vila,

La función testimonial de la palabra es esencial por un doble motivo: la desaparición progresiva de los testigos, quizás su inadaptabilidad a la toma de distancia, y la emergencia de una memoria heredada, un patrimonio asumido por una comunidad de individuos, heredados de una *post-memoria* de la que tiene que descubrir la naturaleza al mismo tiempo que inventar la forma... la voluntad de... preservar y transmitir la memoria de parte de los que no vivieron los acontecimientos... (Tyras y Vila p. 17).

En el segundo tomo, Juana narra desde su propia experiencia, entrelazando lo que pasó con su madre con lo que le tocó vivir a ella misma. Tanto madre como hija narran sus testimonios en primera persona y Juana hereda la post-memoria que su madre le entrega a lo largo del primer tomo. Juana retorna a sus recuerdos en busca de las respuestas, a través de su madre. En el segundo volumen, Juana se convierte en narradora de su propia vida. Juana no vivió la guerra, ella la escuchó a través de la voz de su madre. El no vivir esa experiencia coloca a Juana en el marco de la “postmemoria”, término que Marianne Hirsch ha propuesto para referirse a la memoria recibida por aquellos individuos que no han vivido o experimentado el momento de la guerra directamente. Juana solo podía saber la verdad de los acontecimientos a través de las memorias de su madre. Lo que hace Gabriela es transmitir sus memorias a través de su “memoria individual” y vivida durante momentos históricos concretos.

En el segundo volumen, *Mujeres de negro*, Juana se convierte en la narradora de su propia experiencia regresando de vez en cuando a la memoria de su madre. En el



término de “postmemoria” que nos ofrece Hirsch, el “post” representa un tipo de experiencia “of those who grow up dominated by narratives that preceded their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated” (22). Como Hirsch indica, la mediación y la distancia de generaciones son muy importantes para diferenciar lo que es la memoria inmediata de la “postmemoria”, la que según Hirsch es, “a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated, not through recollection but through an imaginative investment and creation” (22). En la trilogía observamos una reconstrucción de la guerra a través de los episodios de crisis de sus dos narradoras, madre e hija. Por un lado, la madre parece por momentos atrapada en el pasado ---- en el último volumen *La fuerza del destino*- mientras que por el otro lado, la hija narradora y protagonista del segundo volumen desafía ese pasado regresando a España para combatir sus miedos. Juana no ha presenciado un momento histórico como el que vivió su madre, solamente lo conoce por medio de la narración de Gabriela.<sup>33</sup>

*Mujeres de negro* es relatado desde la voz de Juana, quien narra los recuerdos de su infancia en España, el exilio a México y su regreso como adulta al país ibérico. Lo poco que recuerda y sabe de su padre es a partir de lo que le ha contado su madre. Juana,

---

<sup>33</sup> La perspectiva de Josefina R. Aldecoa y de otros escritores como Javier Marías, Javier Cercas, entre otros no mencionados, es la de herederos de sus padres de la memoria traumática de la guerra. Josefina Aldecoa siente la necesidad de mirar al pasado que antes era tabú y presenta extractos de las memorias de su madre y de su propia experiencia sobre lo que fue realmente la guerra para ella. En este momento lo vemos desde la ficción de la trilogía.

al igual que su madre, fue víctima de aquella guerra interminable que le arrebató a su padre, su infancia, y parte de su adolescencia. Algunos de los momentos importantes en este segundo tomo son el encuentro de Octavio, el mexicano, con su madre; el matrimonio entre Gabriela y Octavio; y, finalmente, el exilio de Juana y su madre a México.

### **2.3 Historia y memoria a través de las evocaciones de Juana desde México**

Juana pasa parte de su vida en México, donde estudia en una escuela con profesores españoles junto a otros niños de padres españoles. Todos están en su misma situación: exiliados. Con el paso de los años, Juana comienza a cuestionar todo, inclusive su identidad como española en un país ajeno. Eventualmente, ella decide regresar a España sin la compañía de su madre para estudiar en la universidad. Este tomo termina con el casamiento de Merceditas, la hija de Octavio, y con el cáncer de Octavio que lo lleva a la muerte. Gabriela queda viuda por segunda vez, la primera en España y la segunda en México. Luego Juana recuerda que al morir su padre, Gabriela comenzó a vestirse de negro y, ahora, con la muerte de Octavio, su madre retoma dicha vestimenta.

Juana retoma la historia de su madre y la narra desde su propia perspectiva. Por ejemplo, ella sigue escribiendo lo que recuerda sobre un episodio de la Guerra Civil en el que se puede observar el trauma transferido y, al mismo tiempo, el propio:

Recuerdo muy bien el principio de la guerra y también el día que terminó, pero los sucesos intermedios se distorsionan, se difuminan. No recuerdo en qué momento cesaron de volar por nuestro cielo los aviones republicanos. Dudo si fue al principio o al final de la guerra cuando en los cines, al terminar la película, se saludaban con el saludo fascista mientras sonaba el himno nacional. Sí recuerdo que procurábamos escabullirnos para no tener que estar allí, con la mano extendida tímidamente... La guerra fue un paréntesis largo entre un antes que yo no recordaba y un

después ceniciento y tristísimo...Sin embargo conservo nítidos los recuerdos personales, los que tienen que ver con mis afectos y alegrías, los que me traen a la memoria disgustos o miedos concretos. (*Mujeres* 41)

La voz y la historia de Gabriela son transportadas a Juana, o sea a la segunda generación. El papel de Juana en este volumen es fundamental para poder entender el pasado de Gabriela y también el pasado de la propia Juana. Ella va completando el puzle de su pasado y su presente, a través de la narración de su madre. En la cita anterior, Juana revela cómo hay episodios que ella no recuerda pero en lo que inserta su voz dándonos a conocer qué significó para ella la guerra, desde la perspectiva de la segunda generación de los vencidos.

Juana comienza el segundo volumen con uno de sus primeros recuerdos del conflicto:

Los primeros disparos atravesaron el mirador de lado a lado. Fue un solo tiro limpio que abrió un agujero redondo en uno de los cristales laterales y salió por otro dejando el mismo hueco: un vacío circular rematado por grietas diminutas... Todo esto ocurría en los primeros días de la guerra civil, recién llegadas a la ciudad y aquel piso cercano a la avenida donde nos habíamos instalado después de enterrar a mi padre. (*Mujeres* 9)

Como se puede observar en la cita anterior, Juana narra episodios significativos que enfatizan su voz y su experiencia de la Guerra Civil. En el primer tomo, tenemos a una Gabriela que narra sus vivencias de un pasado, con algunas reflexiones sobre su vida, pero con un claro propósito: dejar a Juana una huella de ese pasado, hasta entonces desconocido. Una vez que Juana tenga en sus manos la narración de su madre, y que la descifre, entenderá como comenzó la guerra.

Así, y desde el comienzo, Juana reflexiona sobre los acontecimientos que estaban sucediendo a su alrededor cuando vivía su niñez en España.<sup>34</sup> Ella muestra un interés por conmemorar algunos detalles sobre lo que fue para ella la guerra y el impacto que causó en ella:

En mis recuerdos los tres años de la guerra se confunden. Tengo muy claro el principio, el viaje larguísimo desde la casa de la abuela a Los Valles, los cambios de tren al autobús traqueteante y mi madre tapándome los ojos para que no mirara a la carretera. Años más tarde supe que había muertos en las cunetas, fusilados la noche anterior y abandonados hasta ser localizados por sus familiares... Recuerdo la llegada a Los Valles, el encuentro con Eloísa y su llanto, la palidez de mi madre, que se mantenía serena, sin hablar, sin contestar apenas a las palabras de la amiga. (*Mujeres* 40)

En este segundo tomo, Juana quiere dar a conocer los recuerdos que aún preserva de aquellos años de guerra y cómo ahora entiende mucho de lo que su madre hizo y le contó en el primer tomo para protegerla. Es a través de la narración de la primera parte de la trilogía que Juana comienza a entender su presente. Asimismo, durante la narración de Juana en el segundo tomo se revela la seriedad de su trauma, el que existe como residuo de acontecimientos vividos y de otros transmitidos por su madre. Juana reconoce lo anterior: "...quizás evoco instantes que viví demasiado niña y niego haber

---

<sup>34</sup> Hay una relación casi paralela entre la trilogía de Josefina R. Aldecoa con la trilogía de Charlotte Delbo's trilogy *Auschwitz and After* (*None of Us Will Return*, *Useless Knowledge*, and *The Measure of Our Days*. La autora define la "memoria común" como "an external memory that acknowledges chronology and language. Deep memory has neither time nor words, only sensations" (*Days and Memory*, 3-4). Traducción de José Ignacio Álvarez-Fernández. "La 'memoria común' implica que el individuo ha sido capaz de estructurar sus recuerdos traumáticos dentro de una narrativa cronológica coherente de su vida."(190)

presenciado hechos de los que fui testigo con edad suficiente para dar testimonio de ello” (*Mujeres* 15). Tal vez simplemente ha adquirido de su madre esa negación de los hechos que presencié, ya que ella misma lo reiteraba a menudo en el primer tomo. Juana usa la palabra ‘niego’ para referirse a los episodios vividos que automáticamente rechaza para no tener que revivir emociones que le traen un pasado desagradable y doloroso. Como hemos visto, el trauma niega y suprime episodios vividos para no encarar esas heridas. Los hechos que Juana niega son anunciados como sucesos traumáticos, de los cuales fue testigo y es incapaz de revelar en el segundo volumen de la trilogía. Al igual que Gabriela, Juana está consciente de que los hechos que vivió conllevan un trauma, de igual forma que la historia que su madre le transfiere. Juana se convierte entonces en una indagadora, con la necesidad de comprender aquello que ha sido dejado fuera de sus recuerdos y también de la historia de su madre.

En la primera parte de *Mujeres de negro*, Juana reflexiona más sobre sus vivencias que lo que hace su madre en el transcurso del primer volumen. Por ejemplo, sobre el recuerdo de la guerra Juana señala:

Es extraño vivir una guerra. Aunque el campo de batalla no esté encima y no se sufran las consecuencias inmediatas todo lo que ocurre a nuestro alrededor viene determinado por la existencia de esa guerra. Nos llegaban noticias del hambre que se pasaba en la zona republicana y nosotros no teníamos escases de comida. Sin embargo, no había telas ni zapatos ni otros productos manufacturados de primera necesidad... Se teñía la ropa, se daba la vuelta a los abrigos, se remendaba, se cosía, se deshacían prendas viejas para convertirlas en nuevas... La guerra no terminaba y cada día llegaban noticias de nuevos desastres para los republicanos.  
(*Mujeres* 19)

En esta cita Juana nos narra todo lo que ella recuerda de la guerra, sus consecuencias y lo que sobrellevó durante su niñez. Incluso compara su vida con la de su amiga Olvido,

dándose cuenta de que no eran iguales. Juana toleró las circunstancias de la guerra por ser la hija de una maestra, por tener una ideología diferente al resto de la masa. Estos factores han hecho que Juana tenga una forma distinta de ver lo que fue la guerra. Ella se da cuenta de que la guerra ha marcado el destino no solo de su madre, sino también el suyo, y en distintas ocasiones admite que quería ser igual que los otros niños. Por ejemplo, Juana siente el deseo de ser parte de costumbres ajenas que no se llevaban a cabo en su familia: “Mis amigas iban a misa todos los domingos. Yo no me atrevía a plantear en casa mi deseo de acompañarlas porque sabía que nuestra familia no tomaba parte en actos religiosos...” (*Mujeres 16*). Juana explica,

...yo hubiera querido pertenecer a aquel grupo de gente que permitía a sus hijos hacer la Primera Comunión... Yo también hubiera querido un traje y unos regalos y poder decir, de verdad, aquello de: ‘Hace un mes que no me confieso’... Porque a la niña que yo era no le gustaba ser diferente. Tenían que pasar muchos años para que yo entendiera el valor de esa diferencia. (*Mujeres 22*)

Estas diferencias que Juana notaba entre su vida y la de los demás eran un inconveniente para ella, debido a que tenía que mentir para ocultar la verdadera ideología de su familia. En este segundo tomo, a Juana le es difícil hablar de algunos temas en particular, debido a que son memorias traumáticas. Ella evoca esas memorias solamente al ser mencionadas antes, en el primer volumen, por su madre. Según Caruth, “...traumatic memory is evoked under particular conditions... When one element of traumatic experience is evoked, all other elements follow automatically” (163). Por ejemplo, Juana evoca la muerte de su padre, fusilado por luchar por una España mejor:

Estábamos en la plaza jugando al marro con otros niños. Olvido dijo: ‘Hay manifestación. ¿Por qué no vamos? Ha caído Málaga.’ Por primera vez tuve un rechazo personal de ese tipo de acontecimiento a los que solía

arrastrarme Olvido. ‘Yo no voy’, dije. ‘¿Por qué?’, preguntó ella. ‘Porque esos que gritan mataron a mi padre.’ Era la primera vez que afrontaba el asunto abiertamente. ‘No serían los mismos’, replicó Olvido, ‘lo mataron en ese pueblo minero, ¿no?’ Me quedé un poco desconcertada, pero reaccioné enseguida... Me ha dicho mi madre que son los mismos.’...Animada por su silencio, continué: ‘Además esos de la manifestación son los que sacan a la gente de noche de aquí al lado, de los sótanos de la iglesia, y los llevan para matarlos en las carreteras...’ (*Mujeres* 22-23).

Esta cita refleja el momento en que Juana decide hablar de su padre y de su fusilamiento con su amiga Olvido. Poco a poco, la relación de Juana con Olvido cambiará por completo y el destino de cada una tomará caminos distintos.

A diferencia de su madre, Juana siempre revela en su narración algunas señas de reflexión, donde busca explicaciones a los sucesos que vivió. Luego de narrar su niñez y contar cómo la guerra marcó el destino de su madre y el suyo, Juana cuenta su vida como exiliada en México. Ella reconoce que no pertenece a ese lugar, y que está ahí debido a las circunstancias de la guerra en España. Llega un momento en que el miedo se apodera de Juana y ella misma lo menciona,

“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...Pero yo lo necesitaba. Trasplantada bruscamente a otra tierra necesitaba esa primera sustancia, ese alimento primero para completar el ciclo de mi crecimiento” (*Mujeres* 80-81).

Desde el comienzo, Juana ha mostrado que no solo quiere saber de su padre, sino que ha tenido la iniciativa de aprender también de España. Juana subraya algo muy importante en esta cita, cuando dice que ‘temía olvidar’: ese es el miedo de no tener memorias, de no tener historia personal y de no tener historia de su país. El pasado es vital para Juana, y Gabriela comprende por qué su hija se empeña en esa necesidad de recordar.

Al instalarse en México, Juana es inscrita en una escuela donde solo se encuentran hijos de exiliados, igual que ella. En ese lugar, comenzó a aprender lentamente sobre su patria. La misma Juana señala esto en el segundo tomo:

Al regresar a la Academia regresé a España, a la abuela, a mis amigos. Los alumnos eran en buena parte hijos de españoles exiliados. Muchos hablaban ya con acento mexicano pero los mayores todavía conservaban el viejo tono. Aprendí a distinguir ecos distintos del castellano: catalán, andaluz, vasco, gallego. Al regresar al lenguaje, regresé al país y al deseo de conocerlo algún día. No sé si mi madre pensó en esta reacción mía. No sé si la buscó al enviarme a un centro español para seguir mis estudios. Quizás inconscientemente trataba de acercarme a la tierra abandonada. Por entonces un profesor de lengua nos dijo un día, después de leer un poema: ‘Esto es lo único que no pudieron quitarnos, la palabra.’. (*Mujeres* 115)

De esta manera, Juana conoce más de su país desde un espacio desconocido y lejano. Parece que al llegar a la Academia, Juana se reencuentra con esa parte que estaba lejos de ella: su patria, sus amigos, su familia, todo lo que la rodeaba. El espacio de la Academia le ofrece un contacto con España y su pasado, y el lenguaje es lo primero que relaciona directamente con su país. Para Juana, la estancia en México fue indispensable para no olvidar su pasado, su país y, lo más importante, su propia historia como exiliada y víctima de esa guerra. La última frase en la cita anterior es significativa tanto en la vida de Juana como en la de Gabriela. Ellas perdieron todo, esposo/padre, abuela, abuelo, casa, patria, seguridad, estabilidad... todo lo han perdido debido a la guerra. Lo único que no les han podido quitar es la memoria, la voz y la palabra, que son justamente los elementos a través de los cuales podemos conocer la historia de Gabriela



y Juana. Para Juana, la Academia significaba ese lugar que le facilitaba el recordar desde un grupo colectivo y no por sí sola.<sup>35</sup> Juana explica que para ella México fue,

...la oportunidad de acercarme a una patria que los exiliados evocaban una y mil veces para mantenerla nítida en el recuerdo. Una de mis compañeras de clase más queridas, Elvira, hija de un médico, me invitaba a comer muchos domingos. Solían hacer ese día comida española que yo apenas recordaba, porque mi madre jamás intentó introducir ningún plato nuestro en los menús de Remedios. La explicación la buscaba la misma Remedios y la encontraba enseguida: ‘Tu madre no quiere cocinar a la española porque no quiere recordar...Que los sabores traen los olores y los olores los lugares, y con esas carrerillas caemos en la pena más grande...’. (*Mujeres* 116)<sup>36</sup>

En la cita anterior, Juana indica que la comida española la trasportaba a aquellos años de niñez cuando vivía en España, algo que no podía experimentar en casa debido a que su madre no cocinaba platos españoles para no evocar aquellos años en su país durante la guerra. Este es otro ejemplo de cómo el trauma de Gabriela fue traspasado en la vida de Juana. A pesar de que su madre no cocinaba comida española, Juana podía tener ese acercamiento con España a través de pequeñas cosas que para ella eran valiosas. Luego,

---

<sup>35</sup> Recordar lo no conocido por medio de otras personas; maestros, compañeros o por medio de los padres de sus compañeros, ya que en casa de Juana su madre no hablaba sobre su pasado. También a través de las asignaturas, Juana aprende sobre su país y sobre la historia que, hasta entonces, no es clara.

<sup>36</sup> Como se puede observar en la cita, notamos que Gabriela evita todo lo que tenga relación con acordarse de España. Evita su pasado y solo quiere vivir su presente. Se refugia en la hacienda, en Octavio, en Juana, en la escuela en la hacienda, en Merceditas. Los sucesos le traen memorias que se rehúsa a recordar debido a que esas memorias traen consigo el trauma. Como David K. Herzberger explica, “Hence unlike other Spanish exiles in Mexico, who evoke Spain with nostalgia and incorporate traces of Spanish culture into their daily lives, Gabriela remains aloof from exile through purposeful forgetting...The lack of affect related to the past points to psychic unsettlement in Gabriela that never bubbles to the surface, primarily because the loss and absence of her identity, when brought to the fore through narration, could easily lead to the persistent presence of trauma” (D. Herzberger “A Life Worth Living” 142).

Juana comenzó a tener una perspectiva totalmente distinta de España debido a que lo estaba viviendo desde otro espacio lejano en donde solo podía acercarse a través de los recuerdos, la comida, los olores y sabores. Gabriela se rehúsa a recordar todo lo que Juana le pide.<sup>37</sup> Fue a través de otros que Juana empieza a conocer ese pasado que su madre se niega a comentar, y logra reconstruir hasta cierto punto aquello que para Gabriela se convirtió en tabú. Más aún, a diferencia de su madre y en la última parte de la trilogía, Juana se introducirá en un espacio político. Ella tomará acciones políticas en México con la ayuda de sus compañeros de la Academia. Años más tarde, Juana regresará a España para seguir con su educación en su país, tratando de escapar del silencio y la opresión por parte de su madre.

---

<sup>37</sup> Otros ejemplos que Juana menciona: “Allí se hablaban de cosas que yo andaba buscando y que me habían faltado, sin saberlo, en los años de aislamiento en la hacienda. En un empeño por conseguir que me adaptara mejor, mi madre había evitado, salvo en lo estrictamente escolar, hacer referencias a España... De modo que, detrás de mí, se abría una sima, un vacío familiar y social, apenas salpicado de chispazos de la memoria, mínimos recuerdos personales que flotaban en una nebulosa” (*Mujeres* 116). En distintas ocasiones, Juana hace referencia a que su madre evitaba todo lo que tenía que ver con España. La única oportunidad que tenía Juana para familiarizarse con su país eran sus amigos en la Academia, y eso fue lo que le ayudó a rememorar recuerdos de su niñez que comenzaban a perderse. Juana reconstruyó esas memorias poco a poco con la compañía de Elvira su amiga: “Con Elvira y su familia fui reconstruyendo el rompecabezas de mi país, el mosaico de la vida cotidiana. Los padres de Elvira eran madrileños. Me contaban cómo era Madrid antes de la guerra y cómo se había ido agotando con los bombardeos y la escasez, y cómo era la gente de Madrid, valiente y alegre; cómo aguantaban los ataques y luego salían a la calle para gritar: ‘No pasará’”. (*Mujeres* 116). “La ciudad lejana, la ciudad perdida, despertaba en mí sentimientos nuevos. 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”. (*Mujeres* 117). Para Juana, todo lo que le contaba la familia de Elvira la ayudaba a recordar, reconstruir aquellos recuerdos que vagaban en su memoria buscando respuestas. Conforme el paso del tiempo, estos recuerdos fueron recuperado sentido y ordenándose en su memoria. España iba tomando forma e historia en la vida de Juana.

Los traumas y las consecuencias que dejaron los sucesos en Gabriela marcaron su vida fuertemente. De manera inevitable, tanto las secuelas como los traumas fueron transmitidos a Juana directamente y durante varios años. No solo eso, sino que también le transmitió el resentimiento, la culpabilidad y el miedo que la propia Gabriela sintió en algún momento de su vida. Todo esto cambia cuando Juana decide abandonar México y regresar a su país de origen. Cuando llega a España y se encuentra lejos de su madre, se da cuenta de que ha agenciado el pasado de su madre, lo que Hirsch llama ‘postmemoria’. Por ende lleva de igual manera el trauma que ahora forma parte de su vida, al ahora estar involucrada en la política. Es a través de la política que Juana cree eliminar o borrar todo aquello que la perturba. En su narración, Juana parece entender cómo adquiere la postmemoria de su madre:

Una reflexión inevitable se interpuso en mis recuerdos: 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 remordimiento mi propia vida. No era un acto de rebeldía. Yo quería a mi madre, admiraba su entrega a los demás, le agradecía todo lo que me había dado, lo que me había exigido. Pero necesitaba huir de ella, del rictus ácido de su boca, del reproche callado de sus miradas. El reproche nos alcanzaba a todos, nos envolvía en un cerco oprimente, pero especialmente a mí. Me sentía siempre culpable de un error, una omisión o un exceso. Es verdad que la historia de Soledad había acentuado la tristeza y la reserva de mi madre. Pero la opresión que me producía era más profunda, venía de atrás, de la niñez, de los años de la guerra, de cualquier momento que pudiese recordar. (*Mujeres* 176-77).

Claramente en esta cita, Juana revela todo lo que pasó durante su niñez y cómo fue que arrastró luego con el pasado de su madre y las consecuencias de la guerra durante su vida. Esta opresión vivió en ella por largo tiempo. Por esto decide alejarse de su madre. Tras la muerte de Franco, algunos exiliados como Juana deciden regresar a su patria y

comenzar un futuro diferente al de las generaciones pasadas. Como veremos, el futuro que inicia Juana sobrelleva el trauma y la memoria que le fue heredada por su madre. Y eso va a reflejarse años más tarde, cuando Juana se adentre en la política, y en el último volumen de la trilogía, le dirá a su madre: “Hemos ganado” (*La fuerza* 222).

### ***3. La fuerza del destino (1997)***

#### **3.1 Desenlace: madre e hija entendiendo sus vidas a través de la narración**

En la última parte de la trilogía, Gabriela retoma la voz narradora y cuenta todo lo que pasó después de su regreso a España y hasta su muerte. Durante la narración, Gabriela reflexiona y se hace preguntas a sí misma en repetidas ocasiones, volviendo a contar algunos de los eventos y detalles abordados en el primer y segundo tomo. En este caso, el tiempo es una unión del presente con un pasado que predomina en toda la novela. El presente se convierte continuamente en pasado, mientras que el futuro se ve eliminado antes de existir en la vida de Gabriela. Su regreso a España es más por cumplir su promesa – mencionada en el primer tomo – que por el amor que le tiene a su hija Juana y a su nieto Miguel<sup>38</sup>. Las reflexiones de Gabriela son el resultado de todo lo que vivió tanto en España como en México. A sus setenta y un años de edad, regresa a una España irreconocible y con un mar lleno de recuerdos. Su relato refleja su decadencia física y mental hasta su muerte, cuando Juana le da la noticia de la victoria electoral de 1982.

---

<sup>38</sup> De nuevo se presentan partes biográficas de la vida de Josefina R. Aldecoa en el su texto *Confesiones de una abuela* (1998).

El regreso de Gabriela a su país le hace examinar su pasado y su presente. Esto la obliga a repensar más tarde los acontecimientos del pasado que han definido su destino y también su propia identidad. En una entrevista para el periódico *El País*, Josefina Aldecoa menciona que “Gabriela se debate entre las circunstancias históricas que condicionan su vida y su voluntad de cambiar. Ella acepta lo inevitable, pero lucha contra lo evitable. Su determinación para modificar las cosas marca su vida. Creo que el carácter decide el destino de las personas. De todos modos y, en cualquier circunstancia.”

Evidentemente, como mencionó Aldecoa en la cita anterior, Gabriela aceptó lo inevitable, a pesar de que ella hubiera querido quedarse. El personaje no podía luchar contra lo que ya se deslumbra, cuando Juana se separó del padre de su hijo Miguel. Después de la muerte de Octavio, Gabriela comprende que aún tiene aquella pasión por la enseñanza y que la escuela tal vez necesita de su guía. Ella sabe que no puede evadir su regreso luego de la muerte de Franco. Era una deuda consigo misma. Gabriela expresa,

En la Hacienda seguía abierta la escuela para los niños de los trabajadores. Aquel empeño que ocupó tantas horas de mi vida seguía en pie. Con más ayuda que antes, pero bajo mi guía con mi participación directa. Hasta el día que decidí volver: ¿Por qué y adónde? Un ramalazo de nostalgia permanentemente me atraía hacia aquí, hacia Juana y mi nieto, los únicos, los principales hilos que me atan a esta vida. Era fácil decir: Regresaré cuando Franco muera. Era un compromiso conmigo misma, algo repetido a lo largo de los años. Pero si Juana hubiese seguido en México, si no se hubiera divorciado de Alejandro, aún seguiríamos allí (*La fuerza* 86-7).

A pesar de que Juana la necesitaba a su lado durante su adolescencia en España, Gabriela se rehusó a regresar a su país. Para la madre, el retorno a España se convierte

no en su presente sino que en su pasado, mientras que el futuro apenas se vislumbra para ella porque ha vuelto a España cansada, vieja y sin identidad.

Para Gabriela, la guerra que la había llevado a exiliarse a México terminó el día que Juana la llamó por teléfono para darle la noticia de la muerte de Franco, “Mamá, me dijo. Franco acaba de morir. Haz las maletas. Te esperamos” (11). Gabriela quedó desconcertada con la noticia, no había pensado que aquella promesa de regresar se cumpliría tan rápido. Juana esperaba el regreso de su madre ansiosa y feliz, le hacía pensar que volverían a estar juntas. Pero cuando Gabriela finalmente regresa en noviembre de 1975, se siente sin fuerzas y sin esperanzas para comenzar una vida en España. Las circunstancias y la edad le impiden proyectar una idea de futuro para ella misma. Gabriela señala,

He vuelto a mi país. ¿Qué hay mío aquí? Juana y Miguel, se lo dije a Merceditas, se lo dije a todos. Pero aparte de ellos, no he encontrado nada mío. Lo que dejé ha desaparecido. No puedo volver a encontrarme con mi escuela, mi pueblo, mi juventud. He vuelto tarde o quizás demasiado pronto. Tarde para el trabajo. Pronto para el descanso. ¿Dónde encontraré la esperanza? (*La fuerza* 87).

En la cita anterior, Gabriela revela la lejanía que siente con la España de su presente. Ella ha regresado para estar cerca de las dos personas más importantes en su vida, su hija y nieto, pero también por aquel compromiso personal. Todo lo demás le resulta tan ajeno que se da cuenta de que aquella España que dejó cuando partió a México no era ni por cerca la misma con que se encuentra ahora. En España, los recuerdos del pasado regresan a ella involuntariamente en distintos momentos. Gabriela reflexiona en su

narración sobre lo que le acontece en su presente, pero sobre todo nos ofrece una reflexión interna sobre su pasado.

Ya en España, Gabriela resume su pasado y señala que “retrocedo en el tiempo a aquellos años nuestros, a aquella España que viví cuando era joven, antes de que el exilio me convirtiera en un fantasma” (13). Ella alude a aquella vida llena de sueños, su pasión por la enseñanza durante una etapa joven y un pasado tan lejano, ausentes en su presente. En un momento de reflexión, Gabriela se pregunta a sí misma,

He regresado a un país irreal. ¿Por qué he vuelto? Ni una sola de las experiencias que viví tiene que ver con lo que ahora vivo. Aquellos pueblos, aquellas escuelas, la República, la revolución de octubre, la guerra civil, han desaparecido. La historia ha seguido su curso y treinta y tantos años han cambiado la faz de esta tierra. Me he instalado en Madrid, o, mejor dicho, en sus alrededores. Vivo una vida aislada en un país que me da poco y al que yo no doy nada. He vuelto demasiado tarde para incorporarme a la vida activa, para compartir con los jóvenes la aventura de la libertad. Les oigo hablar, entusiasmarse, proyectar un futuro sin errores. Hay un nuevo dios en las ideologías: la economía. Derechas, izquierdas, centro: economía (*La fuerza* 113).

En la cita anterior, y a través de Gabriela, conocemos la perspectiva del exiliado que regresó a España después de la muerte de Franco y que siente la extrañeza y el desencanto ante una sociedad, una política, una España irreal y desconocida. Todo le parece ficticio; nada la lleva a identificarse con lo que es en ese momento España. Así como Mayse Bertrand de Muñoz afirma, “El exiliado en suma viene a ser un hombre sin suelo desde el momento en que sale de su país; su expatriación prácticamente no tiene remedio; es y será un inadaptado donde quiera que vaya; no se siente a gusto ni puede echar raíces ya en ningún sitio” (105). La protagonista de *La fuerza del destino* se siente desarraigada en su propio país debido al exilio que la ha hecho sentir que no pertenece

ahora a España. La misma Gabriela menciona, “¿Dónde está el núcleo de mi vida? ¿En los treinta y ocho años de España o en los treinta y tres de México? ¿Pertenezco a aquí o a allí? En uno de los dos sitios debo de estar de paso, pero no he logrado averiguar en cuál de los dos... Todo ha vuelto a quedar como antes de aparecer yo en la escena” (113). Para Gabriela, el pasado nunca será pasado, porque sólo a través de la narración de su memoria de ese pasado, podrá comprenderlo y concretarse en su presente. Como explica Herzberger, “Still, it is in the process of narrating where the events of her life are given form as well as meaning, and within this process lie the shards and fragments of her identity” (“A Life Worth Living” 145). Es precisamente esto lo que se observa en este último tomo de su trilogía, una narración en la que Gabriela rescata partes de su pasado para definir su identidad. La llegada a España marcó el fin de un régimen, pero para Gabriela el retorno fue encontrarse con una identidad frustrada.

Eventualmente todas esas preguntas que se ha hecho Gabriela durante toda la novela la han llevado a entender que:

El destino depende de uno mismo, de la manera de ser y también de las circunstancias, desde luego. Pero sobre todo de uno mismo. Parece casual pero es el resultado de un plan, de un programa inconsciente en parte y en parte elaborado. Por eso, nadie escapará de su destino, porque nadie escapa a su carácter. Yo misma estoy donde ahora estoy por mi carácter. Si nunca hubiera querido moverme, si no hubiera creído en lo que nos espera lejos y fuera de nuestro mundo, nunca hubiera arriesgado mi esperanza de una buena plaza en una escuela cercana a mi familia. Tampoco hubiera ido a México si no hubiera creído en lo que creo: que el mundo está esperándonos para que lo veamos y lo toquemos. Y eso que yo bien pocas ocasiones tuve en aquellos años duros y difíciles de mi juventud (LFD, p. 102).

Gabriela es consciente de que todas las experiencias de la infancia, la juventud y la vida adulta forman el carácter de una persona, tal como la vida de Gabriela y Juana, quienes



se vieron afectadas por la Guerra Civil, la muerte de Ezequiel padre/esposo y, sobre, todo, el exilio. Gabriela alude en pocas palabras a la frase más conocida del filósofo griego Heráclito, “carácter es destino”. Al final ella entiende su propia existencia a través de las reacciones a los acontecimientos que enfrentó en su vida.

En el último volumen, Gabriela no hace más que reflexionar sobre todo lo que le sucede, pero, especialmente, repasa su pasado ahora que ella se encuentra de vuelta en su país y se enfrenta a esos fantasmas que flotan en el recuerdo de manera involuntaria.

Por ejemplo, cuando Gabriela evoca a Ezequiel, dice lo siguiente:

Cuando le necesito, si tengo que aludir a él, o evocarlo o hablarle a Miguel, como a veces me pide, del abuelo, tengo que cavar hondo en ese pozo profundísimo donde yace dormido el fulgor de los días pasados. A veces las imágenes brotan nítidas, las escenas se reproducen ante mis ojos cerrados con toda la autenticidad del momento real. Otras veces, bancos de niebla difuminan el suceso y emborronan el sentimiento. Y puede suceder que la capa de hielo levantada un día para aislar el recuerdo se derrita, y el jirón de vida recordado fluya libre, arrastrando por brisas de melancolía. Es difícil enterrar para siempre episodios completos de nuestra vida. Con frecuencia, sin saber por qué, sin pretenderlo ni buscarlo, saltan a primer plano con la tesura vivida de lo que acaba de suceder. (LFD, p. 150)

Gabriela habla de un pasado que ella pensaba había enterrado. Como ella misma menciona en la cita, tiene que indagar muy profundo en la memoria para evocar a su primer marido. Desde el comienzo de la obra, Gabriela intuye el trauma que arrastra su pasado, pero no es hasta *La fuerza del destino* que lo expresa de forma directa. Ella habla de los sucesos y de re-narrar los hechos que ella misma ya había contado en *Historia de una maestra*, o por Juana en el segundo volumen. Ahora, sin embargo, los narrará con mucho más detalle y reflexión. Es importante mencionar que Gabriela no decide recordar y relatar su pasado, sino más bien que los recuerdos le llegan de forma

inevitable ahora después de muchos años. Judith Herman se refiere a esto como la segunda fase de recuperación de una persona que ha sufrido de trauma(s); el recuento inicial que hace la persona de los eventos ocurridos muchas veces es repetitivo y sin ninguna emoción. En esta segunda etapa, la persona es capaz de poder contar todo con detalle.<sup>39</sup>

La misma Gabriela entiende que la única forma en que puede descifrar su pasado y, al mismo tiempo, definir su presente, es a través de la narración de su memoria. Caruth cita a Paul Valéry quien explica que “Our memory repeats to us what we haven’t understood” (184). Así, es en el proceso de la narración cuando Gabriela rescata algunos acontecimientos de su pasado que define su identidad.<sup>40</sup> En este momento, podemos percibir que ahora Gabriela busca ese enlace que tiempo atrás evitaba a toda costa. Su escritura recoge, en algunas ocasiones, narraciones en segunda persona destinadas a

---

<sup>39</sup> Herman señala, “In the second stage of recovery, the survivor tells the story of the trauma. She tells it completely, in depth and in detail. This work of reconstruction actually transforms the traumatic memory, so that it can be integrated into the survivor’s life story. Janet described normal memory as ‘the action of telling a story. ‘Traumatic memory, by contrast, is wordless and static. The survivor’s initial account of the event may be repetitious, stereotyped and emotionless. One observer describes the trauma story in its untransformed state as a ‘prenarrative.’ It does not develop progress in time, and it does not reveal the storyteller’s feelings or interpretation of events”. (Herman 175)

<sup>40</sup> La cita de Paul Valéry se encuentra en: Felman, Shoshana “In the Era of Testimony: C̄naude Lanzmann’s *Shoah*.” *Yale French Studies*. 1990. 79:39-81. La cita esta en página 76 de este texto.

Juana y a Octavio. Pero ya no es que necesite de un destinatario, sino que es más bien ella misma quien escribe para conjurar esos fantasmas.<sup>41</sup> Leggott argumenta que,

The therapeutic nature of articulating painful experiences in written form has been termed ‘scriptotherapy’ by Suzette hence as life-writing allows individuals to reassess the past and to share their stories through the public inscription of personal testimony. (Leggott 16)

Para concluir, Gabriela utiliza la narración-escritura como terapia para ella misma y ya no como remembranza para Juana, como ocurre en el primer volumen. En el primer tomo, Gabriela explica que: “Le fui contando día a día, tarde a tarde, hasta que llegué a un punto de la historia en el que ya no quise continuar. Quizás porque había llegado al final de una etapa, a la profunda escisión entre nuestra vida anterior y la que inauguramos trágicamente aquel día de julio de 1936. Además le dije a Juana, todo lo que sigue ya lo recuerdas tú, lo sabes tú, está cerca todavía” (*Historia* 36-37). De igual manera, tal como comenta David K. Herzberger: “...although the narrators are aware that they are telling a story, the trilogy itself can scarcely be perceived as a metafictional

---

<sup>41</sup> En el segundo volumen, Juana nos cuenta lo que su madre le había comentado sobre la escritura: “‘Escribe para recordar’, dice mi madre cuando hablo de estas cosas, ‘y conjurar los fantasmas.’” (*Mujeres* 20) En este último tomo, vemos que Gabriela es más consciente de su narración e incorpora más reflexiones sobre el pasado. En el primer tomo, enfatiza que su narración tiene como destinatario a su hija Juana, pero en esta cita nos damos cuenta de que ya no es solo una narración, como lo señala en el primer volumen, sino que aunque va dirigida a Juana tiene el segundo propósito de reflexionar al respecto. En el último tomo, Gabriela menciona: “La verdadera Gabriela es la de México, Juana, debería decirle a mi hija, que siempre se ha tenido por austera, sacrificada, dura. Juana, no me conoces. Es difícil ser en cada momento como realmente somos... Siempre he querido vivir intensamente. Como tú dices, Juana: Sólo tenemos los momentos alegres. Tienes razón, pero yo luché entre 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* 104-105).

work. The texts turn outward to the world rather than inward to their own construction”  
 (“A Life Worth Living” 136).

## Capítulo 2

### **La intertextualidad articulada en las memorias y los traumas de un pasado sombrío de la niña envejecida en la trilogía de Esther Tusquets**

*“Mi soledad empieza a dos pasos de ti” (183)*

*“Desde que te amo, mi soledad comienza a dos pasos de ti” (163)*

- Esther Tusquets, *El mismo mar de todos los veranos*

*“Creo que el amor es una historia que te montas tú. Es un cuento que te inventas a ti misma... Es un montaje muy artificioso el amor... el amor como lo entiendo yo en mis libros” (Dolgin, “Conversación...” 399)*

- Esther Tusquets/ Stacey Dolgin

La dictadura franquista que se situó en la Península Ibérica en 1939, después de la Guerra Civil, se atribuyó el adoctrinamiento de españolas y españoles que adoptaron las ideas de la Segunda República. El estatus de la mujer y su educación se hallaban sujetos al poder de la Sección Femenina de la Falange Española, la que estaba bajo el liderazgo de Pilar Primo de Rivera, hermana de José Antonio Primo de Rivera, fundador de la falange. Durante la dictadura, las mujeres tenían que asistir al Servicio Social de la Sección Femenina que tenía, entre sus funciones, la formación de las mujeres españolas inspirada en las pautas dadas por el franquismo. El estereotipo que toda mujer debía seguir era el de una ama de casa trabajadora, dedicada fielmente al hogar y a su familia. Para la Sección Femenina, el entrenamiento de las mujeres, así como este rol que se les asignaba, buscaba traer de regreso la idea de que el hombre y la mujer son distintos y,

por ende, “men were men and women were women” (Costa 17). Según la periodista Tereixa Constenla señala al diario *El País*, “Entre 1937 y 1977, tres millones de mujeres de entre 17 y 35 años hicieron el servicio social, una suerte de mili femenina que suministraba mano de obra gratuita en hospitales, comedores y otras instituciones socio-sanitarias”.

Entre los años 1975 y 1978, durante la transición a la democracia, se aceleraron los cambios culturales y sociales que ya habían empezado hacia el final de la dictadura franquista. Fue durante esta transición que la autora Esther Tusquets publicó el primer volumen de su trilogía, más conocida como *Trilogía del Mar*.<sup>42</sup> Durante ese mismo año, en 1978, la autora, a sus cuarenta y dos años de edad, se separaba del padre de sus dos hijos. En su trilogía, es posible apreciar las huellas tanto personales como el contexto social que este proceso dejó en ella, y que se reflejan en sus personajes femeninos. En su entrevista “Talking with Tusquets”, Mercedes Mazquiarán de Rodríguez señala: “I almost always write about my ambiance because I am not able to imagine what other environments are like and to think, for example, of an historical novel that requires prior research” (186).

La trilogía de Esther Tusquets, compuesta por *El mismo mar de todos los veranos* (1978), *El amor es un juego solitario* (1979) y *Varadas tras el último naufragio* (1980), revela la transformación psicológica de la protagonista, proceso que abarca desde la niñez hasta sus cincuentas. La trilogía está escrita en un estilo narrativo

---

<sup>42</sup> Se considera que la protagonista-narradora sin nombre del primer volumen es el mismo personaje femenino del volumen dos y tres.

complejo, usando con frecuencia intertextos de cuentos infantiles y la mitología griega. Gran parte de los artículos existentes sobre la trilogía se enfocan principalmente en el tema de la sexualidad de la protagonista. En contraste, mi propósito es adentrarme en el tema de la falta de amor maternal desde un punto de vista psicoanalítico, buscando en la narrativa los motivos principales que alejan a la narradora-protagonista de su madre, y cómo la misma protagonista evidencia, a través de varios ejemplos, el rechazo y la falta de amor por parte de ésta. Para llevar a cabo esta investigación, en esta primera parte usaré el texto *The Mother / Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis, Feminism* (1989) de Marianne Hirsch para analizar la relación de madre e hija, así como la estructura narrativa de la trilogía.<sup>43</sup> Propongo apartarme de las perspectivas de estudios de género y sexualidad que otros críticos han exaltado en la trilogía, para centrarme exclusivamente en la protagonista sin nombre y profundizar en el pasado de la narradora a través del análisis de la narración de su infancia.

Analizaré primero el desarrollo del concepto del “Yo” a lo largo de la trilogía, debido a que la narradora-protagonista lleva a cabo una indagación psicológica que se convierte casi en un proceso psicoanalítico<sup>44</sup> que refleja el “Yo” y que, de cierta manera,

---

<sup>43</sup> Hirsch menciona en su introducción “Unspeakable Plots” (1) un tema del que nunca se habla en la literatura tradicional por ser tabú: las relaciones de madres e hijas. Es por eso que Hirsch explica, “...the discursive and imaginative role that the family plays in out narratives and social contexts. The family romance describes the experience of familial structures as discursive: the family romance is the story we tell ourselves... the family romance thus combines and reveals as indistinguishable the psychological subjective experience of family and the process of narrative” (9).

<sup>44</sup> La narradora-protagonista desarrolla en la narrativa los conceptos del “Yo- niña”, el “Yo-mujer (niña vieja)”, el “Yo- hija”, el “Yo-madre”, el “Yo-esposa”, y el “Yo-amante”.

define a la sociedad posmoderna. Para llevar esto, usaré el estudio en el que Carl Gustav Jung<sup>45</sup> desarrolló la función del “proceso de individuación,” concepto presente en la construcción de los personajes femeninos de la trilogía de Tusquets.<sup>46</sup> En la trilogía, el uso del “Yo” posee tres funciones fundamentales que servirán para desnudar el pasado de la protagonista desde la recopilación de narraciones de su infancia hasta su presente: 1) primero, conocerse a sí misma; 2) de esta manera, el “Yo” le permite a la narradora alejarse de su persona para relatar los eventos desde un espacio de apartamento sin involucrar sus emociones; 3) y, por último, el “Yo” le ayuda a la protagonista a descubrir el orden narrativo de su pasado y, de igual manera, de su presente. Además, le servirá para organizar su propia vida por medio de la escritura, lo que le ayudará a superar/ubicar con exactitud los hechos traumáticos del desamor materno ocurridos durante el desarrollo psicológico de narradora-protagonista.<sup>47</sup> Como menciona Dolgin Casado en su introducción a la trilogía de Tusquets, “Individually and collectively...

---

<sup>45</sup> Carl Gustav Jung psicólogo y escritor de no ficción.

<sup>46</sup> Es a través del proceso de individuación que la narradora-protagonista despliega un sin fin de recuerdos y anécdotas que la llevan a recorrer su infancia, adolescencia y madurez. En *Varadas tras el último naufragio*, se puede observar cómo evoluciona el personaje de Elia cuando decide tomar su propio camino e independizarse tras la separación con su esposo Jorge. Es la iniciación de madurez la que define a Elia como un ser humano responsable, tanto en lo individual como en lo social.

<sup>47</sup> Como menciona Dr. Murray Stein en su texto *Jungian Analysis*, “Jungian analysis takes place within a dialectical relationship between two persons, analyst and analysand, and has for its goal the analysand’s coming to terms with the unconscious: the analysand is meant to gain insight into the specific unconscious structures and dynamics that emerge during analysis, and structures underlying ego-consciousness are meant to change in their dynamic relationship to other, more unconscious structures and dynamics” (29).



novels are structured as death/rebirth rites of initiation, albeit psychological ones, consisting of difficult task... protagonists collectively constituting four stages in the individuation process of one female psyche” (17).

Para finalizar, la narradora-protagonista describe en su obra un periodo de represión y sujeción no sólo para la mujer, sino para la población española en general.<sup>48</sup> Es a través de su re-escritura y de su narración que crea una forma de terapia de carácter psicoterapéutico con la que accederá tanto el inconsciente como al consciente como parte de un mismo proceso. En este caso, la protagonista, de manera firme y voluntaria, emprende la labor de escribir su propia historia. Según Susan J. Brison, “telling (one’s)... story, narrating (one’s)... experiences of traumatic events, has long been considered... to play a significant role in survivor’s recovery from trauma” (68). El acto de narrar los recuerdos traumáticos de un pasado que están perturbando la memoria tiene una finalidad psicoterapéutica, ya que por medio de la narración la protagonista intenta enfrentar el trauma/as para que así pueda re-encontrar su lugar en la sociedad. Quiero aclarar que en este caso no voy a analizar la idea del trauma desde el punto de vista de la

---

<sup>48</sup> En su artículo *El mismo mar de todos los veranos y Nubosidad variable: hacia la consolidación de una identidad femenina propia y discursiva*, Estrella Cibreiro describe la narrativa de la autora y cuál es su enfoque principal: “...la gran variedad de tipos y estilos narrativos en la novelística de mujeres posfranquistas, se encuentra la narración en primera persona, de forma autobiográfica, con enfoque en la realidad interna y personal de sus personajes femeninos, y con un visible tono de exploración introspectiva... esta literatura despliega a menudo una gran profundidad psicológica y un acercamiento intimista a la problemática existencial, mientras que por su exploración tangencial de aquellas realidades externas que ejercen un impacto directo sobre la condición de la mujer...” (581).

autora, sino desde el punto de vista de la narradora-protagonista.<sup>49</sup> Y para eso usaré el texto de Marianne Hirsch *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust* (2012) y la teoría de Dominick LaCapra con su concepto de “Working through” en su texto *Writing History, Writing Trauma* (2001) en el cual se explica el proceso de comprender y reflexionar sobre sus memorias, su pasado (infancia) y la relación de madre e hija.

## **1. *El mismo mar de todos los veranos* (1978)**

### **1.1 *El mismo mar de todos los veranos*, un cuento de hadas para recordar los viejos fantasmas**

En el primer volumen, la narradora se ve a sí misma reflejada en distintas personas, y, al mismo tiempo, en los roles que van formando parte de su vida a lo largo de la narración. La imagen de la narradora se proyecta desde: 1) el reflejo de un “Yo” y la niña del pasado, 2) un “Yo” y la mujer envejecida a sus casi cincuenta años en el presente, 3) un “Yo” en el rol de madre con su hija Guiomar y la mala relación que tiene con ésta, 4) un “Yo” que sufrió un rechazo por parte de la madre, creando un trauma, 5) el “Yo” en el papel de esposa de Julio, 6) el “Yo” como persona que busca ser amada y el papel de amante, 7) y, finalmente, el “Yo” y el rol que la protagonista cumple en su

---

<sup>49</sup> Cabe mencionar que las novelas de la autora constituye reflejos “algunas” experiencias de su vida. En la vida real, la autora no tenía una buena relación con su madre como ella hubiera querido; tal como se retrata en el primer volumen *En el mismo mar de todos los veranos*, la falta de amor materno siempre le hizo falta. Así lo confirma en una entrevista hecha por Mazquiarán de Rodríguez (173).

relación con Clara. Biruté Ciplijauskaitė ha descrito la importancia de la referencialidad del “Yo” en la narrativa de la siguiente forma:

El uso del ‘yo’ permite gran variedad de enfoques: concentrarse en transmitir una visión inmediata de lo que está ocurriendo —intención que predomina en la novela actual— o crear una relación retrospectiva, que implica superposición temporal y acumulación intensificada del significado. Son útiles en este respecto las observaciones de Jean Rousset, quien ha estudiado las diferentes posibilidades del uso de la primera persona en la novela. Establece tres grandes grupos: 1) el ‘yo’ actúa extradiegéticamente; es el autor o narrador quien toma la palabra; 2) el ‘yo’ aparece en un diálogo entre dos personajes; 3) el ‘yo’ se oye en soliloquio. En el primer caso el relato suele desarrollarse en el pasado; en el tercero, en el presente, o entrecruzado constantemente tiempo narrado y tiempo del narrador (19).

Como se describe en la cita anterior, el “Yo” tiene tres diferentes tipos de referencialidades para la narradora-protagonista de *El mismo mar de todos los veranos*. En un primer caso, el “Yo” tiene una función estratégica para la narradora-protagonista, debido a que es ella quien escoge qué narrar y con qué nivel de detalle. Puede que su narración sea una táctica para apoderarse de la atención del lector, así como parece establecer con éste una conexión emocional. El segundo caso se refiere a un “Yo” en el que se entrelaza un diálogo entre la narradora-protagonista en el presente, a sus casi cincuenta años, y su “Ella”, la niña que fue en su pasado. La narradora-protagonista comparte su “Yo” pasado y presente en su narración a su interlocutor y al mismo tiempo a ella misma. Por último, en el tercer caso, observamos un “Yo” que representa su propia persona: la narradora-protagonista se oye a sí misma narrando su vida desde la infancia hasta su presente.<sup>50</sup> Aquí se cruzan el tiempo de la narradora (pasado) y el

---

<sup>50</sup> La trilogía de Esther Tusquets es una evolución de la novela española en que otorga la palabra a una mujer que narra su vida, ofreciendo a la vez una autobiografía de la misma

tiempo presente, creando una amalgama en el que la protagonista se pierde. Durante el desarrollo de la narración, la narradora-protagonista se relaciona con su “Yo” en sus distintos roles vividos durante su vida; la observamos en su papel de hija, madre, esposa y amante. Mientras, por otro lado, también revela cuál fue su rol en las relaciones con las personas que forman parte de su entorno diario; su madre, su hija Guiomar, su esposo Julio, y Clara quien es su amiga, interlocutora y amante.<sup>51</sup> El desdoblamiento de la narradora-protagonista le permite acceder al “Yo” hondamente, acto que consiste en la acumulación de “un examen pormenorizado, con muchas ramificaciones, *flash-backs*, detalles al parecer incoherentes... Muchas de las novelas contemporáneas emprenden la búsqueda de la personalidad auténtica planteando la pregunta sobre el núcleo primario del ‘Yo’” (Ciplijauskaitė 24).

En el primer volumen de la trilogía, la protagonista sin nombre es una profesora universitaria que, a lo largo de la novela, crea su propia narrativa a través de la re-creación de cuentos infantiles y mitológicas.<sup>52</sup> La narradora-protagonista recurre a estas

---

narradora. Desmantelando sus experiencias –la lucha interna por el amor de una madre y al mismo tiempo su afán de encajar en el mundo social que la rodea –, Tusquets le brinda a su protagonista el derecho de narrar, de poseer un lenguaje propio en el cual hay silencios, disfraces, cuentos adaptados a la vida del personaje, contado a través de éstos la historia de vida de la propia autora.

<sup>51</sup> La narradora-protagonista se casa con Julio para poder acceder a un lugar en el círculo social de su marido, quien es un director de películas y un hombre importante que se mueve en un mundo de élite, al igual que la familia de la protagonista.

<sup>52</sup> Surge una búsqueda de su pasado por parte de la narradora-protagonista en el que se encuentra con los fantasmas de su infancia. Para narrar este pasado, la autora recurre a la mitología y a los cuentos de hadas. Se recurre a la mitología de Ariadna, Teseo y Minotauro, así como la intertextualidad de la ficción de: Peter Pan, El País de las Maravillas, Rapunzel, Blancanieves y los Siete Enanitos, la Bella y la bestia, las ninfas

herramientas para poder entenderse a sí misma. Su esposo la ha abandonado por damas jóvenes, rubias y hermosas. Ella se sumerge en una depresión que la lleva a distanciarse de su esposo, su madre y su hija. La narradora regresa a la casa de su niñez para asistir al funeral de su abuela, y es entonces cuando por primera vez se encuentran reunidas en la novela la protagonista, su madre y su hija Guiomar. A continuación, la narradora conoce a Clara, una joven universitaria de origen colombiano con quien mantiene una relación de placer y no de amor.<sup>53</sup> La novela culmina cuando la narradora-protagonista se resigna

---

de agua, etc. La protagonista-narradora se introduce en la narración como un personaje ficticio y de la falta de amor por parte de la figura materna. Ella quiere encontrarse a sí misma en los cuentos de hadas, y lo consigue por medio del retorno a su casa de infancia. Al volver allí rememora el pasado, su soledad, y recuerda lo ocurrido durante los años de su niñez, así como aquello que al final ella misma describe como “...aquel daño letal e interminable que marcó en realidad el final de todas las historias y abrió una etapa gris constituida sólo por datos, por hechos y citas—, he contado mis historias, me he vestido y desvestido mis disfraces, he agotado los recovecos de mis laberintos y mis grutas, y ahora estoy en paz —o casi en paz—, entre los fantasmas de un pasado que he reconstruido amorosamente para Clara, o para mí misma aprovechando el pretexto que Clara me brindaba, o tal vez para que al resucitarlo una vez más, al resucitarlo por fin para una oyente distinta, este pasado fuera definitivamente muerto...porque los fantasmas se desvanecen y el pasado se está desmoronando manso y sin estridencias a nuestro alrededor, dejándome vacía y apaciguada, mientras en este paisaje de ruinas y despojos...(El mismo mar de todos los veranos, 180-181)

<sup>53</sup> La relación de la narradora con Clara es una muestra de que se siente sola, y de que para remplazar la soledad y la falta de amor maternal decide involucrarse con la joven universitaria. Sin embargo, en este caso se invierten los papeles – la narradora adopta el papel de madre maternal, mientras que Clara asume el rol de niña amada. ¿Es la narradora realmente homosexual, o solamente quiere ser amada y encuentra ese amor y refugio en Clara? En *El mismo mar de todos los veranos*, la narradora describe su relación con Clara de la siguiente forma: “... como este momento en que me he refugiado en Clara como en un nido, todo su cuerpo se hace cuan, se hace caracola marina... de que no estoy del todo sola y de que cualquier cosa —hasta la soledad, hasta la tristeza y el miedo, hasta la misma historia que viví con Jorge —debiera alguna vez poder compartirse” (189).

a llevar una vida triste, vacía y oscura, volviendo con su marido y abandonando a Clara quien parte en busca de nuevos horizontes.

Al buscar un espacio seguro y propio, la narradora cae en la fantasía, un escape que le resulta satisfactorio. La narradora comienza narrando su “Yo” desde un pasado lejano a la realidad, y al mismo tiempo desde un “Yo” compuesto por personajes de princesas que viven en los cuentos de ficción. Con esto, queda de manifiesto la búsqueda de la protagonista por desnudar la situación de insatisfacción y crisis existencial de los personajes. Valbuena-Briones resalta que, efectivamente, “El personaje de Tusquets había buscado en su niñez un refugio en la fantasía...” (377). El viaje a través de su infancia se realiza en el momento en el que se adentra en su pasado, deshojando cada memoria que se ve ligada mediante las estructuras sociales:

...paseando mi nostalgia de habitación en habitación, acurrucándome herida — ¿herida? — en lo más hondo de la más profunda madriguera, porque me he cerrado aquí como se refugia una alimaña enferma en su cubil, en un intento quizá desesperado de tender mágicos puentes entre esta niña de aire envejecido, que pende patética y grotesca sobre el vacío de la más espantosa soledad— no ser pensada por nadie—, y aquella niña triste, que no tuvo otra compañía que la de sus fantasmas, acaso he venido a reencontrar mis viejos fantasmas, o a encontrarme a mí misma en aquella niña, que, aun triste y solitaria, sí existía, anterior a la falsificación y al fraude de todo los papeles asignados y asumidos” (*El mismo mar de todos los veranos* 29-30).

Para la protagonista, la “madriguera” es la casa de su infancia y en su interior se encuentran los fantasmas a los que tiene miedo enfrentarse porque para ella son “viejos

fantasmas”<sup>54</sup> que no ha podido superar hasta el presente. Las memorias de su niñez y adolescencia son solitarias y tristes, similares a las de su etapa adulta. Sin embargo, es en la madurez en que la protagonista atesora el deseo de reencontrarse a sí misma para descifrar los insensibles prototipos de los papeles asignados: de hija, esposa y madre complaciente que su madre le recriminaba con su rechazo. No cabe duda de que la figura de la madre también juega un papel muy revelador en la vida de la narradora-protagonista. Una de las cosas que ésta busca es la razón de la indiferencia de su madre, si bien no persigue reconciliarse con ella en ningún momento. La marginación social y el rechazo maternal la convierten en una adolescente que se rebela ante su familia y estatus social, cuestionándose, “...y me pregunto algunas veces por qué nunca habré hablado así, por qué no he tenido jamás, ni si quiera de pequeña, los rasgos distintivos de la tribu, por qué habré flotado siempre en esta incomoda tierra de nadie... soy algo rara pero soy en definitiva de los suyos”(El mismo mar de todos los veranos, 36-37). El tono de la protagonista sin nombre es nostálgico, pero al mismo tiempo trasmite una fricción al no poder ser la persona que su madre espera y no conectar con la sociedad que la rodea.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> Estos fantasmas de los que habla la narradora-protagonista, y que la han perseguido desde siempre, aparecen también en la trilogía de Josefina Aldecoa, en su personaje femenino Gabriela quien tiene la misma edad que la protagonista de Tusquets.

<sup>55</sup> En otra ocasión la narradora describe cómo se siente diferente tanto de su hija como de su madre diciendo, “...y me pregunto qué diablos pinto yo en esta genealogía de vírgenes prudentes, un eslabón torcido en una cadena irreprochable, mientras ellas se entienden perfectamente por encima de mí, la diosa y la doctora intercambiando opiniones sobre la niña difícil, como sobre un perrito que han encontrado en la calle...” (El mismo mar de todos los veranos, 22).

El crítico A. Julián Valbuena-Briones, en su artículo “El experimento narrativo de Esther Tusquets-una incursión estilística en *El mismo mar de todos los veranos*”, señala:

El experimento narrativo de Esther Tusquets-Una incursión estilística en *El mismo mar de todos los veranos* señala que, “...las formas de comunicación indirecta empleadas en *El mismo mar de todos los veranos*. La lengua parabólica, con connotaciones psicológicas, se basa fundamentalmente en tres procedimientos que pueden ser específicamente agrupados...Las asociaciones mitológicas sirven para formular y recalcar situaciones anímicas. Las citas y adaptaciones de cuentos infantiles, primordialmente...revelan actitudes emocionales. Finalmente, una serie de tópicos literarios de origen variado...perfilan o enfocan la anécdota del argumento. Se construye así una segunda lengua emblemática, de fantasía, de evidente eficacia. La filosofía de la obra se personaliza a través de la aventura de la protagonista. La historia presenta un acto de rebeldía ante unas instituciones opresoras y exclusivas. Se critican los conceptos de la familia, del matrimonio, del *status* de la mujer, por medio de la conducta y reflexiones de la heroína” (167).

Esto significa que la protagonista emplea cautelosamente episodios de su infancia, y los articula con la mitología o cuentos de hadas para crear escenarios de estado anímico, es decir espiritual, moral o síquico. Esto lo hace cuando se refiere a sus relaciones amorosas con Jorge, su novio de adolescencia; con Julio, su esposo; y, por supuesto, con Clara.<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Es importante mencionar que la única información que nos da la narradora-protagonista sobre otras personas proviene de su narración; ya sea contada en forma de historia-ficción o desde la realidad. Como menciona Glenn, “The narrator-protagonist is our only source of information; interpretations of events and assessments of other characters are filtered through her.” (33) ¿Será posible pensar que el lector está siendo manipulado por la narradora-protagonista, y tal vez lo que ella quiere es que éste se compadezca y la vea como algo que realmente no es? Estas preguntas surgen dentro de la novela, poniendo en duda las palabras de la protagonista-narradora. Ante esto, Glenn estima que, “In fact, she is adept at manipulating our emotions and ‘selling’ certain images of herself” (Glenn 33).



Dicho de otra manera, en *El mismo mar de todos los veranos* la identidad de la narradora se retrata en la figura mítica de Ariadna, un personaje de la mitología griega. Ella utiliza este mito para entender el triángulo que se ha creado con los dos hombres/amantes de su vida: la narradora se representa como Ariadna, y caracteriza a Jorge como Teseo y a Julio como el Minotauro. Como bien ha dicho Michael Metzger en su prefacio del volumen *Fairy Tales as a Way of Knowing*: “The tales possess a degree of independent epistemological validity, imparting a knowledge of the self and the world that would otherwise be inaccessible (7)”. Entre otros cuentos que emplea la narradora, destaca la historia de *Peter Pan*, libro con que la protagonista sin nombre se encuentra de pura casualidad en su casa en compañía de Clara,

Sigo pues hojeando mis libros, y ahora cojo otro del montón, sin poner atención en la cubierta, y lo abro al azar, y tengo ante mí a un niño duende, mallas, blusón y caperuza amarillos, lindo rostro de niña, y, a sus pies, en blanco camisón con una cintita rosa anudada a la altura del pecho, con unas trencitas rubias increíblemente bien peinadas para alguien que se supone acaba de levantarse de la cama y estaba ya durmiendo, con expresión calma y dulcísima... (*El mismo mar de todos los veranos*, 152).

Así pues, en la casa de su abuela, la narradora y Clara se hallan hojeando los libros de su infancia. En su imaginación, la protagonista asocia a Clara con el personaje de Peter Pan, puesto que la hace volar hasta un mundo donde todo es tranquilidad y armonía, transportándola a un tiempo y a un lugar donde no existen las figuras de su madre ausente, de la hija que la niega, o del marido mentiroso.<sup>57</sup> En cambio, Clara pasa a formar parte de estos relatos mágicos y cuentos de hadas, como cuando van a la

---

<sup>57</sup> La narradora revela el tiempo exacto que pasó con Clara desde que la conoció: “...lo breve que ha sido mi aventura —¿mi aventura? —con Clara, veinticinco días, veintiséis, veintisiete a lo sumo, la aventura...” (*El mismo mar de todos los veranos*, 226).

heladería a la que la protagonista iba de niña. Es allí donde rememora ciertos episodios de su niñez y quiere que Clara sea participe de esto diciendo:

...y este mundo mágico del cuento donde aprendí a elegir palabras y a enamorarme de los sueños, no habréis contribuido un poquito bastante a hacernos, a hacerme, cisco la vida, aunque Clara no entiende nada de todo esto, y mira sin verlos los dibujos y los nombres —Negrito, Blancanieves, Sirenita, Tropical —, y ni se le ocurre que tiene ante sí la posibilidad de elegir y de perderse sin remedio en los senderos del placer...Pero Clara no entiende hoy definitivamente nada y yo no voy a darle la clave...(El mismo mar de todos los veranos 68).

## 1.2 La narradora rebusca el amor materno en la joven colombiana

Surge una subversión de papeles en la relación de la narradora y Clara. No parece tratarse de amor (homosexual); Clara figura más bien como un refugio en donde la narradora encuentra amor, paz y armonía, tal como ocurre en el segundo volumen con el personaje de Ricardo, y en el último volumen con el hijo Daniel. Tras el engaño de Julio, la narradora se ve a sí misma como un ave sin alas. Sin embargo, ella misma asegura que: "...a las aves de mi raza les puede volver a nacer alas, nadie me explicó jamás... (199). La narradora, ya envejecida, se convierte de nuevo en una niña que busca el amor de madre en Clara, después en Ricardo y al final en su hijo Daniel. Así lo apunta Adrienne Rich en su texto *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (1977): "the woman who has felt 'unmothered' may seek mother all her life —may even seek them in men" (242).<sup>58</sup> La incapacidad por parte de la madre de amar a su hija ha generado en la narradora la imposibilidad de dar amor, porque en realidad no lo conoce.

---

<sup>58</sup> En el primer volumen, la narradora sin nombre encuentra refugio en los brazos de Clara, mientras que en el segundo volumen *El amor es un juego solitario* Elia halla protección y amor al lado de Ricardo, quien se vuelve su interlocutor. Al igual que Clara

Debido a todos los fracasos que ha sufrido en su vida, primero con la madre, después con Jorge y su suicidio, y, por último, con Julio, la narradora de *El mismo mar de todos los veranos* se encuentra con Clara, quien le brinda un amor que nunca había conocido: "...hace tanto tiempo que había perdido el recuerdo y hasta la memoria, y cuando me tumbé ayer, casi de madrugada, al lado de Clara, a espaldas de Clara, y ella murmuró queda 'no te vayas'"(159). Clara llega a sustituir tanto a la madre como a Julio en la vida de la narradora, llegando esta última incluso a temer:

...Clara dice amor está aludiendo a algo muy especial— y siniestramente peligroso—, algo que tiene poco que ver, nada que ver, con el amor que haya podido sentir nunca mujeres como mi madre y Guiomar, como mi abuela-golondrina —¡tan romántica ella! —, amores como el que inventó para nosotras una Maite...amor como el que durante años y años habrá puesto en mí Julio, o como el amor con que se han llenado la boca repetidos amantes ahora sin rostro... (*El mismo mar de todos los veranos*, 161).

La narradora describe el amor que Clara le brinda como incomparable a los que su madre, su hija o su misma abuela le dieron. Este es un amor que, en cambio, le hace sentir bien consigo misma y sentirse feliz. Sin embargo, en palabras de la misma protagonista, y tal como hemos visto, el amor puede ser "simplemente peligroso," y por eso ella duda de ese amor que Clara le profesa tan incondicionalmente. Queda de manifiesto así la ofuscación que ha resultado en la narradora por la falta del amor materno en estas palabras:

---

en *El mismo mar de todos los veranos*, ahora es Ricardo quien le dice, "le quedó de la infancia este gusto por la reiteración en la respuesta—, y le repite luego él una y mil veces que la quiere — 'te quiero mucho Elia... Elia, te quiero tanto'" (*El amor es un juego*, 76-77).

“Estaba pensando”, dijo un poco asustado.  
 “Es sólo fingido que yo sea su padre,  
 ¿verdad?”  
 “Oh, sí” dijo Wendy en tono remilgado.  
 “Es que” continuó él como excusándose “me haría parecer tan viejo ser  
 su padre real”.  
 “Pero son nuestros, Peter, tuyos y míos”.  
 “Pero no en la realidad, ¿no, Wendy?” preguntó angustiado.  
 “No si no lo deseas” replicó ella; y escuchó claramente el suspiro de  
 alivio del niño.  
 “Peter” le preguntó tratando de hablar con firmeza, “¿cuáles son  
 exactamente tus sentimientos hacia mi?”  
 “Los de un hijo devoto, Wendy”. (Barrie, 161-162)<sup>59</sup>

El cuento de *Peter Pan* corresponde mucho a la relación de Clara y la de la  
 narradora. Y es que Clara asume el papel de Wendy, quien al final “ha decidido volver a  
 su isla de enanos, al palacio de cartón piedra de sus padres...” (226), porque ya no  
 quiere vivir una fantasía a medias. Así, la narradora decide volver con Julio dejando el  
 amor que Clara le entrega.<sup>60</sup> La narradora ya no tiene fuerzas para volar con Clara, para  
 rehacer una vida juntas porque, como ella misma dice,

---

<sup>59</sup> La versión en inglés del texto de Barrie es la siguiente (1911):

‘I was just thinking,’ he said, a little scared. ‘It is only make-believe, isn’t it, that I am their father?’

‘Oh yes,’ Wendy said primly.

‘You see,’ he continued apologetically, ‘it would make me seem so old to be their real father.’

‘But they are ours, Peter, yours and mine.’

‘But not really, Wendy?’ he asked anxiously.

‘Not if you don’t wish it,’ she replied; and she distinctly heard his sigh of relief. ‘Peter,’ she asked, trying to speak firmly, ‘what are your exact feelings for me?’

‘Those of a devoted son, Wendy.’” (p. 161-162).

<sup>60</sup> Al llegar la despedida entre la narradora y Clara, solo hay miradas y silencios, “...y va quedando muy claro que no va haber ninguna explicación, ningún reproche, que no va a decir nada, que lo único que quería era tenerme aquí, viéndola disponer sus cosas en las maletas, viendo llover tras los cristales, en esta habitación que, por más que el hotel sea

—ni ganas tengo ya de que me crezcan alas—, de seguirla más allá del estrecho marco de cualquier ventana y emprender juntas la ruta hacia las tierras de Nunca Jamás, y comprendo de pronto...desde el principio mismo de nuestra aventura —de nuestro amor—, que nunca logré engañarme y quizás ni engañarla, y ahora mismo, por encima de cualquier tristeza y aunque sé que empezará pronto terrible la nostalgia, descubro que la marcha de Clara supone para mí un inmenso alivio, y cuando ella esté al otro lado del mundo, definitivamente fuera de mi alcance...— pese a la nostalgia— a hundirme sin problemas en este duermevela que es mi vida, mi no vida, en mi bosque encantado o mis fondos acuáticos o mis riscos de fuego, mientras un zombi bien amaestrado y moviente me situaré con eficacia...sobre mi cuerpo muerto,...yo podría hacerlo, y mi madre y Julio y Guiomar se reunirán felices y cómplices a mis espaldas para respirar con alivio y comentar que he superado una nueva crisis primaveral...( 228).

La narradora decide no ir a la Tierra de Nunca Jamás que en el cuento aparece como un mundo de niños que nunca envejecen, y es como si el tiempo se suspendiera por un momento. Desde un principio la narradora sabía que esta relación no concluiría de manera positiva, al igual que en el cuento de *Peter Pan*. En este caso será Clara quien se dedicará a cuidar a los niños perdidos, sin amor, desbalagados y huérfanos, no solamente en el primer volumen sino a lo largo de toda la trilogía, porque en el último volumen retomará su papel como madre de los huérfanos solitarios. En cambio, la narradora, quien personifica el papel de Peter Pan al no querer crecer, continuará viviendo en sus cuentos de hadas, narrando su propia vida por medio de éstos. En un momento, Clara le murmura al oído a la narradora:

Clara me da un beso leve en la mejilla, sonrío con la sonrisa triste de mi Clara de siempre, perdida por unos instantes su seguridad y su aplomo, acerca mucho su boca a mi oído y susurra, no sé si como último palmetazo del castigo o como signo de perdón, pero en cualquier caso

---

de lujo, recordaré para siempre sórdida, olorosa a desagües y a humedad, con una pared gris al otro lado de la ventana y de la lluvia” (*El mismo mar de todos los veranos*, 227).

como prueba inequívoca de que hasta el final me ha comprendido: ‘Y Wendy creció’”(229).

Con estas palabras, Clara le dice a la narradora que Wendy, o sea ella misma, ha crecido y que ya no quiere pertenecer sólo al mundo de los cuentos, sino al mundo real.<sup>61</sup> Clara decide regresar a Colombia y dejar todo atrás: los cuentos de hadas, y al propio Peter Pan (la protagonista). Clara ha dejado de ser una niña, a la vez que la narradora ha destruido sus sueños infantiles en el momento en que ha decidido regresar al lado de Julio. La narradora, por su parte, ha dejado también de ser la niña envejecida a la que los cuentos de hadas le permitían vivir una vida imaginaria. Le toca ahora enfrentarse a la vida real; a su propia vida.<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Se podría también ver desde otro punto de vista cuando la autora menciona al comienzo de la trilogía el epílogo “Y Wendy creció”. Es posible relacionarlo al personaje de la narradora porque ella también creció y dejó a Clara, junto con los cuentos de hadas, para seguir adelante con su vida de mujer adulta como esposa, hija y madre al lado de su esposo Julio.

<sup>62</sup> En el capítulo “When Wendy Grew Up”, se repite la frase ‘Y Wendy creció’, una frase con la que la autora comienza la novela en *El mismo mar de todos los veranos*, y que también utiliza para el final del texto al momento del cierre. La narradora ha crecido tan llena de cuentos de hadas que los va entretejiendo, poco a poco, con su vida real. Mariana Villalba Alvarez, en su texto *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*, menciona que, “...en *El mismo mar de todos los veranos*, domina la estructura tanto textual como social-del texto de Barrie y por lo tanto los personajes quedan, ‘(c)ondemned to repeat the same story of denial with each new generation’ (condenados a quedarse estancados en la realidad con cada nueva generación)” (198). Es exactamente esto lo que sucede en la narración de Tusquets: la narradora se ha quedado condenada y estancada en los cuentos. Como bien señala Sarah Giliead, “insatiably hungry for new stories, Peter exemplifies the unacknowledged power of children’s literature over adults” (285).

### 1.3 La intertextualidad ligada al trauma psicológico de la narradora-protagonista y su relación con su madre en *El mismo mar de todos los veranos de todos los veranos*

En *El mismo mar de todos los veranos*, la protagonista sin nombre vive anclada al recuerdo del pasado debido a que le ofrece seguridad y protección. Por un lado, la seguridad es proporcionada por un pasado narrado por la protagonista desde una mirada del presente, de tal manera que se manifiesta un distanciamiento temporal en el que sólo se desentierra aquello que le ha afectado emocional y psicológicamente. Se rebela una de las heridas más profundas de la protagonista, quien evoca en varias ocasiones la falta de amor maternal que desde niña le afectó hasta su etapa adulta: "...lo de madre es sólo el nombre con que la ligo a mí de modo harto fantasmagórico e incierto, pues la maternidad en modo alguno la define y no agota quizás no cabe entre las posibilidades de su esencia magnífica..."(10). La narradora-protagonista regresa a la casa de su infancia y adolescencia, en donde los recuerdos se vuelven tristes y oscuros, o, como ella misma los llama, "...el pasillo oscuro al que se abrían todos los miedos de la infancia...(17). Este retorno permite a la narradora-protagonista narrar su vida distanciándose de su persona y, al mismo tiempo, buscándose a sí misma.<sup>63</sup>

Al comienzo de la novela, la protagonista explica que "...mientras hacía llegar hasta la rendija entreabierta donde yo, cuarenta años atrás, estaba al acecho..."(12). En esta cita, nos hace saber que se encuentra aproximadamente en los cincuenta años de

---

<sup>63</sup> Se debe tener en cuenta que la misma narradora-protagonista apunta que su retorno también ha sido por otro motivo, "...la muerte de la abuela" (140). Pero sin duda, el verdadero motivo de su escape se debe a "...la inesperada angustia y soledad, ante lo que era sólo una escapada más, una de tantas, de un marido al que ni siquiera quiero, aquí me tienen..." (140). El regreso a su madriguera es, como ella misma dice, un escape de su presente lleno de soledad y sombras.

edad, y que tiene conocimiento de lo ocurrido hace cuarenta años atrás.<sup>64</sup> Los recuerdos señalados en su primer volumen abarcan los tiempos en que la protagonista tenía entre diez u once años de edad. Ella misma se refiere al pasado como “...la niña imagina a su madre con una risa contenida, sólo un punto demasiado aguda en el momento en que su divertida excitación la desborda, izada en alto por dos hermosos hombres de ojos claros —siempre había hombres hermosos, hombres jóvenes, elegantes muchachos de ojos claros alrededor de mamá— a los que la diosa se digna llamar amigos...” (12). Ella se da cuenta de lo que realmente ocurría a su alrededor, y del engaño de su madre al compartir con estos hombres jóvenes de ojos claros. La falta de una figura materna fue lo que la llevó a tener una vida sin amor y cariño, incluso en su propio matrimonio.<sup>65</sup> La protagonista huye de su marido Julio porque éste la abandona y la engaña con otras mujeres, “...porque no se trata de Julio, ni de sus jovencitas rubias o pelirrojas, ni de mis posibles amantes o no amantes... el abandono en que me tiene mi madre o Guiomar”

---

<sup>64</sup> La narradora-protagonista recuerda su pasado, cuando tenía aproximadamente diez años de edad.

<sup>65</sup> Las protagonistas de Esther Tusquets son mujeres en sus cincuenta. Se trata de mujeres que ocupan roles tradicionales de madres, esposas, hijas arraigadas a las normas de una sociedad con estructuras conservadoras, y que están en busca de sí mismas. Según Annis Pratt, en su texto *Archetypal patterns in women's fiction* (1997), “her goal is to integrate herself within herself and not with a society she has found inimical to her desires” (136). Claramente eso es lo que observamos en *El mismo mar de todos los veranos*. La protagonista dice que quiere ser como el resto de los miembros de su tribu, pero en realidad quiere buscar su identidad en el sentido físico y psíquico. En el primer volumen, la protagonista se siente marginada por el rechazo de su madre y a causa de su aspecto físico por no ser el reflejo de la dama anglosajona (su madre).



(49). Pero el abandono más doloroso es en realidad el desafecto de su madre. No hay herida más grande que el no ser amada por la figura materna.<sup>66</sup>

De igual manera, otro factor que se debe tener en cuenta para entender esta actitud de desagravio y desprecio que tiene la narradora con su madre tiene que ver con los sueños fracasados de ésta. Es a causa de este fracaso que la narradora no puede llevar una vida normal como el resto de las niñas de su edad, por el simple hecho de que su madre ha sido siempre la culpable: la competidora de su propia hija. Es como si se reprodujera la escena de *Blancanieves* y su madrastra, la cual Marianne Hirsch explica más a fondo en su texto *The Mother/Daughter Plot: Narrative, Psychoanalysis,*

*Femenism* expresando:

The woman who is a mother was a subject as a daughter. But as a mother, her subjectivity is under erasure; during the process of her daughter's accession to subjectivity, she is told to recede into the background, to be replaced. Inasmuch as that suppression *is* her maternal function, it is reasonable to assume anger as her response, especially if we grant the female subjectivity is already suppressed in relation to male subjectivity... To be angry, moreover, is to create a space of separation, to isolate oneself temporarily; such breaks in connection, such disruptions of relationship again challenge the role that not psychoanalysis, but also culture itself assigns to mothers (170).

Al llegar a la casa de sus padres, la narradora narra cómo fue que arribó allí y cómo se ve a sí misma después de tantos años de su partida:

---

<sup>66</sup> A pesar de todos los comentarios negativos que la protagonista hace de su madre, se puede observar el trauma por medio de la repulsión manifestada en ciertos momentos cuando menciona que hubiera querido que su madre fuese como Sofía, la niñera; que le contara cuentos, algo que algunas veces hizo su madre. La escritura es un acto de catarsis que en este caso es la escritura que libera a la protagonista por medio de su narración. Le permite dejar ir esos sentimientos que le perturban.

Y aquí estoy, una maleta en la mano y cierto aire de huerfanita envejecida, mientras me invade el olor a cerrado y a húmedo, y veo desde el umbral el pasillo interminable, larguísimo y oscuro, las motas de polvo...las ventanas desde las cuales espiaba yo por las noches las llegadas triunfales de mi madre, y durante las largas tardes del invierno las entradas y las salidas de los vecinos—, un pasillo al que dan las puertas del baño, la cocina, el despacho de papá, el dormitorio de los invitados...(17).

Cada uno de los objetos y las habitaciones de la casa de sus padres le traen de vuelta recuerdos escondidos de una infancia, oscura triste, interminable. Además, las narraciones de su juventud le sirven como herramienta para regresar al pasado. Es a través de los cuentos que la narradora puede recordar su pasado y conectarlo de una forma que se mueve entre la realidad y la ficción. La narradora se sumerge en algunos personajes y disfraces, como si fuera "...la fiesta de disfraces, en que nosotros que en realidad no es más que una ficción, porque ni ellos ni yo podemos estar nunca seguros de ser de veras una misma cosa, y siempre hay en mí vestigios de una rara incomodidad, un sentirme fuera de lugar..."(97). Los disfraces, los cuentos y las comparaciones de personajes ficticios juegan un papel importante para la narradora, ya que es a través de ellos que ella se siente cómoda, como si perteneciera a esa historia que está contando, como si su personaje tuviera la misma importancia que todos los personajes en su propia narración.

Desde niña se sintió fuera de lugar, o al menos eso es lo que le hizo pensar y sentir su madre – la “dama anglosajona,” como la narradora la llama. Sin duda, la intertextualidad actúa en la trilogía de Tusquets, en la que se recorre la vida de la

narradora-protagonista desde los cuentos, mitos, y hasta la ficción.<sup>67</sup> Según Kathleen M. Glenn, “...art can only be read in connection with or against other texts” (citado en Vázquez 30). La profesora universitaria ve la realidad que la rodea por medio de los cuentos de hadas y la mitología. Glenn menciona que la protagonista “has turned herself and those around her into fictional characters” (40). Ésta hace una re-lectura que abarca diferentes direcciones, y una de éstas es relacionar la ficción con la realidad, y viceversa, con la única finalidad de entender mejor su propia vida y a sí misma.<sup>68</sup> De tal manera, Cibreiro apunta que “...esta narrativa ofrece un testimonio indirecto del entorno social de la España actual” (581), debido a que tiene lugar al final del primer volumen de la

---

<sup>67</sup> Marianne Hirsch menciona en su texto *The Generation of Postmemory*, “...as a fairy tale: The memories—not memories, communicated in flashes of imagery...and broken refrains, transmitted through the language of the body...”(31). Una de las principales características que la narradora menciona en la trilogía es el desamor y rechazo por la madre a través de su lenguaje corporal. La protagonista señala, “...es precisamente lo que anhelamos en nuestra infancia lo que hemos venido buscando a lo largo de la vida y lo único que tal vez podría satisfacernos, porque hay una diferencia ofensiva e insultante entre las realidades y el deseo...”(*El mismo mar de todos los veranos*, 41). La relación materno-filial que padece la protagonista de Tusquets es la ausencia y el vacío maternal, lo que se constituye como elemento principal en la formación que sufre la figura femenina como protagonista.

<sup>68</sup> Stacey Dolgin Casado señala que esta trilogía “...reveal a process of psychological transformation that at once is autobiographical and fictional individual and universal” (12). La trilogía de Esther Tusquets, al igual que la de Josefina Aldecoa, asemeja una lectura autobiográfica en primera persona, y que además se relaciona mucho a la vida misma de la escritora. Tusquets hace una combinación entre realidad y ficción, en la cual pretende confundir al lector usando la ambigüedad. Según Concha Alborg, se debe a que “...su primer amor—un profesor de literatura del colegio Alemán—, a Eduardo, un joven dramaturgo, y a Esteban, quien fue el padre de sus dos hijos” (34).

trilogía cuando la narradora-protagonista toma la decisión de quedarse con su esposo Julio.<sup>69</sup>

Según Glenn, "...the narrator-protagonist consistently views life through the prism of art and confuses fiction with reality... allusions to literature in the form of myth, fairy tale, and children's stories ..." (30). Claramente, la narradora recurre a la ficción para sacar a la superficie las memorias reprimidas de su infancia. Lo que trata de manifestar la narradora es que todos estos acontecimientos de su pasado que ahora ella narra a través de mitología y cuentos de hadas, han influenciado su vida adulta. Son estos eventos los que la han convertido en la persona que es ahora. A la vez, puede relatarlos sin recurrir a la intertextualidad puesto que hay secuelas de trauma que aún no han sido superadas.<sup>70</sup> Para superar ese pasado, la narradora tendrá que enfrentarse a los fantasmas de la casa de su niñez, a sus memorias, y, por último, a sí misma como individuo condicionado por las experiencias traumáticas producto de una vida al lado de su madre y del rechazo de ésta. Nancy J. Chodorow, en su texto *The Reproduction of Mothering. Psychoanalysis and the Reproduction of Gender* (1978), define las perspectivas que interactúan en la experiencia femenina respecto de la figura del tutor, quien es a menudo en nuestra sociedad la figura de la madre: "From very early (...), because they are parented by a person of the same gender... girls come to experience

---

<sup>69</sup> La protagonista-narradora sin nombre recalca en varias ocasiones que se encuentra atrapada en los roles asignados por la sociedad.

<sup>70</sup> Se puede decir que también la protagonista-narradora está señalando que, debido a la falta de amor de su madre durante su infancia, ella fracasó en su matrimonio como esposa y en su rol de madre, ya que su hija termina viviendo con la abuela porque es igual a ella.

themselves as less differentiated than boys, as more continuous with and related to the external object-world” (167). La figura femenina se caracteriza por el vínculo entre la figura materna y la hija y la conexión entre ellas, no solamente por un tema de género sino también porque usualmente en nuestra sociedad la madre pasa más tiempo con los hijos.<sup>71</sup> Como se puede observar en la teoría de Chodorow, la figura materna simboliza un lazo fundamental para la hija y su desarrollo. En *El mismo mar de todos los veranos*, la protagonista se siente desamparada en una sociedad en la que hasta su presente se siente carente de amor.<sup>72</sup> Y, como bien menciona enlazando los cuentos de su niñez con su presente, “ni los abandonos de Julio ni mi propia irremediable soledad, ni este vacío sin fondo en el que ha naufragado mi vida, sino los tontos cuentos para niños con princesas infelices y muchachas abandonadas, las historias de patitos feos, de panteras

---

<sup>71</sup> La protagonista se refiere a ella como “...una niña con todos los miedos sobre sus espaldas y con una irrenunciable vocación por la tristeza una criatura – y lo vieron todos en seguida, hasta el mismo rey, todos menos la madre – absolutamente irrecuperable, tan distinta a los restantes cachorros de su raza que uno se preguntaba en qué día fatídico de algún año bisiesto... quizás algo hubiera sido distinto de tener un hermano varón, o igual hubiera terminado por asesinarlo en alta mar y desparramar sus pedazos sobre las olas espumosas de salitre y sangre, esto nunca se sabe...”(192). Como bien explica la narradora, ella era hija única, pero se pregunta qué hubiera pasado si hubiese tenido un hermano varón: cómo hubiese sido su vida, ¿tal vez hubiera sido diferente?.

<sup>72</sup> Aunque la misma narradora sin nombre menciona que aparenta “una imagen estereotipada de mujer fuerte y superior...”(133), en realidad sólo es un espejismo ya que en realidad ella sufre por la falta de amor en toda la extensión de la palabra: tanto por la madre como de su hija, y de su esposo.

que mueren en la nieve, de sirenas convertidas en espuma” (*El mismo mar de todos los veranos*, 133).<sup>73</sup>

En otras palabras, para comprender que la narradora en la serie de Tusquets padece un trauma desde su niñez, es importante analizar cómo en la trilogía las narradoras-protagonistas evocan el pasado desde un estilo infantil, en este caso recurriendo a los cuentos y la mitología, tal como se puede ver en el primer tomo *El mismo mar de todos los veranos*. Así, éstas logran introducir el tema del trauma de una manera menos chocante.<sup>74</sup>

Los cuentos infantiles se relacionan con la conducta emocional de la narradora. Los tópicos literarios funcionan en la trilogía como temáticas que se relacionan y se van repitiendo en distintos textos a través de la historia. El enfoque en esta narración gira alrededor de las instituciones como opresoras de una sociedad, críticas a la relación entre la protagonista y su madre, su hija y su esposo Julio. El argumento abarca su “Yo” y todas las personas que forman parte de su familia nuclear. Para la narradora, la familia representa lo imposible, la imposición opresora de la cual ella intenta escapar pero no lo logra, porque desde niña ha debido sobrellevarla. “Intentó siempre imponernos —a este piso y a mí— sus ideas del orden, la luminosidad y la belleza...” (23). Según la protagonista, el orden que le imponía su madre fue claramente el despertar de su rebeldía

---

<sup>73</sup> Otras obras que hablan sobre la relación materno-filial son las de la escritora, poeta, ensayista mexicana Carmen Boullosa: *Mejor desaparece* (1987), *Antes* (1989), y *Treinta años* (1990).

<sup>74</sup> Algo que no se ve en la trilogía de Josefina Aldecoa, pero sí en la trilogía de Ana María Matute.

ante la figura materna.<sup>75</sup> Debido a que “...ambas, la casa y yo, mudas pasivas, oscuras, obstinadas, le ofrecimos una resistencia doblemente feroz, poblada de penumbras enfermizas, de insalubres humedades recónditas, de tiernísimos secretos subterráneos, de placeres dionisiacos prohibidos” (25). La protagonista manifiesta un afán de levantamiento frente a la madre y, al mismo tiempo, incluye una crítica en su re-contar de los roles sociales y las convenciones impuestas transmitidas por la figura materna.

No obstante, Ellen Cronan Rose, en “Through the Looking Glass”, se pregunta: “what can a woman learn about her own socialization if she rewrites a fairy tale...”(211). En este caso, la narradora sin nombre cuenta su propia historia a partir de dos elementos importantes: los cuentos de hadas y la intertextualidad entre otros textos, para así poder narrar su triste infancia hasta el presente a su interlocutora, la joven colombiana. La intertextualidad le permite discutir los problemas personales y sociales a los que se enfrenta en su contexto social.

Las conexiones intertextuales más importantes relacionadas con el trauma psicológico más grave de la narradora-protagonista y su relación con su madre se

---

<sup>75</sup> La niñez de la narradora fue afectada por la imagen que su madre tenía de ella producto de su físico y su color de piel. El perfil de la narradora era todo lo contrario al de su madre; ella misma recalca que “las ropas que eran realmente dignas de la princesa más princesa de todas las princesas a mí me caían rematadamente mal (seguramente porque no era ni la más princesa, ni un poquito princesa siquiera), y si en las fiestas —en el cuarto de niños de aquella misma casa en cuyos salones mi madre irradiaba su luz y su perfume como primera indiscutible entre sus pares— acababa siempre refugiada en el último rincón, en el más oscuro —amiga de las sombras y las noches sin luna— o, en el mejor de los casos, jugando con los libros de la biblioteca? Nada de lo que yo sentía, nada a expresar, ante la consternación y el pasmo generales, porque cuando yo hablaba, y hablaba poco, se producían unos silencios tan incómodos y consternados que hasta yo comprendía que había dicho un despropósito...cerrado en el que había nacido...” (*El mismo mar de todos los veranos* 193).

exponen más adelante. Es a través de la intertextualidad que la narradora-protagonista vincula la figura de su madre con el personaje de la madrastra de *Blancanieves*, señalando “...y era, oh espejito mágico, la más bella y la más inteligente entre todas las mujeres del reino—ahí estaban mi padre y todos sus amigos para atestiguarlos —, tan bella y tan inteligente, oh mi reina y señora...” (24).<sup>76</sup> La protagonista narra sus vivencias de niña distanciándose psíquicamente de éstas para no traer el sufrimiento del pasado a su presente. Por esta razón, es imposible apartar el pasado del presente; para la narradora este pasado está más presente que nunca en su vida.

Así pues, en la novela, el uso del cuento de *Blancanieves* tiene un segundo propósito: el de dar a conocer la relación entre madre e hija. La figura de una madre es reflejo de protección y amor, pero en el caso de la protagonista la imagen de su madre se convierte en tan sólo la “vieja dama inglesa”(9), una mujer que no siente simpatía por su hija, un personaje más en el cuento que está relatando. En distintas ocasiones en la narración se sabe por la “dama inglesa” que le ha arrebatado a la protagonista sin nombre el afecto, el amor y el respeto de su hija Guiomar, quien comparte cosas en común con su abuela: “Guiomar tan distinta, tan lejana, tan legítima nieta de la elegante dama anglosajona, de la diosa viajera...”(34). La narradora no tiene una relación de madre e hija con Guiomar; su madre le ha quitado el amor de su primogénita, dejándola sola y desamparada. La protagonista divaga “como una sombra a la búsqueda y captura

---

<sup>76</sup> Allen Graham, en su texto *Intertextuality*, define el término de acuerdo a lo que Kristeva se ha referido anteriormente, “...texts, and intertextuality in the space of a given texts, in which several utterances, take from other texts, intersect and neutralize one another (*ibid*:36)



de mis viejos fantasmas” (35), sin la compañía de Guiomar, su madre o Julio, y deambula en una oscuridad que la mantiene aislada. Cuando la protagonista piensa en la imagen de su madre, sólo puede describirla de la única forma que la conoce, es decir mediante rasgos negativos que denuncian una relación resentida por parte de la narradora:

Y cuando pienso en la madre de mi infancia, con sus ojos azules que podían realmente y sin metáfora despedir rayos de fuego, o tal vez fríos rayos de hielo, que te dejaban en ambas posibilidades fulminada, bien clavada en tu silla con terror en el pecho, mi madre con sus palabras medidas, razonables, tan justas que no admitían réplica, con sus labios distantes que besaban tan poco, tan asépticos...(74).

En el recuento de la infancia de la narradora hay un momento en el que se muestra cómo Sofía, la institutriz, le brinda más afecto e interés que el que nunca encontró en su propia madre,

porque era sin lugar a dudas la más bonita y la más cariñosa de todas las señoritas que habían entrado y salido de la casa para cuidar de mí, la Sofía que ponía unas manos de nieve —tan frías y tan suaves casi como las de mi madre, e infinitamente más maternales— sobre mi frente, en las noches de fiebre o en las noches de miedo, y que sentada al borde de mi cama me contaba, antes de que yo me durmiera, fascinantes historias de hombres y mujeres que había conocido y que yo creía casi siempre que era su propia historia sólo que camuflada bajo otros personajes inventados...(164-165)

Así, la narradora concentra su cariño en Sofía, la nana le contaba cuentos, le enseñaba francés y le daba el cariño que ni su madre ni su padre le proporcionaban. Sofía fue ganando así, poco a poco y con ternura, el amor de su padre y el de la misma narradora.

Otro de los cuentos que la narradora utiliza para retratar la figura de su madre es el de *Rapunzel*, relacionándola con el personaje de la bruja,

...y brotaban allí las figuras terribles, desorbitadas y amigas: una cabalgata desenfrenada de corceles y dragones, princesas hechizadas de larguísimas trenzas de oro —Rapunzel, Rapunzel, suéltate el pelo—, ahorcados pavorosos que pendían de ramas retorcidas, un trozo de lengua asomando entre los labios tumefactos y los pies enormes balanceándose sombríos por encima de la ciénaga donde la sirenita aprendiz de mujer convivía amigable y asustada con la hija del rey del marjal (*El mismo mar de todos los veranos*, 25).

Luego de que la madre de la narradora despide a Sofía, la protagonista se queda sin nadie que le recite cuentos infantiles. Al percatarse la dama anglosajona de que su esposo la engañaba con la empleada, la despidió inmediatamente, dejando a la narradora sin niñera.

Al comienzo del texto, la narradora-protagonista menciona cómo al llegar a su casa de la infancia logra distinguir “unas sombras que, por otra parte, conozco de memoria desde siempre, porque aquí, como en las viejas catedrales, son muy pocas las cosas que han cambiado...” (7). No solamente se refiere a que no ha cambiado nada en la casa, sino a que los objetos y cuadros también permanecen en el mismo lugar. En realidad, la narradora-protagonista se está refiriendo a que, desde el principio, y hasta su presente, pocas cosas han cambiado, y que para ella siguen iguales o incluso peor. La protagonista señala “...en un impulso reflejo, maquinal, infinitamente repetido a lo largo de tantísimos años busco curiosa...”(8). En efecto, lo que está buscando la narradora es el reflejo de aquella niña que se emocionaba por las noches cuando llegaba el momento de escuchar los cuentos de hadas, y a la que siempre le hizo falta el amor materno. El rechazo de la figura materna la ha llevado a “...los oscuros subterráneos, o quizás no sea

siempre, quizás sea sólo cuando en el mundo exterior algo nos hiere mucho o algo termina o todo parecer demasiado estúpido” (8).

Como la misma protagonista relata, su madre era hermosa, una “diosa rubia” (23). En paralelo, la narradora recuerda las expectativas que la madre tenía para ella, aquellas características de las que carecía y que su madre constantemente le encaraba. Es así que su madre fue destruyendo y sofocando, poco a poco, su niñez, La narradora señala que:

A la señora le gustaban también las niñas rubias, indiscutiblemente anglosajonas, muy arias, herederas de al menos otras veinte generaciones de otras niñas rubias de su mismo linaje, niñas que lucían sus gorritos de punto, sus deliciosos trajecitos escoceses, en las revistas extranjeras ilustradas...el renacuajo morenucho y zanquilargo, demasiado flaco, demasiado oscuro y con algo indefinido que rompía invariablemente la armonía del gesto y la figura, algo siempre escaso o excesivo, era arrastrada a modistas especializadas en ropas infantiles, peluqueras francesas, zapaterías de lujo, a clases de tenis y danza, a horribles fiestas infantiles, todas las niñas con faldas muy huecas y calcetincitos blancos, viendo actuar a unos payasos tristísimos y a unos danzarines folklóricos...(*El mismo mar de todos los veranos*, 23-24).

La narradora se refiere a sí misma con palabras dolorosas y negativas, que describen su apariencia física como un “renacuajo morenucho”<sup>77</sup> en comparación a todas aquellas niñas que su madre admiraba. Por más que la madre siempre quiso que hiciera amistades con ellas, nunca se sintió parte del grupo que la “diosa rubia” escogió para la narradora en su infancia.

---

<sup>77</sup> Según la Real Academia Española, “renacuajo” significa “Larva de la rana, que se diferencia del animal adulto principalmente por tener cola, carece de patas y respira por branquia”. <http://dle.rae.es/?id=VwB32QQ>

De acuerdo a la protagonista, su madre siempre fue distinta a todas aquellas madres que la rodeaban, las madres de sus compañeras: "...aquella madre distinta, tan de esta ciudad y sin embargo como extranjera, una madre burlona y combativa, de risa fácil y de manos blancas"(14). Producto de esto, se fue creando una indiferencia en la relación de madre e hija. Ella misma se compara con la hoja de parra<sup>78</sup>: "Hasta que un día la hoja de parra, oculta tal vez en un escondite perfecto donde pasará años y años, eliminada quizás por una madre siempre vencedora..." (14). Continuamente la narradora relaciona la figura de su madre con la de una persona fría, sin sentimientos y siempre inconforme con todo y todos:

...la madre de inconformismo fácil y de risa insolente, nos atacó durante años con su furia renovadora y terrible, con su racionalismo olímpico, con su esteticismo cuadriculado y perfecto, arremetió de frente, y sus ojos — tan pavorosamente azules, tan despiadadamente claros— me dejaban, al traspasarme, desarmada y desnuda, y sus manos tan blancas parecían capaces de dar nueva forma, de dar simplemente una forma al universo..."  
(*El mismo mar de todos los veranos*, 24).

La figura de la madre es retratada como un general, estableciendo reglas a su personal, intimidando a todos aquellos que la rodean. La hija habla de su madre con terror, como si describiera a un ser monstruoso, lo cual es todo lo opuesto a lo que debe de ser la figura materna: tierna, cariñosa, dueña de una mirada llena de amor. Como señala Rosalía Cornejo-Parriego, los personajes de Tusquets "son inestables... dependientes del ser amado y, en ocasiones, grotescos... Sufren con frecuencia las consecuencias de un trauma infantil causados por la carencia de amor materno, y es esta

---

<sup>78</sup> Una hoja de parra es igual a una hoja de uva.

ausencia la que parece conducirlos a una relación lésbica y, en ocasiones, a un deseo de auto-destrucción” (154).

Mirella Servodidio habla también de cómo la intertextualidad en *El mismo mar de todos los veranos* es utilizada por la protagonista como refugio para no afrontar su realidad ni tomar responsabilidad por sus acciones. La mayor parte del tiempo la narradora encuentra un culpable por las decisiones que ella ha tomado en su vida. En cada uno de los tres volúmenes, la narradora usa la intertextualidad para referirse a situaciones y episodios de su vida recurriendo a personajes de cuentos o mitos. Por ejemplo, le cuenta a Clara la historia de Jorge a partir de la mitología de Ariadna, Teseo, y Minotauro.<sup>79</sup> La protagonista comienza esta narración desde un espacio lejano:

Empiezo para Clara la Historia de Jorge como se empiezan casi todos los cuentos —como si así, bajo el disfraz de un cuento, pudiera doler quizás un poco menos: Erase una vez un rey y una reina...La reina era blanca y rubia, con unos ojos azules, enormes e impávidos, unos ojos regios de mirada fulgurante...El rey y la reina no se amaban —era evidente que no se amaban, y que el amor entre ellos, aun revestido de formas anglosajonas y sofisticadas, hubiera resultado algo fuera de lugar...“(*El mismo mar de todos los veranos*, 189-190).

Sin embargo, en esta cita no sólo habla de Jorge, sino que también deja ver que los personajes de su cuento, la Reina y el Rey, no son felices ni se aman. En este caso la

---

<sup>79</sup> La protagonista se identifica con Ariadna. Al concluir su relato, dice: “Sí Ariadna, desde muy pequeña, desde que leyó los primeros cuentos refugiada entre las patas de la mesa del despacho de su padre, sobre la alfombra blanda de un verde oscuro —o antes quizás incluso—comenzó a excavar en secreto sus laberintos. Ariadna se buscó desde siempre oscuros aliados —tal vez porque había sido engendrada una noche sabática de algún año bisiesto... seres que supieran orientarla por lo mismo en su vuelo hacia tierras de Nunca Jamás, para encontrar juntos allí una casita subterránea, un verdadero hogar para niños perdidos, un refugio cálido y cerrado, donde no pudiera penetrar la luz excesiva del sol ni de las terribles miradas de los ojos azules (quien es su madre)” (*El mismo mar de todos los veranos*, 193-94).

protagonista habla de ella y de Julio, pese a que la descripción física que hace de la Reina no coincide con la suya —aunque siempre quiso ser la niña perfecta, rubia y aceptada que su madre hubiera querido que fuera. Por otro lado, el personaje del Rey corresponde a Julio; así lo indica la protagonista al describir cómo éste le hace sentir: “mi soledad empieza a dos pasos de ti” (190). Lo único que ha recibido de Julio es la soledad de un matrimonio de aproximadamente tres décadas fundado en el aislamiento, el desamor, el rechazo, el engaño y la ingratitud. Por último, su historia con Jorge está narrada desde ese disfraz de cuento al que la narradora recurre para evitar el dolor que le trae el recuerdo de su primer y auténtico amor. Como Glenn explica,

The narrator repeatedly uses the words “story” and “tale” in speaking of episodes in her life. The “Story of Jorge,” alluded to in the opening pages of the book, but not actually related until its end, is the culminating one. It is framed in the traditional “Once upon a time” formula. The narrator’s real-life parents become the king and queen, haughty and distant, to whom a most unlikely daughter is born, a dark, skinny, sad child who is totally out of place in the royal kingdom...By using a storybook formula, the narrator is able to establish a degree of distance between herself and what was and remains a painful experience. Moreover, by placing her experience within the framework of fairy tale and myth, she ennobles it and endows it with special significance, magnifying its importance (Glenn 32).

En su estudio de la novela, Gonzalo Navajas propone que, para la protagonista, al llegar a “mi primera madriguera” (16) o “mi primera casa” (18), se hace inevitable la desdicha de encontrarse con los recuerdos, las memorias y el dolor que le han perseguido toda su vida. El retorno siempre causa infelicidad y sufrimiento porque el propio dolor se funda en el centro de la conciencia de la narradora-protagonista. Como dice Navajas, “la protagonista pierde la libertad y la desdicha” (Navajas, 34). Cabe preguntarse, ¿tuvo realmente libertad en algún momento de su vida? La narradora siguió

los cánones sociales de niña, los criterios de su madre, y después los de su esposo Julio. No parece haber tenido en ningún momento la opción de escoger por sí misma. Su vida ha estado sumida en la desdicha desde la infancia. Hacia el final de la novela, cuando suena el teléfono, la protagonista afirma: “es Julio” (200). Es la llamada que posiblemente la narradora estaba esperando y que ha temido, debido a que no tiene esperanza de tener una mejor vida, un mejor matrimonio y una mejor persona a su lado que la ame realmente. Al contestar la llamada, la narradora ha creído de nuevo en las palabras de su marido. Como señala Robert Manteiga sobre la narradora-protagonista: “Al traicionar a Clara, se traiciona de hecho a sí toda posible esperanza de aprender a valorar o andar por las olas del mar” (30). Sin embargo, desde un principio la misma narradora desestima toda posibilidad alguna en su relación con Clara: “La princesa frunce el entrecejo y rezonga ‘tú no’, pero no me pregunta a quién abarca mi nosotros ni si existe de veras para mí un posible nosotros” (*El mismo mar de todos los veranos*, 94). Lo que en realidad busca la narradora en Clara no es una relación amorosa, sino más bien a un interlocutor que haga de recipiente de las desgracias, perturbaciones y traumas que existían aún en su interior. Como ella misma dice, es “...un mero pretexto mío para contar y revivir viejas historias” (104). Carmen Martín Gaité, en *El cuento de nunca acabar*, menciona la importancia del rol que juega Clara para la narradora-protagonista. Gaité señala que “...el oyente ideal no llueve del cielo como por arte de birlibirloque, al dictado de la mera urgencia por encontrarlo, sino que su aparición viene condicionada precisamente por la calidad del cuento elaborado para él y por el margen de participación que se le conceda en el mismo” (*El cuento*, 135). La importancia de contar

con un receptor es fundamental en toda historia narrada, y para la protagonista Clara cumple con ese papel.

La narradora-protagonista piensa que está destinada a tener una vida desdichada y llena de dolor. Ella misma cree no merecer la oportunidad de tener una nueva vida, una relación con Clara:

...y las dos sabemos que nos queremos todavía, y las dos sabemos que la situación no tiene salida, no tiene otra salida que su marcha, y no porque importen tanto una noche mía con Julio o una noche suya con el emperador, sino porque siempre, una y otra vez, yo volvería a traicionarla para traicionarme, volvería a herirla para herirme, volvería a asesinar en ella la esperanza para anular una vez más en mí toda posible esperanza, porque no existe ya para mí —y no existe quizá porque yo elijo minuto a minuto que no exista, renovando la decisión irrevocable que tomé cierta tarde de primavera...la menor posibilidad de aprender a volar —ni ganas tengo de que me crezcan alas—, de seguirla más allá del estrecho marco de cualquier ventana y emprender juntas la ruta hacia las tierras de Nunca Jamás, ...(227-228).

La protagonista rechaza cualquier posibilidad de esperanza porque cree que no merece ser feliz y que su destino está sentenciado a padecer dolor y soledad. Como afirma Navajas, “La decisión de la narradora de *El mismo mar de todos los veranos*, que elige reintegrarse a una vida de dolor más allá de cualquier posibilidad de felicidad, puede parecer sorprendente. Esa mujer parece pagar un gran precio demasiado alto por lo que tal vez no sea más que una aspiración— también engañosa —de lucidez...” (34). Para la narradora, las figuras de Julio, de su madre y de Guiomar le recuerdan continuamente el deber que tiene para su entorno social. Mirella Servodidio coincide con que “...women face in arousing themselves from the habits of conformity and dependency that are the products of social conditioning” (160). Por otro lado, el nex



entre la protagonista y Clara le ayuda a la narradora a entender que no ha superado realmente el pasado, y que la misma narradora-protagonista no tiene la capacidad para romper con el canon social y dejar todo por Clara.

Así, la narradora sin nombre decide terminar la relación amorosa con Clara, pese a que la joven colombiana le daba facilidad y llenaba aquel vacío que habían dejado primero su madre, y después su esposo Julio. Todas las cosas que este último hacía había dejado de satisfacerla, y así queda consignado en una tarjeta que le dio Julio cuando salieron a cenar. La narradora dice,

...necesito buscar hoy entre las rosas —excesivas, hay demasiadas rosas— para saber que he de encontrar allí una tarjeta, y sé antes de mirarla que contiene las dos únicas palabras del ritual— tan vacías de sentido, ni siquiera basta decir tan falsas, porque es incluso posible que Julio sí me quiera, sólo que en él estas palabras o hasta este mismo amor se referido a mí... se desvanecen en el sin sentido— ‘te quiero’... y apenas si yo misma puedo entenderlo, salvo en unos breves instantes de intuición o lucidez, cómo mi vida de los últimos casi treinta años o sea la totalidad de mi vida de presunta adulta, de supuesta mujer, ha podido perderse en una falsedad tan sórdida, cómo he podido caer en esta trampa, y cómo he podido sobre todo mantenerme en ella, una trampa monstruosa y gigantesca... no habrá de llevarme nunca hasta la luna...— Julio nunca ha sabido que mantengo una secreta alianza con los nardos y que en mis subterráneos florecen magníficas las orquídeas,... (*El mismo mar de todos los veranos*, 204-205).

La misma narradora, en esta cita, se da cuenta de que es un error volver a los brazos de Julio, pero lo hace de todas formas por compromiso social, no por amor.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup> En el momento que la narradora decide ir a cenar con Julio, se dice a sí misma: “...y dejo que me lleve donde quiera, qué importa ya, si la noche, al menos esta noche, está irremediadamente para las dos perdida...” (*El mismo mar de todos los veranos*, 213). Cuando llega a la habitación donde la lleva su esposo, el lugar se convierte en una caja de cristal a donde van sólo las mariposas muertas. Se describe el momento de intimidad entre ella y Julio, y en donde ella se convierte en tan sólo un “maniquí” que se deja llevar por su esposo: “Julio me acomoda sobre unos almohadones blancos, entre blancas

Pero, de nuevo, ¿por qué renunciar a la oportunidad que le brinda el destino de ser feliz sin Julio y sus engaños? Como hemos mencionado al principio de esta investigación, todo gira alrededor de las instituciones de la sociedad en la que se encuentra la narradora, una sociedad en la que la mujer se ve mejor al lado de su esposo. Así lo indica la misma protagonista:

Julio existe realmente, más que como institución, una institución a nivel nacional, invención de unos críticos y un público que le necesitan tal vez para justificar...y una institución matrimonial —a nivel más social que privado—, que inventaron para mí al alimón entre mi madre y Jorge...porque Julio ha sido para mí únicamente esto: representación constante y casi siempre dolorosa y presente de la vida de la muerte que eligió para mí Jorge, y esta trampa ridícula, esta ratonera grotesca en que me asfixio y donde han agonizado todas las esperanzas y todos los proyectos de futuro, esta trampa...(El mismo mar de todos los veranos, 208).

En otras palabras, la narradora piensa que el destino que tiene al lado de Julio es porque su madre y Jorge lo decidieron de esa manera<sup>81</sup> —su madre, por no mostrarle el amor y el afecto, y por querer ver a su hija con Julio en pareja, quien es un hombre de

---

colchas llenas de plumas blancas, y mientras él me lame, me toca, me chupa, me babea, me muerde, yo no siento ya nada, ni siquiera tristeza— ni por mí ni por Clara” (*El mismo mar de todos los veranos*, 214). La narradora se da por vencida ante la posibilidad de salir de esa relación que la lastima, dejando a Clara para volver con Julio.

<sup>81</sup> Situada en su presente, la narradora señala: “...Jorge está muerto desde hace treinta años, y que eligió su destino por él y para él, pero no por mí y para mí, al dejarme de aquel modo tan cruel e incomprensible, sin un adiós, sin una nota, abandonada la princesa tonta en la isla de cristal...” (212). Y, de nuevo, la narradora culpa a Jorge de su sufrimiento con Julio: “...en un mundo sin Jorge, por qué no dejar a partir de hoy esta media vida, este suicidio lento y cobarde, a los que, tal vez para castigarle, me condené entonces, por qué no intentar al menos durante los años que me quedan, una vida real?” (212). La narradora realmente creyó que podía cambiar su destino, pero en vez de luchar se quedó estancada en lo que había planificado.

sociedad y de lujos. Mientras que Jorge, según la narradora, es culpable por haberse quitado la vida dejándola sola con Julio. Porque si la narradora hubiera tenido el amor tanto de la madre como el de Jorge, todo hubiera sido distinto. Ella hubiera alcanzado la felicidad que tanto estaba buscando.<sup>82</sup>

## **2. *El amor es un juego solitario* (1979)**

### **2.1 La intertextualidad del libro de aventuras en *El amor es un juego solitario***

En el segundo volumen *El amor es un juego solitario* (1979) destacan distintas situaciones y problemas con personajes que llevan los mismos nombres que se encuentran en la primera parte de la trilogía. De nuevo el tema central son las relaciones amorosas de los personajes. Christine Henseler explica en su artículo “Self-Reproduction in *El amor es un juego solitario* by Esther Tusquets” cómo la protagonista se siente emocionalmente: “Elia is dissatisfied and bored with her life... Elia searches to place herself at the center of another’s visual attention in order to feel alive. To this end, she puts herself in place of the world that surrounds her instead of representing the world to herself” (82). La protagonista Elia usa las imágenes como modelo de su historia narrada, recurriendo a textos antepuestos de su niñez, mitos, cuentos de hadas, y en otras ocasiones textos ficticios leídos por la misma protagonista.

El objetivo principal de este estudio es demostrar cómo la falta de amor materno es lo que lleva a la protagonista a tener una vida llena de problemas, insatisfacciones y deseos de ser amada en la forma que ella imagina. En este caso, Elia, una mujer madura

---

que forma parte de la alta sociedad, se hastía de su vida rutinaria y monótona. Para salir de la costumbre, decide involucrarse en una relación sexual con Ricardo, un estudiante universitario que vive su iniciación sexual en estos encuentros con Elia.<sup>83</sup> En esta relación entre Ricardo y Elia hay una tercera persona involucrada: se trata de Clara, una joven colombiana que se enamora perdidamente de Elia. La segunda parte de la trilogía finaliza en que la relación de los tres personajes se convierte en un juego creando a través de la narración entre la vida de Elia y su libro de aventuras que va narrando al mismo tiempo. Elia no puede cambiar su vida aburrida que lleva por muchos años. Ni el mismo juego en el que se incorpora la hace feliz.<sup>84</sup>

La búsqueda del retorno al mundo imaginario revela que la protagonista añora la reunificación con la figura materna. Todo se va manifestando por medio de la narración contada por Elia y al mismo tiempo de sus relaciones pasionales con Clara y Ricardo. Elia recuerda su niñez con disgusto. Cuenta cómo nunca fue aceptada y las burlas que un compañero le dedicó producto de los libros de aventuras que tanto le gustaban:

Y aunque la niña, Elia, no se había dado cuenta hasta entonces y había pasado sobre estas palabras, sobre estas pocas líneas sin prestarles una atención especial, atenta sólo a cómo se desenvolverían a partir de ahí las peripecias del héroe perdido en la jungla, ahora sí descubre otro significado, por el modo intencionado en que está leyendo el niño, por el énfasis con que subraya algunas de las palabras (no siempre por ella

---

<sup>83</sup> Se puede decir que de cierta manera Ricardo es manipulado por Elia.

<sup>84</sup> Mercedes Mazquiarán de Rodríguez, en su entrevista “Talking with Tusquets”, subraya que “...I started the game with the names. A little bit of a game, because the characters with the same name are not the same; the Elia of the second book and the one in the third are not at all related. I very much like games and reiteration” (177). La narradora sabe que la Elia de la segunda parte de la trilogía y la Elia de la tercera parte no son la misma persona. Por el contrario, son totalmente distintas; lo único que comparten es la falta del amor materno.

conocidas), por la atención maliciosa sobre todo con que los otros escuchan... mirar a Elia como a una extraña al grupo, como a alguien que no podrá ser nunca incondicionalmente aceptado y que deberá moverse siempre en la periferia de este cerrado mundo veraniego, porque los niños escuchan el párrafo sobre la selva en primavera y los simios en celo... y esta historia aparece precisamente en un libro que está leyendo Elia,... (*El amor es un juego solitario*, 8-9)

En esta cita se revela que Elia se distancia de las personas debido a que no se siente aceptada; desde la infancia se siente marginada en su grupo de amigos. Ahora, en su vida adulta, se siente igualmente sola, aburrida y rechazada por su familia. Así es que decide ir en busca del joven Ricardo, quien quiere estar íntimamente con ella. Poco a poco, Elia va construyendo una historia con él, el “simio poeta” como ella lo llama.

...en una pérdida total de contacto con la realidad —la realidad social y ciudadana, y quizás sea por eso que Elia ha debido evocar lecturas infantiles e intentar insertarlo en otra realidad hecha de simios y de selvas—, la haya designado como su iniciadora... para entregarse a su cuidado, a fin de que ella, por gracia y merced de las ninfas, acoja a este aprendiz ferviente, dócil y sumiso y sea su maestra. (13-14).

Elia va construyendo su propia historia por medio de los cuentos de aventuras de su infancia. Y es a través de la intertextualidad que va creando un triángulo amoroso que le permite contar su vida propia dándole una importancia única a su propia narración.

Elia no siente atracción física por Ricardo. Por el contrario, lo describe como,

...a este muchacho flaco y desmadejado, demasiado anchas las caderas en el conjunto escuálido, un muchacho de cabello castaño y lacio, peinado hacia atrás, un poco grasiento, o acaso sea sólo colonia o brillantina, y unos ojos de color indefinido, unos ojos acuosos, tras las gafas metálicas un este muchacho tosco y desmañado, este adolescente feo embutido en un traje imposible, y para colmo hasta invisible... (21).

En esta cita Elia describe a Ricardo como un joven sin elegancia. El único valor que éste tiene para ella es el de ser un compañero que la escucha, que la entretiene y que la distrae del mundo aburrido en que vive.

Con frecuencia Elia subraya la inquietud en la que vive por llevar una vida en que la devora el aburrimiento: "...en un afán supremo o en un intento desesperado por atenuar durante unos días el aburrimiento omnipresente, el hastío letal, la ansiedad destructiva de Elia, un intento por alejar este tedio que lo devora todo... que podría menguar acaso ante las fantasías sobre una historia..." (33). La relación entre Ricardo y Elia se eleva a un nivel poético, por eso Elia lo llama el "simio poeta". Ricardo le cuenta poco a poco su vida, relato que para ella se va convirtiendo en "...una historia retórica, una sórdida pero al mismo tiempo hermosa página literaria, tan por encima, tan distante el narrador de lo que está desarrollando, aunque lo exponga en primera persona no es más aquí que un artilugio literario... una fábula" (*El amor es un juego solitario*, 25-26). Elia describe a Ricardo como un joven inteligente pero carente de encanto, como cualquier otro chico seductor. Sin embargo, al narrar éste su vida, Ricardo y Elia comparten algo en común: la falta de amor. Elia lo explica de la siguiente forma: "...dice el poeta, en su vida, un fallo inexplicable, donde se invierten las lógicas y se desajusta el balance, y es que el simio niño poeta no es amado, y esto es algo para él tan... incomprendible... una regla de locos para un mundo de enfermos, es que nadie o casi nadie o nunca en cualquier caso... consiga sentirse realmente amado..." (28). Elia cree que Ricardo, por ser joven, no entiende su entorno. Piensa que él debe comprender que no todo el tiempo se consigue ser amado. Sin embargo, llega un momento en que la

protagonista comienza a contarle su historia-vida a Ricardo y él la detiene porque la considera "...una niña perdida, una niña desorientada que busca algún apoyo y va a romper en llanto..." (35). Elia no puede desahogarse con Ricardo como ella pensaba que iba a poder. En su propio amorío con el joven, la mujer no puede tener voz propia, contar lo que siente o piensa. El juego en que decide involucrarse Elia es el de "un juego de espejos que los reproduce y proyecta hasta el infinito, tan ingeniosos los dos, tan brillantes y exquisitos, tan a la altura de las circunstancias –unas circunstancias que por otra parte son ellos... los que han elegido e inventado –, tan deliciosamente literarios, tan inteligentemente anti convencional..." (35-36). Ricardo y Elia juegan su propio juego literario pero al mismo tiempo los dos "...están representando una pantomima de salón –aman los dos por igual el artificio –, un juego sutil y sofisticado..." (37). En este caso tanto Ricardo como Elia están haciendo sus mímicas a Clara, quien es a la vez la oyente de ambos. Elia compara la iniciación sexual entre ella y Ricardo con un episodio de sus cuentos de aventuras: "...el primer encuentro de una ninfa y un fauno no iniciado" (21). Todos los encuentros sexuales en la historia son siempre vinculados a los libros de aventuras que leía Elia.

Conforme pasa el tiempo, Clara es seducida por Elia para entrar en el juego de estos dos, formándose así un triángulo amoroso. Es evidente que el juego no terminará en final feliz. Clara está enamorada de Elia, pero ésta quiere obligar a la joven a tener relaciones con Ricardo, y cuando Clara se niega es que al fin del triángulo empieza a acercarse. Elia invita a Clara a cenar en su casa y aquí, de nuevo, usa la intertextualidad de sus lecturas para crear una fantasía. Elia lo describe como "...una cena de cuento, una

cena fantástica, inventada para una niñita buena, o para un minino cariñoso, por la Pequeña Reina de los Gatos” (102) Elia se llama a sí misma la “Reina de los Gatos”, y los gatos son Clara y Ricardo quienes piden su amor.

Sin embargo, Elia busca “...a sus treinta años” (92) una forma de romper con la soledad y de tener oyentes cada vez diferentes. Ella busca,

...una droga que la libere de la angustia, la modorra, el aburrimiento, y le es cada vez más difícil conseguirla, y se ve entonces abocada desesperadamente a buscarla sin fe en las más remotas posibilidades, hasta en aquellas que intuye no han de servir siquiera como sucedáneo, o porque necesita oyentes siempre renovados para las historias que recuerda, que fabula, o miente, y Clara es —esto es Ricardo el primero en saberlo y admitirlo—... (*El amor es un juego solitario*, 92-93).

Clara siempre ha aceptado su rol de oyente porque las historias contadas por Elia son para ella tan importantes como para Elia misma. Clara es “...una oyente fuera de serie, tan atenta, tan sensible, tan respetuosa y receptiva, tan capaz de formular en cada instante la pregunta exacta... o porque Elia necesita verse reflejada... tan necesitada de que lo demás le asignen un valor y un precio por saber a qué atenerse...” (93). Clara siempre muestra interés por todo lo que Elia tiene para contar, sea interesante o no, porque a Elia las historias la llevan de vuelta a sus sueños de niña, pese a que sabe que jamás podrá regresar a esa etapa.

Henseler afirma que, “While Elia often returns to fantasy in order to escape the boredom of her reality, Ricardo includes Elia and Clara in his world of imaginary erotic female figures in order to change his fictional space into a real one” (83). Elia sólo puede darle sentido a su vida a través de las historias imaginarias que ella misma construye para darle motivación a su existencia. Es por esta razón que la historia creada



por Elia comienza con el fragmento del libro de aventuras y, como bien lo afirma Nina Molinaro en su capítulo “The Simulacra of Power: *El amor es un juego solitario*,” “The childhood reading is, as a result, crucial to the impending significance of the novel, its importance correlated by the use of quotes not to indicate the passage about the primates.... The narrator positions herself as a bridge between past and present in Elia’s consciousness in order to designate the influence of the articular story on Elia’s actions and to reproduce its effect” (47).

## **2.2 El papel de madre y los traumas y de la “Reina de los Gatos” en *El amor es un juego solitario***

Elia, por otro lado, juega un papel no de amante de Clara cuando ésta llega a su cama, sino más bien de figura materna. Elia la trata como una niña a la que quiere arrullar susurrando “¿por qué tiembblas, bonita?, ¿de qué tienes tú miedo? Y la mece y la arrulla como si Clara fuera de verdad una niña chiquita” (103). Elia desempeña este papel de madre tanto en su relación amorosa con Clara como con el joven universitario. Elia especula que a Clara le falta amor, al igual que a Ricardo quien tampoco ha sido amado:

La madre —piensa Clara —no la ha querido nunca —quizás a sus hermanos sí, pero en ningún caso a Clara— del modo en que ella necesitaba ser querida y le ha dejado como una marca indeleble esta carencia de amor, este déficit insalvable, este lastre que arrastrará consigo toda la vida (y es esta carencia, este déficit, este lastre lo que la impulsa en parte hacia la Reina de los Gatos), ...se ríe sola, porque se trata al parecer de una enfermedad contagiosa, de un daño general, porque seguramente ni a Ricardo ni a Elia ni a sus propios padres los han amado tampoco lo bastante de pequeños...(*El amor es un juego solitario*, 84).

Todo apunta a que Elia, Clara y Ricardo sufren los tres de la misma enfermedad: la carencia de amor materno. Los tres comparten los mismos síntomas: narran los sucesos personales cada uno de ellos, lo que los une poco a poco hasta caer en el juego. Los tres se van convirtiendo en “una manada de niñitos perdidos que no han sabido crecer” (84) y que, como dice Clara,

...que llaman a mamá con múltiples nombres diferentes, que no saben amar porque no fueron amados, y que engendran a su vez nuevas generaciones de niños sin amor, en un círculo cerrado e interminable, mucho menos dignos, infinitamente menos dignos, piensa Clara, que los animales, que esos gatos que merodean agrestes por la calle, empeñados tercamente en sobrevivir, y a los que sus mamás quisieron sólo durante el tiempo preciso para amamantarlos, ... (*El amor es un juego solitario*, 84-85).

En la cita anterior, Clara se refiere a esta falta de amor materno, y es que se ha creado un círculo vicioso del cual no pueden escapar porque los tres personajes han crecido sin conocer el amor desde niños y, a la vez, jamás podrán darlo porque no conocen el significado de tal palabra. Dolgin Casado afirma que la propia Elia no puede dar amor porque fue privada del amor de su madre, y por esta razón ella “...is unable to give to another what she herself has never had” (145). Lo mismo ocurre con los otros dos jóvenes. Dolgin Casado señala que “Ricardo, like Clara, has spent his entire childhood and adolescence awaiting a loving word or gesture from his rigid, austere, embittered mother” (147).

Por lo tanto, Elia, al sentirse la “Reina de los Gatos,” ostenta el poder en su relación con Clara y Ricardo, pero en realidad ella también sufre del mismo síntoma que

los dos jóvenes, aunque naturalmente quiere fingir ser la más fuerte. Clara piensa que Elia es tan solo:

...una muchachita infinitamente triste y desolada, una pobre mujer que lucha inútilmente por escapar con sus sueños del pantano, y que acuna en sí misma, al acunarla a ella, todas las soledades y los miedos. Y nunca le ha parecido a Clara tan pequeña, tan vulnerable y desvalida la Reina de los Gatos, tanto que todo el amor acumulado durante meses se le desborda ahora...se le desborda ahora transfigurado en compasión, en pena, en puro afán de protegerla, y no se puede saber ya cuál de las dos está tranquilizando a la otra de qué temores ignorados, ni cuál de ambas acuna a la otra como se acuna a una niña para atenuar su llanto y adormecerla, y se acarician las dos con el mismo cuidado con que se acaricia a un animal herido, ... (*El amor es un juego solitario*, 104).

Los traumas que va descubriendo Clara en Elia se presentan en la cita anterior como una flor que se deshoja poco a poco. Al final, Clara siente pena por Elia al verla tan triste e inocente, como un animalito lastimado. En la vida de Elia, Clara no sólo es la receptora ideal de sus historias imaginarias; además Elia la quiere de una forma diferente que a Ricardo. Pero también Clara llega a ser un personaje muy importante para la historia que el mismo Ricardo está creando. Henseler subraya que “Clara is the spectator, reader, or listener who has been seduced into the scene” (92). Una vez más, observamos cómo Elia representa la figura materna en la relación amorosa con Clara, “...Elia la arrulla sin dejar de besarla, le habla entre beso, ‘estate quieta, amor, él (Ricardo) no va hacerte nada, quieta mi gatita mimosa, mi niña chiquitina, mi guapa”” (*El amor es un juego solitario*, 132). Dolgin Casado afirma que “...Elia at time is a mother figure to her as well, by virtue of the way that she bathes and rocks her to sleep like a child” (140).

En la novela *El amor es un juego solitario*, los tres personajes –Elia, Clara y Ricardo –se utilizan, se entretienen, y se dan amor para sentirse amados en sus mundos imaginarios, haciéndose sentir bien consigo mismos. Por una parte, Elia conoce al torpe Ricardo por medio de Clara: “... Elia ha utilizado en definitiva sin crearse problema ninguno ni prestarle atención...” (32). Por el otro lado, Elia utiliza a Ricardo como una entretención en esa vida monótona que lleva: “Ricardo es únicamente una aventura más en su vida de mujer ociosa e insatisfecha que se aburre... una aventura más que durará tal vez unas semanas o unos meses...” (*El amor es un juego solitario*, 147). A la vez, Ricardo también utiliza a Elia para su primera iniciación sexual. Durante su niñez, a Elia le dijeron siempre que “...lo suyo era el matrimonio y la cultura general, o que en cualquier caso no tuvo luego el coraje, el animo o las ganas para salirse de esto...” (*El amor es un juego solitario*, 64). Y aunque desde pequeña soñaba con ser escritora, sus intereses personales fueron dejados de lado por completo para desempeñar el rol que la sociedad le impuso por ser mujer: el de casarse y tener hijos.

Elia es una mujer casada y con dos hijos que sólo se mencionan ocasionalmente en el libro. Mirella Servodidio señala en su artículo “Perverse Pairings and Corrupted Codes: *El amor es un juego solitario*” que “The absence of her husband and children from the space of the novel magnifies Elia’s disconnection from her surrounding... Financially privileged and emotionally deprived, world-wise yet child-like in her vulnerability, ...Elia is both a ‘part of’ and ‘apart from’ the social world in which she moves” (Servodidio 239). Al comienzo de la novela, Clara cuestiona el amor de Elia hacia su familia preguntándose si acaso la mujer puede en absoluto brindar amor. Clara

menciona que "...acaso sea cierto que Elia los ame, pero es asimismo seguro que no han logrado colmar nunca su vida... y mucho menos ahora, cuando el marido ha transformado en cariño preocupado o quizás en ternura lo que fuera en un comienzo, según lo que cuenta Elia, pasión esplendorosa..."(*El amor es un juego solitario*, 51). Es tal vez ésta una de las razones por las que la protagonista se involucra en una relación como las de las novelas de aventuras con la joven colombiana y el poeta Ricardo.

Este segundo tomo, al igual que *El mismo mar de todos los veranos*, tiene puntos que valen la pena mencionar tanto en lo que respecta a lo literario como a los traumas de la protagonista por la ausencia materna. Elia y Ricardo son autores de sus historias creativas pero tan diferentes una de la otra,

—acaso su genialidad creadora—, por el método de componer historias vivas, con personajes de carne y hueso —una hermosa historia, una trivial historia, de tres personajes—, hasta el afán de dar salida a las fantasías que han llenado su infancia y su adolescencia, o la ilusión... estos niños tímidos, asustados y sobre todo humillados, ... (*El amor es un juego solitario*, 148).

Todo juego tiene su fin, y en esta historia los tres protagonistas saben que se acerca el final que por un lado desean pero que, por otra parte, les produce horror. La idea de volver a estar solos les aterra. Sin embargo, Elia desde un principio sabía cuándo concluiría esta novela de aventuras: "Y piensa Elia que esta aventura artificiosa y bella, tan literaria, tendrá que seguir siendo artificiosa y bella hasta su final, un final previsto con cuatro meses de antelación y un final programado..."(*El amor es un juego solitario*, 77). Al acercarse el final del triángulo amoroso, y al mismo tiempo la historia creada por la protagonista a causa de su aburrimiento, Elia comienza a hundirse en el miedo a quedarse sola y a terminar esta historia imaginada. Pero, sobre todo, teme a ya no tener

una razón para continuar viva. Elia entiende la vida de una sola manera, y esta es a través de "...la ilusión de existir a través del existir de otros, o de sentirse, a través de lo que otro sienta, viva, hasta que al fin, algún día, deje de producirse definitivamente el milagro, y la triste historia tonta, la sucia historia solitaria, termine felizmente para siempre" (*El amor es un juego solitario*, 150). Porque para que Elia pueda crear una historia –su historia –, primero tiene que "...move from being to having, and she must turn herself into the product of another's tale" (Henseler 90). Elia deja volar su imaginación para fabricar una historia en la que por fin puede sentirse amada y aceptada, y al mismo tiempo adentrarse en un mundo nuevo y extraño.

### ***3. Varada tras el último naufragio (1980)***

*"The book creates the meaning, the meaning creates life"*

- Roland Barthes

Finalmente, en el último tomo de la trilogía *Varada tras el último naufragio*, Elia busca protección en su casa, la que comparte con dos amigos, Pablo y Eva. Una vez que Elia se enfrenta al abandono de su esposo Jorge, su vida cambia por completo, perturbando su estado psíquico.<sup>85</sup> Elia emprende un futuro en el cual la figura de Jorge ha desaparecido. Debido a este abandono, se ve sumida en la depresión, sin ningún anhelo. Sus emociones, al igual que las del resto de los personajes, son de abandono, engaño y desesperanza. A la par, todos los demás personajes se enfrentan a sus propias

---

<sup>85</sup> En la primera parte de la trilogía, Jorge forma parte de su pasado de adolescente y que la protagonista-narradora relaciona con la mitología de Ariadna, Minotauro y Teseo.

crisis: Pablo quiere ser joven otra vez y recuperar de una manera u otra su juventud, mientras que Eva cae en una crisis emocional al saber que su esposo la engaña con una joven. El pasado se repite, por medio de la narración, a la vez que se apodera e interrumpe constantemente el presente de los personajes de forma individual y también colectiva.

La novela comienza con una epígrafe de Mario Trejo muy importante, el cual define el texto y su desarrollo. El epígrafe dice: “Cuando el amor nos deja, la muerte nos alcanza”. Todos los personajes se definen por sus relaciones amorosas, en algunos casos por el engaño y, en otros, por el fracaso –en el caso de Elia, lo que la define es el fracaso de su matrimonio. En las primeras páginas, se ve a Elia reflexionando sola en la casa en donde había vivido una vida con Jorge, tratando de entender lo que está sucediéndole,

...en un intento de yo misma comprender o de mejor él explicarme, y antes de meter lo indispensable en las maletas, de subirlas al coche con la gata, y abandonar la casa, ha revisado carpetas y papeles, ha dado vueltas a los cajones, ha vaciado estantes, ha hojeado álbumes, y ha ido rompiendo con método y sin ira todos los rastros de su vida anterior, cualquier indicio de que Elia haya existido alguna vez, todo aquello que pudiera evocarla o recordarla, ... (*Varada tras el último naufragio*, 11-12).

En *Varada tras el último naufragio* se discute el tema del amor en base a la construcción de identidad de la protagonista. La misma Elia se pregunta si “...acaso el enamoramiento radique básicamente en esto, montar sobre unas realidades mínimas el delirante andamiaje de las propias fantasías...” (185) Las relaciones que se presentan en la novela son traicionadas por la palabra “amor”, dejando a los personajes absolutamente decepcionados porque ese amor que esperan del otro se esfuma en el aire con el tiempo, ya sea por el abandono, el engaño, o la traición.

Cada uno de los personajes forman parte de la vida de Elia y han sido oyentes y testigos de sus múltiples abandonos en el transcurso de su vida. Eva necesita a Elia para que la consuele, ahora que se ha enterado de que su esposa la engaña. Elia necesita a sus amigos Pablo y Eva como interlocutores que escuchen sus problemas amorosos y su propia historia narrada tanto en el presente como del pasado.

### **3.1 La historia de Elia parte de una fantasía**

Al comienzo de la novela, Elia recuerda su pasado y su niñez, alejándose de su personaje en el presente para así poder contar su historia a partir de lo que ella dice es una literatura de fantasía. La protagonista imagina su propia niñez como una fantasía: “...prueba de un pasado que no vivió jamás, Elia se inventa —¿por qué no habría de hacerlo dado que todo lo que aparece... es asimismo pura fantasía?” (*Varada tras el último naufragio*, 10). Cuando Elia recuerda que de niña nunca contó con la figura de un padre, esto le hace pensar que esa no es su historia y reinventarse una en la que su pasado duela menos. De ahí que decida contarse a sí misma su historia a través de una fantasía.

Así mismo, las relaciones amorosas en las que se involucran los personajes se van construyendo desde una fantasía hasta un recurso literario: “...un recurso para eludir la verdad de las cosas y no plantearse...” (*Varada tras el último naufragio*, 32). Elia esquiva el pasado para adormecer esas memorias dolorosas que atormentan su vida, entretejiéndolas con fracciones de relatos sacados de películas como “Tarzán”, o la historia de Abelardo y Eloísa. De esta forma, evita involucrar su persona, su vida y sus memorias.



Elia recuerda las conversaciones con Jorge sobre sus problemas de pareja y, al ver por primera vez la cama vacía, alude a la historia de Abelardo y Eloísa, un amor insostenible. Elia rememora aquel advenimiento tan presente que cambió por completo su vida, señalando lo que Jorge le expresó, “¿no se te ocurre que a lo mejor hemos dejado de querernos?, no vamos a pasarnos el resto de la vida jugando a Abelardo y Eloísa” (59). En ese momento, Elia no sabe lo que está pasando, ni lo que Jorge quiere decir con esa pregunta.<sup>86</sup> Para Elia, el abandono de su esposo sólo le hace pensar en la muerte solitaria, porque para ella “El amor es más fuerte que la muerte” (57). Esta metáfora le hace reflexionar sobre un futuro lleno de amor y armonía, algo que no había tenido en su niñez pero que tras quince años termina de extinguirse en su ilusión de niña.

La partida de Jorge se avecina con claridad y esto significa que Elia se quedará sola una vez más. Al terminar Jorge con la relación, ella siente que nada le queda y lo único que espera es la soledad, el desamor y, por último, la muerte; tal como el personaje de Eloísa quien, al quedarse sin su amado Abelardo, no sabe qué hacer con tanta desolación y dolor. Lo que Eloísa hace es consagrarse a los hábitos en un convento, aunque años después lo abandonará al no encontrar la tranquilidad que busca su inquieto amor. En el caso de Elia, ésta no puede encontrar alivio a su dolor ni en la casa de la playa con sus amigos, ni tampoco escribiendo sus historias, debido a que su inspiración era la figura de Jorge.

---

<sup>86</sup> La historia de Abelardo y de Eloísa es escrita por el autor mexicano Walter Wiechers, quien estudió en Salamanca, España, y se dedicó a estudiar primero filosofía, y después teología, en una universidad de Italia.

Elia rememora los detalles de su separación con Jorge como reivindicación de la realidad. La evocación de los sucesos le hacen pensar en lo que realmente sucedió, y que ahora, en su presente, está sola. Sin embargo, esas mismas memorias la llevan a reconocer "...lo sucedido como algo muy distante, definitivamente ajeno, una historia disparatada y asincrónica que acaeció en otro tiempo y en otra gente en un planeta distinto..." (49). Esta aceptación de la realidad le ayuda a aliviar su pasado y a resurgir como narradora de su propia historia, como una protagonista triunfante en cuya historia existen los finales felices. Y aunque este último naufragio en su vida le haya marcado para siempre, le ha ayudado a recuperar su independencia como mujer y madre. El amor y las promesas quedan en "lugares imaginarios" (*Varada tras el último naufragio*, 33), en donde jamás Elia volverá a poner un pie, y en donde permanecerán enterrados tal como en las historias de amor, desamor y de soledad. Para Elia, esto es solamente la historia de su vida, partiendo de la fantasía: "pasa que ya nunca voy a volver a Venecia" (32).

### **3.2 Un doble trauma psicológico en *Varada tras el último naufragio***

En *Varada tras el último naufragio* se presenta a una Elia de mediana edad que ha sido abandonada por su marido Jorge. Al igual que en los otros dos tomos, también en esta última parte de la trilogía se aborda un trauma maternal el cual es la causa principal de las emociones de la protagonista. De nuevo, ésta se ve envuelta en una desilusión amorosa, en esta ocasión por parte de su pareja Jorge. En este volumen será importante recalcar el proceso psicológico, junto con cuatro aspectos que giran alrededor

de la protagonista Elia: su melancolía, el duelo por el que atraviesa el personaje, el proceso de asimilación, y por último la gestión del trauma. La relación que Elia tenía con su madre y, por otro lado, la ausencia paterna han sido la base de los problemas que le han perseguido.

La búsqueda de Elia de recuerdos se basa en la importancia del amor que la mueve. Los fantasmas del pasado regresan al presente, a su edad adulta, y lo que busca Elia es llenar el vacío que han dejado tanto su padre como Jorge. Con respecto a este tema, Alicia Redondo menciona:

El desajuste más dañino que puede sufrir cualquier niña es, sin duda, la carencia de amor materno, el desamor, sea real o percibido, cuya cura suele llevar años de trabajo psicológico recolocar y asumir, porque superar no creo que se consiga nunca. Los estudios que se han realizado sobre narrativa de mujeres suelen conducir, sistemáticamente, a la negra raíz de la carencia del amor materno como el motor central de mucha escritura femenina, bien sea real o sentido así por las hijas (21).

Esto puede justificar el por qué Elia se siente de esta manera frente a los dos abandonos masculinos en su vida y a la carencia del amor de su madre. Elia recuerda, especialmente, una fotografía en que aparece con su madre y en la que la figura de esta última aparece,

(tan maternal su madre en esta fotografía), aportándola un poco de sí para verla mejor, mirándola de hito en hito y sonriendo con orgullo, en un gesto muy tierno en el fondo casi desvalido, con una belleza suave, ensoñada, melancólica, porque la madre ha sido siempre, hasta donde alcanzan sus recuerdos, una mujer espléndida y arrogante, y sólo en esta fotografía surge y sobrevive inesperada la imagen de una mujer muy joven, frágil, que sonríe para sí en un gesto tímido, con un encanto tierno y escondedor que en la realidad Elia no le ha visto jamás, ... (9-10).

En esta fotografía no aparece la figura de su padre. Al parecer siempre ha existido ese vacío. Elia trata de evocar algún recuerdo de su padre pero lo único en que

puede pensar son los gritos y peleas que éste tenía con su madre. Por otro lado, la foto representa una madre que Elia no ha conocido jamás en su vida, porque en la vida real la madre nunca manifestó semejante encanto o amor hacia su hija. Al revisitar el pasado, Elia quiere entender lo que está viviendo ahora, e intenta “rescatar fragmentos de un pasado, o más que eso desentrañar la clave saber cómo fue en realidad...” (11). La protagonista se sumerge en su pasado luego de que el abandono de Jorge le ha hecho recordar ese primer abandono por parte de su padre. Se trata de un doble abandono en la vida de Elia que la lastima emocionalmente y que revela una desilusión, la que lleva a verse a sí misma como “Elia la despojada, Elia la sola, la que ha sido exiliada de devenir del tiempo, la que yace en la arena y no tiene siquiera un pasado que desee recordar, un futuro que pueda asumir, sólo un paréntesis...” (15).

Tanto el desamor por parte de la madre, como el abandono de su padre y de Jorge, han creado una herida en Elia. Así lo relata, en un tono un poco satírico, cuando se lo cuenta a su amiga Eva,

...y ahora sin Jorge le queda sólo este llanto mudo en las noches sin sueños, porque no llora nunca Elia durante el día, mientras está despierta, llora únicamente en la noche, y sin embargo no logra recordad luego cómo han sido los sueños que la han hecho llorar, privada pues incluso de sus sueños, el pasado y el futuro desvalijados, mutilados, y el presente reducido a un vacío átono, a este cansancio insuperable «érase una vez una princesa tonta », se burla a veces Eva cuando rememoran juntas el pasado, y Elia la interrumpe enseguida, «érase una princesa fea y gris y tonta», « no es así, pero lo mismo da», sigue Eva, « érase una vez una princesa fea y gris y tonta, que no tenía nada de nada, tan tímida y tan apocada », « tan poco amada», la interrumpe ella de nuevo, tan poco amada...(98-99).

Jorge, el esposo de Elia, habría suplido temporalmente el vacío que dejó la madre. En él la protagonista encontró protección y amor. Sin embargo, ese amor desapareció cuando Jorge se marchó. Por eso Elia se desahoga con Miguel cuando le cuenta:

...y acaso se deba en efecto, como él sugiere, a un padre siempre ocupado y a menudo ausente, a su niñez sin padre, o a una madre prepotente, espléndida, invasora, en absoluto maternal, a esta carencia básica de afecto...tímida, asustadiza, poco segura, sin gustarse nada y sin creerse nada tampoco capaz de gustar, sin aceptarse nada ni conseguir por tanto ser aceptada por los demás, toda una infancia pues, toda adolescencia y una primera juventud hundida en los pozos de su miedo, su tristeza, su soledad— «¿hasta que conociste a Jorge?»... — sí, hasta que llegó Jorge, y Jorge la eligió a ella entre todas, porque el Jorge de hace quince años hubiera podido elegir a cualquier muchachita...Jorge la sacó del pozo y la llevó consigo y todo lo malo quedó atrás, Jorge le propuso mírate en mis ojos, y ella descubrió en sus ojos a una Elia distinta, de la que no tenía siquiera noticia, una Elia que podía gustar, que podía ser útil, que podía hacer cosas bellas y suscitar amor...(173).

En esta última parte de la trilogía, Elia vive un proceso de aceptación tras la partida de Jorge, algo que no se ve en *El mismo mar de todos los veranos* ni en *El amor es un juego solitario*. El proceso de duelo empieza para Elia en el momento en que se da cuenta de que hay una vida para ella después de la partida de su esposo. Es cuando se dice así misma,

...no importa cuánto tiempo me lleve todavía el asumir la verdad hasta el fondo una vida sin Jorge asumir que estoy entrando ahora en la recta final y galopan a mi alrededor los corceles enloquecidos definitivamente desbocados...pero estoy viva todavía y voy a correr voy a correr del mejor modo posible sin coces ni relinchos con el mejor galope que permitan mis patas magulladas...voy a correr una carrera hermosa para nada para nadie...( 268-69).<sup>87</sup>

---

<sup>87</sup> Elia se compara con una yegua: ahora es tiempo de correr por sí misma, y ya no por los demás, para poder sentirse viva. Como ella misma lo señala, "...a lo largo de todo el verano estuve vacía hueca exiliada del tiempo y de mí misma incapaz de sentir incapaz

Elia insiste en seguir adelante, pero el optimismo lo encuentra realmente cuando su hijo Daniel decide quedarse a su lado y no al lado de su padre, Jorge. Así, Elia supera el rechazo y el desamor por segunda vez, con el apoyo y el amor de su hijo. Como afirma Miguel, su psiquiatra,<sup>88</sup> “por ejemplo que tienes un hijo magnifico, un chico excepcional”(175). Pero también lo que ayudó a Elia a superar su duelo fue la escritura, la cual le ha permitido contar su historia y entender que Jorge fue solamente “...un elemento más...” (175), fue la escritura que le había ayudado a reflexionar sobre el amor, pero sobre todo a pensar primero en sí misma.

Con la partida de Jorge, quince años de matrimonio con Elia llegan a su fin. En el momento del abandono, Elia recurre a los somníferos como una droga para no sentir más dolor, miedo o pensar en solucionar el dolor con la muerte,

---

de reaccionar o de hacer incapaz incluso de escribir desligada del mundo porque Jorge había sido el camino por el que todo llegaba hasta mí y yo había quedado desgajada del mundo al perderle a él como camino y ni una sola vez a lo largo del verano...(Varada tras el último naufragio, 270).

<sup>88</sup> Miguel es el psiquiatra de Elia, quien le ha ayudado a entender el significado del amor y del duelo por el que está pasando. Como menciona Stacey Dolgin Casado en su capítulo “*Varada tras el último naufragio: Three as Synthesis and Transcendence*,” al enterarse Elia de que Jorge ya no la ama recurre a Miguel para que la ayude a seguir con su vida: “...Elia has been under the care of a psychiatrist and friend, Miguel, who has supplied her with anti-depressants and tranquilizers to help her survive the shock of a failed marriage with Jorge, upon whom she had been totally dependent throughout her adult life. (148-9). Hubo un momento en que por un segundo fue tanto el dolor por el que Elia estaba pasando que intentó quitarse la vida. “...Elia is catatonic and unable to sleep, socialize with her friends or to write even a single word... Elia teeters between a nervous breakdown and committing suicide...” (149). El lector tiene muy poca evidencia en la narrativa por parte de Elia, pero está claro que en un momento no existía nadie en su mundo más que Jorge. En una conversación entre Elia y su hijo Daniel, ésta le dice “...si todo me llegara a través de él en función de él no sé si puedes entenderlo como si tu padre fuera el espejo que me reflejara y yo existiera sólo en el reflejo reducido mi yo real...” (*Varada tras el último naufragio*, 252).

...las ansiedades y los miedos, y la muerte se torna intolerable, y estos días, en este mes de julio del abandono y de la soledad, Elia ha vuelto a despertar muchas veces —a pesar de los somníferos y de los tranquilizantes, de esa interminable lista de potingues— sobresaltada en mitad de la noche, ha vuelto a despertar llorando, con las lágrimas corriéndole por las mejillas y la almohada humedecida por el llanto, sin conseguir apenas sofocar los sollozos... (58-59).

La separación de Jorge lleva a Elia a un estado emocional inconsolable, de melancolía y de un doble dolor producto del desamor, creando un doble trauma a raíz de la falta de afecto. Según Freud en su artículo “Duelo y melancolía” (1917), explica que,

En una serie de casos, es evidente que también ella puede ser reacción frente a la pérdida de un objeto amado; en otras ocasiones, puede reconocerse que esa pérdida es de naturaleza más ideal. El objeto tal vez no está realmente muerto, pero se perdió como objeto de amor (p. ej., el caso de una novia abandonada). Y en otras circunstancias nos creemos autorizados a suponer una pérdida así, pero no atinamos a discernir con precisión lo que se perdió, y con mayor razón podemos pensar que tampoco el enfermo puede apresar en su conciencia lo que ha perdido. Este caso podría presentarse aun siendo notoria para el enfermo la pérdida ocasionadora de la melancolía: cuando él sabe *a quién* perdió, pero no *lo que* perdió en él. Esto nos llevaría a referir de algún modo la melancolía a una pérdida de objeto sustraída de la conciencia, a diferencia del duelo, en el cual no hay nada inconsciente en lo que atañe a la pérdida. (Freud, 1917: 243)

En este caso, no se trata de un objeto sino de una persona, Jorge, quien representa el amor y apoyo que para Elia significaba el mundo entero ya que nadie la había amado como él. Cuando la protagonista pierde su identidad por el abandono de Jorge, su amigo y psicólogo Miguel describe la perturbada vida de Elia como un círculo de desamor que gira para siempre. De nuevo, en la vida de Elia se abre esa herida que ella pensaba había cerrado, “...porque Elia barrunta vagamente que le han infligido una herida que puede ser terrible...”(44), pero esto no sucede inmediatamente debido a que los somníferos no la dejan pensar con claridad en lo que está enfrentando —otro fracaso

en su búsqueda de ser amada. En esta segunda pérdida de Elia se perciben en sus palabras traumas anteriores que muestran reiterada carencia de amor, "...como niños perdidos o como perritos sin amor..."(53). Y la misma Elia dice encontrarse "...dando vueltas en un círculo que parece no tener fin y quizás..."(101) Precisamente en ese momento Elia se aleja de su pasado y del dolor de la pérdida de Jorge, y se enfrenta a sus miedos para comprender lo que es su nueva vida sin él: "voy a tener que seguir viviendo sin Jorge" (102). Pero esta solución le afecta tanto que se siente,

...aterrorizada y atónita, paralizada, sudorosa, como esos hermosos felinos, la leona herida, inesperadamente trasportados y destrozados por una saeta inimaginable unos segundos antes en la exuberancia, en la magnífica vitalidad desbordada de la selva, una saeta que en su vuelo de acero le ha quebrado el espinazo y ha destruido el mundo, de modo que la leona, mientras la muerte la penetra y le asciende inexorable a lo largo de la espalda, abre las fauces en un alarido que expresa algo que no es dolor, que no puede identificarse siquiera como furia o espanto, sino más bien como incredulidad y sorpresa, y levanta los ojos en una mirada estática y atónita, incapaz de entender o de aceptar que todo ha terminado abruptamente para ella, entre la fronda lujuriente, bajo el sol tan pálido, en plena jungla en primavera (102).

Con estas palabras Elia rememora de pronto, a quince años de matrimonio, el día que cambió su vida con la noticia del abandono de Jorge. Las experiencias traumáticas que destacan en la trilogía apuntan a que a Elia, y a las demás protagonistas de la narrativa de Tusquets, les hace falta el afecto materno para tener una vida plena. Elia ve en Eva "su reflejo de mujer dolida," así como "...una Eva que no ha aprendido parece que no se puede decir a nadie ama si no estás dispuesto a ser amor, que no se puede decir a nadie anda si no te haces camino, que no se puede decir a nadie bebe o como si no estás dispuesta a transmutarte en pan y agua..."(145). Eva se aparta de sus hijos, no



piensa en el daño que está causándoles con su actitud fría, de madre distante y despreocupada, y al darse cuenta de la infidelidad de Pablo con la joven pelirroja, sólo piensa en vengarse. Por un momento, tras el abandono de Jorge, Elia observa en Eva este sentimiento de derrumbe, viéndose reflejada en ella. Se ve a sí misma, despojada, dolida, sumida en su dolor, y sin fortaleza para seguir con su vida. Pero como hemos señalado ya, Elia finalmente encuentra la felicidad y el amor en su hijo Daniel quien la ayudó a ser feliz con él y su escritura.<sup>89</sup>

La escritura ha sido para Elia una parte muy importante de su vida, y ahora ella ya no escribe para Jorge ni para nadie más. Al igual que en el primer y segundo volumen, la escritura ha tomado un rol fundamental. Se ha convertido en la forma que tiene Elia de conocer y entender su propia vida, a través de las experiencias narradas y creadas por sí misma. Elia dice que “escribir ha sido para mí ante todo un modo más de aproximarme y de explicarme...escribir era uno de los elementos de nuestro juego...” (254). Como menciona el profesor Dominick LaCapra en una entrevista con Amos Goldberg:

---

<sup>89</sup> Es importante mencionar que antes de que Elia se casara con Jorge, la escritura ya formaba parte de su vida. Con el tiempo ésta cambió y se convirtió en una forma de acercarse a Jorge: “...desde el momento que tu padre me había cogido al pasar como quien arranca una rosa y me había elegido como suya y la escritura se me metamorfoseó entonces en otra forma de amar otro camino por el que aproximarme a Jorge porque él ha sido para mí durante años el único camino por el que me llegaba todo y a mí me parecieron durante años pocos todos los caminos para llegar hasta él y para más amarle y no hubo otro camino ni otra forma superior a la escritura hasta que llegaste tú hasta que te inventé a ti para mejor amarle a él para poder amarle en unas zonas que no había conseguido alcanzar jamás...” (*Varada tras el último naufragio*, 259).

... working-through as a kind of countervailing force (not a totally different process, not even something leading to a cure), because I tend to disavow, or take my distance from, therapeutic conceptions of psychoanalysis, and try to take psychoanalysis in more ethical and political directions. In the working-through, the person tries to gain critical distance on a problem, to be able to distinguish between past, present and future. For the victim, this means his ability to say to himself, “Yes, that happened to me back then. It was distressing, overwhelming, perhaps I can't entirely disengage myself from it, but I'm existing here and now, and this is different from back then (2-3).

La escritura era otro camino para Elia, además de su relación con Jorge. Ella siempre había escrito, desde antes de conocer a su esposo<sup>90</sup>. Para Elia, el proceso de “working-through” se hace principalmente mediante la escritura y la narración de su propia historia de “...una chiquita tonta y fea y asustada” (64) que nunca había sido feliz ni encontrado el amor. Elia se distancia de su dolor para poder ver su presente, su pasado, y qué le depara su futuro. Con el tiempo, Elia supera la angustia y el duelo, y empieza a ver su vida de una manera distinta, ya no como un sufrimiento sino con esperanza e idea de reencontrarse consigo misma. Ha encontrado el amor en su hijo y en su propia persona. Así se lo manifiesta a Daniel, con palabras que parecen de resignación pero también llenas de fortaleza:

...sí lograré establecer nuevos lazos con el mundo abrir también nuevos caminos, si reencontraré como te he reencontrado a ti mi escritura si amaré yo de nuevo alguna vez ni cómo habrá de ser un nuevo amor no sé nada de nada nunca en toda mi vida he sabido tan poquísimas cosas he

---

<sup>90</sup> La historia que había construido Elia con Jorge, porque lo que ella quería sólo era amor: “...la hermosa historia de una chiquita tonta...y gris que no tenía nada que no había sido feliz nunca y que lo encontró todo incluida en la ducha de encontrar el amor la hermosa halagadora historia de que tu padre y yo habíamos inventado el amor sobre la tierra la fascinante historia de que nadie se había querido antes...no fue al comenzar este verano sino mucho antes en el momento preciso en que dejó de creer en nuestra historia hermosa historia de amor...”(*Varada tras el último naufragio*, 264-65).

estado tan en blanco tan libre y flotante y disponible no sé nada de nada Daniel pero estoy viva y corro en la carrera y seguiré adelante sola o acompañada y es posible que no deje ya nunca de pedir la luna no sé nada de nada pero corro hacia ti voy a buscarte siguiendo la línea del mismo mar azul de todos mis veranos y sabes Daniel estoy contenta de verdad contenta (271).

Daniel provee la independencia emocional a la que se refiere Elia tras el abandono de Jorge. En la cita anterior, Elia manifiesta el deseo de vivir y emprender nuevos caminos, ahora con el amor de Daniel. Mientras la carencia maternal es tema principal en la trilogía de Tusquets, en donde las mujeres sufren siempre esta falta de amor, Daniel representa la salvación en la vida de su madre y el alivio de esos malestares que desde siempre había padecido. Elia substituye el amor de Jorge por el de su hijo, y augura un futuro sin soledad y desamor.<sup>91</sup>

Por otro lado, en el último volumen de la trilogía, Elia, la protagonista, relata ciertas experiencias traumáticas que ya se observan desde el primer volumen, pero que no son tan evidentes como se muestran en el último. Aquí, la narradora enfatiza, por fin la falta de afecto en su vida, tanto maternal como de una pareja. Elia recuerda a su madre y a su padre como,

---

<sup>91</sup> La narrativa de Esther Tusquets como la de Josefina Aldecoa tratan la temática de la relación madre e hija de una manera distinta. Sin embargo, Nazquiarán de Rodríguez, en una entrevista a Tusquets realizada en el 2000, señala que “...es muy común. Ninguna hija se lleva bien con su madre. La relación es muy conflictiva entre madre e hija” (609). El texto “Carta a la madre” recoge experiencias semejantes que se reflejan en la trilogía de mar.

...tan poco amada entre una madre cuyos únicos rasgos maternos aparecen invariablemente en viejas fotografías, nunca en recuerdos o en la realidad, una madre que prefiguró ya futuros abandonos, y un padre ausente, al que debe inventar pertrechado tras la máquina fotográfica y jugando al escondite entre los rosales y hortensias y gardenias del jardín, ‘que no hacía otra cosa que estarse quietecita y soñar despierta, inventarse historias debajo de la mesa del comedor o en lo más hondo del armario de los niños (99).

En la cita anterior, Elia apunta a que tanto la figura materna como la del patriarca son perfiles de las historias que inventaba; sólo existían, idealizadas, en lo hondo de su corazón, y en sus propios relatos, porque en la vida real nunca tuvo el amor de su madre o padre. De hecho, existe una carencia de un vínculo materno-filial<sup>92</sup> que se puede observar en *El mismo mar de todos los veranos*, al igual que en *Varada tras el último naufragio*. En el primer volumen, la protagonista no actúa maternal con su hija; se trata, básicamente, de una relación similar a la que tenía con su propia madre. Por otro lado, en la última parte de la trilogía, Elia ve a Daniel solamente como el hijo de su esposo Jorge:

...en aquel preciso momento dejaste de ser para mí el hijo de otro el hijo de Jorge el niño que yo había amado y cuidado y mimado y situado en el mismo centro de mi vivir pero siempre como el hijo de Jorge siempre en función de Jorge y te transformaste en un desconocido...un adolescente que parecía deseoso de protegerme cuando siempre lo había imaginado a la inversa y eres un niño todavía... (270).

En el momento que Jorge abandona a Elia, su mundo se desvanece –tal como la figura de su esposo. Sin embargo, su hijo Daniel toma la decisión de quedarse con su madre y no con su padre, a diferencia de lo que ocurre con Guiomar, la hija de la narradora en *El mismo mar de todos los veranos*. En este último, la relación entre la

---

<sup>92</sup> Según la definición en la Real Academia Española (materno-filial) significa, “adj. Que va de la madre a sus hijos” <http://dle.rae.es/?id=ObkUN1S>

narradora y su hija ha sido siempre de carácter frío y distante. Ella misma cuenta que Guiomar y su madre son iguales, y a la vez distintas a la narradora. Esta relación jamás cambia, a pesar de que la narradora vuelve con su esposo Julio.

En el último volumen aparece una relación entre madre e hijo diferente: aunque Elia no contó con el amor de una madre, ésta sí encuentra la esperanza de transmitir ella misma el amor maternal. Margarita García Candeira expresa en su artículo “El discurso matrofóbico y su tratamiento en Esther Tusquets: autobiografía y ficción” que la, “...matrofóbica se hace referencia a la negativa de la hija o la autoimagen sistemáticamente devaluada. Es una rebelión contra el aprendizaje de la dependencia, del que las madres, en la adolescencia especialmente, se convertirían en principales maestras e instructoras” (346).

## **Conclusiones**

Las tres novelas de la escritora Esther Tusquets, *El mismo mar de todos los veranos*, *El amor es un juego solitario*, y *Varada tras el último naufragio*, abordan la intertextualidad en las memorias y los traumas del pasado oscuro de las protagonistas de Tusquets. El conflicto más relevante es la falta de amor materno, el abandono del padre y de los esposos e hijos. Los personajes femeninos son víctimas desde su infancia, y han cargado con esos vacíos durante sus vidas adultas. A través de sus narraciones manifiestan los múltiples traumas que han sufrido, y por medio de la intertextualidad logran apartarse de sus sentimientos de abandono y hasta de su propia identidad. Los dos personajes llamados “Elia” van en busca de sus pasados para poder así entender sus

presentes.<sup>93</sup> Cuestionan sus vivencias, sus memorias, y debaten sobre quién realmente son. Las protagonistas se encuentran, como dice el dicho, “entre la espada y la pared” porque sus vidas -insatisfechas -las llevan a tomar decisiones determinantes para su futuro y en las que tendrán que enfrentarse a la realidad. En sus relatos se entrelazan relaciones sexuales como una manera de encontrar ese amor del cual fueron despojadas de niñas.

Por otro lado, destacan las relaciones homosexuales que las protagonistas establecen con otros personajes para conseguir un interlocutor íntimo, alguien que esté siempre ahí para escucharlas. De hecho, sólo en la última novela *Varada tras el último naufragio* se ven relaciones heterosexuales: entre Elia y Jorge, y entre Eva y Pablo. En la primera novela *El mismo mar de todos los veranos*, la protagonista sin nombre abandona a Clara para regresar con su esposo Julio y así volver a ser parte de esa sociedad a la que su madre siempre la instó a incorporarse. Esta relación entre Clara y la narradora significó para la última una liberación y, al mismo tiempo, respondió a su necesidad de escapar a la dominación de la madre y del esposo. En la segunda novela *El amor es un juego solitario* la protagonista Elia se rebela contra el papel de mujer tradicional que se le inculcó desde niña en su entorno y familia; ese deber de ser la madre perfecta, la esposa admirada, una mujer pasiva. Esto la condujo a buscar una vía de escape, y es así que construye una relación amorosa con Ricardo y Clara.

---

<sup>93</sup> Por lo menos se menciona el nombre de “Elia” en la segunda y tercera parte de la trilogía de Tusquets, mientras que en *El mismo mar de todos los veranos* la protagonista aparece sin nombre y solo se le refiere a “Ella”, “Narradora-protagonista”.

Tanto en *El mismo mar de todos los veranos* como en *El amor es un juego solitario*, las protagonistas deciden seguir con sus vidas desventuradas, incapaces de romper con ese artificio miserable. Ambas protagonistas tienen miedo a enfrentarse a sus esposos e hijos y a abandonar esa vida infeliz. Sin embargo, en la última novela tiene lugar una independización emocional por parte de Elia al ser abandonada por su esposo. El personaje de esta última novela sustituye el amor de Jorge por el amor de su hijo Daniel, y gracias a ello logra seguir adelante con su vida y su carrera de escritora, creer en sí misma y mirar hacia el futuro sin la necesidad de contar con una figura masculina a su lado. Para Elia el papel de madre en este momento es lo más importante, debido a que durante su infancia creció sin la figura materna, sin el afecto de una madre, sin conocer lo que realmente es tener una “verdadera madre.”

### Capítulo 3

#### **El regreso a un pasado no resuelto: el desamor, las memorias, los espacios traumáticos, y los cuentos de hadas en la trilogía *Los mercaderes* de Ana María Matute**

*Ya no éramos niños. De pronto ya no sabíamos lo que éramos (99).*

-Ana María Matute *Primera memoria*

Ana María Matute, escritora perteneciente a la llamada “Generación de los 50” o “Generación del Medio Siglo” –cuyos miembros también son conocidos como los “hijos de la guerra” –, plasmó, desde muy temprana edad, su amor, imaginación y talento en la literatura. Desde niña le deslumbró todo lo relacionado con la infancia, los cuentos de hadas, la ficción, y fue así, poco a poco, que se fue adentrando en la profesión de la escritura. Entre su literatura se encuentran obras de ficción y cuentos infantiles, en los que revela un mundo lleno de personajes ingeniosos que conquista al lector.

Los escritos de Ana María Matute marcan períodos muy importantes en la historia de España. En ellos se filtran la Guerra Civil y la posguerra; la visión de la guerra desde los ojos de una niña que se ve forzada a transitar rápidamente hacia el mundo de los adultos. Su experiencia retrata el truncamientos de sueños y vidas de muchos niños y adolescentes que fueron marcados por estos eventos oscuros.

Así como Ana María Matute, hubo otros autores que, siendo aún tan sólo niños, habían empezado escribir cuando estalló la Guerra Civil. Entre ellos, figuran, Ignacio



Aldecoa, Juan Goytisolo, Juan Marsé, Carmen Martín Gaité, Carmen Laforet, por mencionar algunos. Muchos publicaron sus escritos durante los años 50.

Esta generación fue bautizada por Matute como “una generación herida” en su ensayo que lleva el mismo nombre:

La guerra civil era una herida decisiva que marcó mi vida como escritora para siempre y la vida de todos los demás escritores de mi generación...escritores adolescentes que escribieron en busca de un camino hacia la verdad de un vasto mar de mitos y sombras, de espejismos y ceguera –un camino para gritar su oposición, sus esperanzas y sus preguntas aún no contestadas- debe llamarse el grupo que se lanzó en contra del silencio. (Mangini Gonzáles, 97)

De esta manera, la Guerra Civil se configura como un tema relevante para todos los escritores de toda esta generación que, de una forma u otra, experimentó el comienzo de la Guerra Civil y sus cicatrices.<sup>94</sup> Ana María Matute, al igual que Josefina R. Aldecoa –cuyo trabajo es analizado en el primer capítulo de esta disertación –incluye en su literatura, ya sea de forma indirecta o directa, historias vinculadas, a la Guerra Civil y la posguerra. Ambas han plasmado en su narrativa los momentos más dolorosos de la historia española; así lo señala la autora Janet Winecoff Díaz en su texto *Ana María Matute*:

... Civil War for the future novelist cannot be too strongly emphasized; she (Matute) herself has repeatedly mentioned its significance. For Matute, as for nearly all writers of her generation, ‘The Civil war was a decisive wound which marked forever my life as a writer.’ It spelled the

---

<sup>94</sup> Ana María Matute formó parte de la generación de los “jóvenes asombrados”, nombre que ella misma acuñó para los autores cuyos escritos reflejaron la situación de la Guerra Civil en su infancia. (cervantes 2016)  
[https://www.cervantes.es/bibliotecas\\_documentacion\\_espanol/creadores/matute\\_ana\\_maria.htm](https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/matute_ana_maria.htm)

end of childhood, of security, and shook the foundation of her world and of her views about it, leaving an indelible imprint on memories, beliefs and preoccupations. (28-9)

Es importante aclarar que aunque la trilogía *Los mercaderes* relata muchos acontecimientos y eventos en la vida personal de la propia Ana María Matute, esta no es considerada una autobiografía, aunque hay algunos rasgos, temas y recuentos que se relacionan con su niñez. Redondo Goicoechea explica que no es una novela autobiográfica, pese a las similitudes que hay con el personaje de Matia. Goicoechea argumenta que:

...sí ofrece una especie de autobiografía interior, ya que la autora escribe con todo su ser a la vez, y no sólo con la historia literaria, con la razón o con la imaginación o con los sentidos o los sentimientos y el sexo, sino con todo mezclando y, a la vez, fundido con su propia experiencia y su necesidad de lo divino, como suele suceder a la mayoría de las escritoras. Está buscando fusión entre vida y obra suele ser mal entendida por los críticos, que acusan a las escritoras de novelar sólo autobiografías, cuando lo que hacen es escribir mezclando con naturalidad vida y literatura, algo que suele estar más separado, aunque a veces sólo en apariencia, en la escritura masculina. (13)

Tal como se indica en la cita anterior, escritoras como Matute y Aldecoa que han mezclado en sus narraciones experiencias que les ha tocado vivir. Por otro lado, Janet W. Díaz agrega que "...none of Matute's novels are autobiographical in the strictest sense, she has written almost nothing which is not directly based upon personal experience and set in environments thoroughly familiar to her" (146). De acuerdo a lo explicado por Díaz y Goicoechea, Ana María Matute construye en sus obras, cuentos y trilogía un estilo propio usando tanto lo emocional y personal, como lo imaginado. Incluye hitos verdaderos, como al comienzo de su trilogía, en el primer tomo *Primera*

*memoria*<sup>95</sup> que relata noticias de la guerra, describiendo las muertes de los republicanos y presentando a personajes nacionalistas y por otro lado republicanos. Las memorias de la autora plasmadas en la trilogía exploran el cuadro cultural completo de lo que fue la Guerra Civil en España, narrado una historia donde se detalla la vida de sus personajes en conjunto a los problemas y sus alrededores.

La narrativa de Matute encierra hechos y experiencias infantiles sucedidos en el contexto de la Guerra Civil, entre ellos, su vida en los campos de Mansilla donde vivió de niña con sus abuelos, espacio que aparece en *Primera memoria*. En ella reproduce sus memorias de adolescente y las reconstruye a la vez que le da vida al personaje de Matia, quien se va a vivir con su abuela materna doña Práxedes.

La familia de Matute estaba compuesta por cinco hijos, tres mujeres y dos varones. Al ser un clan numeroso, la autora desde muy niña sintió una falta de afecto de parte de su madre, quien la castigaba con frecuencia.<sup>96</sup> Esta carencia fue suplantada por la comprensión que le brindaron ambos, su padre y una de sus hermanas, Anastasia. Así lo confirma Alicia Redondo Goicoechea, una de las escritoras más estudiosas de la vida de Ana María Matute, en su texto *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*. Allí, Redondo Goicoechea cuenta la vida de la autora y señala que tuvo “...la auténtica expresión de la presencia o negación del orden simbólico de la madre” (12). La escritura

---

<sup>95</sup> A lo largo del desarrollo de este capítulo nos referiremos a *Primera memoria* con las siglas *PM* para referirnos a la fuente de las citas incluidas.

<sup>96</sup>En su obra *Paraíso inhabitado* (2008), la autora aborda su transición de la infancia a la adolescencia y menciona los castigos que recibía por parte de su madre en un “cuarto oscuro”. Alicia Redondo Goicoechea comenta acerca de esto en el quinto capítulo de su libro *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura* (2009).

de Matute no sólo retrata el desorden de la Guerra Civil y la posguerra, sino también del desamor materno que vive en carne propia<sup>97</sup>. Como ejemplo de ello, en *Primera memoria* aparece un muñeco que el padre le regaló a Matute cuando era una niña, al que en el texto bautiza como “Gorogó”. Este muñeco acompaña al personaje de Matia todo el tiempo, en una infancia marcada por la soledad y la falta de cariño.

La autora encontró en la escritura un refugio y un espacio en donde plasmar sus inquietudes, así como los mejores y peores momentos de su infancia marcada por la desolación del comienzo de la Guerra Civil. La marca que ésta dejó en aquel período de su vida se refleja en el primer tomo de su trilogía *Los mercaderes*, en donde se aprecia el caos. Las heridas y los traumas están presentes en la vida de Matia. Este primer tomo tiene como trasfondo una guerra civil, al igual que la vida de la misma autora. Alicia Redondo Goicoechea indica que:

...por la brutal experiencia de la guerra, vivida en un estado de auténtica perplejidad. Este terrible acontecimiento, no exento de sorpresa y libertad, fue quizá, el acontecimiento clave que la paralizó psicológicamente y le impidió salir de la infancia y aceptar del todo el feroz mundo de los adultos. (17)

Este capítulo tiene como objetivo analizar la trilogía de Ana María Matute *Los mercaderes*. Se abordará el regreso de Matia a la casa de su abuela una vez convertida en adulta, a la vez que se repasarán sus memorias de niña en ese mismo lugar donde

---

<sup>97</sup>Para Matute, la escritura es un escape de esa realidad que vivió. La escritora Marie Gazarín- Gautier así la cita: “¡Me di cuenta de tantas cosas! cosa inexplicable que tuve que escribir para poder desahogarme. Creo que así me hice escritora de verdad. Esa frustración, esa tristeza se puede transmitir a través de los libros. Por eso empecé a escribir tan joven, y todavía continuo, y nada más. Ese fue y es mi medio de comunicación, el único que conozco: la palabra” (73).

pasó la infancia. En esta narrativa en que el personaje expone sus recuerdos y sus relatos de niña, y después de adulta, se exponen un sinfín de traumas. La trilogía tiene como trasfondo la Guerra Civil, la historia de la Península Ibérica, el desamor de su abuela, la carencia de una figura maternal, el padre que existe pero está ausente, el arrebato de su infancia por los sucesos ocurridos y la irrupción apresurada en un mundo de adultos. En la trilogía *Los mercaderes*, compuesta por *Primera memoria* (1959), *Los soldados lloran de noche* (1963) y *La trampa* (1969), Matia narra el retorno a dos espacios físicos de su pasado: la casa de su abuela doña Práxedes, y la isla Baleares. Estos le traen las peores memorias de su infancia, un pasado traumático presente en su vida adulta.

A lo largo de este ensayo, me enfocaré en tres puntos que para mí son significativos en la narrativa de Matute: primero, explicaré la falta de amor que sufre Matia desde un comienzo; señalaré los espacios traumáticos en su vida –la isla y la casa de la abuela–; y, por último, revisaré los cuentos de hadas que aparecen como trasfondo de la pérdida de la infancia que sufre el personaje como producto de la Guerra Civil, y que buscan camuflar y los hechos ocurridos, a la vez que le permiten a Matia abordar sus recuerdos con distancia. Sólo así, el personaje consigue entender lo que ha vivido hasta su adultez.

Los temas más relevantes de la trilogía de Matute son abordados a través de eventos como la Guerra Civil, la rivalidad entre el bando Nacional y el Republicano, las últimas semanas de la guerra. En la última parte de la trilogía, vemos incluso la aparición del franquismo y encontramos a una Matia adulta. Si bien cada tema que aborda la trilogía es sumamente relevante y controversial, en este estudio me enfocaré en

aquellos relativos a la figura femenina de Matia, en sus primeros años de niñez-adolescencia en *Primera memoria*, llegando hasta la edad adulta en la último tomo *La trampa*.

En la segunda parte de la trilogía *Los soldados lloran de noche* tropezamos con la finalización de la Guerra Civil. George Wythe señala, en su artículo “The World of Ana María Matute”, que:

...in Matute’s earlier novels, even though the war itself is, until near the end of the second volume, very much in the background, the main themes continuing to be those that made their appearance in her earlier works: the cruelty and mystery of childhood, the chasm that lies between youth and maturity the painful effects of adult worldliness and hypocrisy on children... the ambivalence in her sympathies for the different types with whom the protagonist comes in contact. (Wythe 25)

A lo largo de este capítulo observaremos cómo cada uno de los temas que menciona Wythe en la cita anterior aparecerán y reaparecerán en la trilogía constantemente. Al comienzo de la primera parte de *Primera memoria*, Matute anota que no es necesario observar la trilogía como un todo inseparable, sino que se puede analizar y leer individualmente cada una de sus partes de forma independiente. Ella misma afirma que, “Con *Primera memoria* da comienzo la novela *Los mercaderes*, concebida hace ya años en tres volúmenes... Pese a integrar un conjunto novelesco unitario, ligado por unos personajes que pasan de uno a otro volumen, tanto *Primera memoria*, como los títulos sucesivos tendrán rigurosa independencia argumental” (Nota en *PM*). Es por esto que tanto en la primera como en la última parte de la trilogía se puede hacer un seguimiento de la vida de Matia, mientras que el segundo volumen aparece de manera más individual, aunque de todas formas se puede entender en

relación a los otros dos. Así los confirma Joan L. Brown cuando subraya que “...en vista de los paralelos notables entre *Primera memoria* y *La trampa*, es evidente que las relaciones entre ellas serán apreciadas mejor por el lector en una lectura sucesiva de las dos novelas”.

Entre los temas que conectan mi estudio con la trilogía de la autora son: la falta de amor, los espacios y memorias traumáticas, y el uso de los cuentos de hadas como herramienta narrativa. Estas son las temáticas que desarrollaré en este capítulo a través del análisis de la trilogía *Los mercaderes*, aportando ejemplos encontrados en cada uno de sus volúmenes<sup>98</sup>.

En el primer volumen de la trilogía, Matia describe de una manera autobiográfica su vida y el entorno de su infancia-adolescencia, dejando entrever lo inquietante y solitaria de su experiencia. De acuerdo a Janet W. Díaz, el personaje Matia narra su historia desde un desorden cronológico, lo que resulta significativo en el relato de sus puntos de vista:

She does not proceed in straight chronological order, nor follow a free association of ideas, but moves backward and forward in time, presenting disconnected memories, announcing what is going to happen, presenting characters bit by bit. Different time sequences are juxtaposed [...], here constituting a ‘triple point of view’: Matia’s narration of events from her adolescence; her random comments and evocations, also belonging to her adolescence, but not necessarily to the moment or events in the memoir; and present-tense comments by the older Matia at the moment of writing. Her comments and reflections, constituting a sort of interior monologue, are printed in parenthesis to separate them from the retrospective action (Díaz 133).

---

<sup>98</sup> Cabe mencionar que ninguno de los volúmenes que conforman la trilogía está narrado de forma no-cronológica. Por lo contrario, las memorias y recuerdos se suceden sin orden alguno, de acuerdo a lo que sucede en cada momento de la trama.

## 1. *Primera memoria* (1959)

### 1.1 La falta de amor en la vida de Matia

*(Acaso, sólo deseaba que alguien me amara alguna vez. No lo recuerdo bien.)*

— *Primera memoria* pp. 73

En el primer tomo de la trilogía se expone la falta de amor materno que sufren los personajes femeninos, un tema que comparte Matute con la autora Esther Tusquets en su trilogía de *Mar* donde la protagonista sufre por no tener el amor de su madre. En *Primera memoria* encontramos a Matia, quien, cuenta su vida en primera persona y nos muestra la isla donde vive su abuela, su tía Emilia –quien espera a su esposo que está peleando en la batalla –y su primo Borja, un niño cruel. A través de las palabras de la protagonista podemos experimentar los calores del verano en la isla, el ambiente del inicio de la Guerra Civil detallando en los informes de la radio, y las pláticas de las criadas de doña Práxedes. Conocemos a los personajes y sus pensamientos, y cómo Matia empieza a darse cuenta de que a su alrededor se desenvuelve la miseria, del terror y la violencia.

Matia es una niña a la que le ha tocado mudarse con su abuela, Doña Práxedes, quien adhiere al bando nacionalista. Matia aprende el contexto histórico de la península ibérica a través de los pensamientos, comentarios y opiniones de doña Práxedes. Ésta, a su vez, habla despreciativamente sobre los republicanos.

Desde un comienzo la narradora cuenta que su padre había pertenecido al bando de los republicanos, y que su madre había muerto tempranamente por lo que carece de



recuerdos de ella. Se refiere a sus padres como "...mi corrompido padre (*ideas infernales, hechos nefastos*) y mi desaventurada, madre (*Gracias a Dios en Gloria está*) (PM 16). De esto entendemos que ninguno forma parte hoy de su vida.

La abuela siempre ve con desagrado a Matia. En cambio, su nieto favorito es Borja, quien se comporta de manera respetuosa y amable ante los ojos de la abuela. Con Matia, sin embargo, es todo lo contrario: un adolescente cruel, manipulador y falso.

Antes de llegar a la isla, Matia cuenta que vivía con Mauricia: "...embrutecida por los tres años que pasé con aquella pobre mujer en una finca de mi padre, hipotecada, con la casa medio caída a pedazos. Viví pues, rodeada de montañas y bosques salvajes, de gente ignorante y sombría, lejos de todo amor y protección" (PM 16). Matia se siente abandonada tras la muerte de su madre, y después, por la partida de su padre. Nunca tuvo una madre como la de Borja, quien cuidaba de él en todo momento. La palabra "mamá" siempre le fue ajena a Matia; no existía en su vocabulario.<sup>99</sup> Así lo señala el profesor José Ortega en su artículo "La frustración femenina en '*Los mercaderes*' de Ana María Matute", explicando que "La niña Matia sólo ha conocido el desamor. Huérfana de madre a los ocho años de edad y con un padre siempre ausente no puede encontrar solución a su desamparo... la necesidad de madre se presenta en ambos como necesidad de compañía y miedo a la soledad y es ese aislamiento el vínculo más fuerte..." (Ortega 33). En la narración, Matia sufre por ese desamor ya que no tiene a

---

<sup>99</sup> Por medio de la narración de Matia aprendemos que su padre y su madre se divorciaron: "Dicen que mi abuela no quería nada con mi padre. Y ellos vivieron juntos bastante tiempo. Pero, por lo visto, luego se divorciaron..." (PM 122)

nadie con ella. Borja también carece de un padre, pero sí cuenta con su madre Emilia y el afecto de su abuela. En cambio, Matia se encuentra totalmente sola.

Al comienzo, Matia recuerda “Al llegar aquí, mi abuela, me acariciaba. —Te domaremos —me dijo, apenas llegué a la isla” (*PM* 16). Al igual que ella, Borja padecía de la figura paterna, por lo que los dos compartían algo: una “la soledad”. El mismo Borja lo reconoce diciendo “Me pareció que era verdad, que estaba muy solo, que yo también lo estaba y que, tal vez, si no hubiera sido por aquella soledad, nunca hubiéramos sido amigos” (*PM* 49). Antes la pérdida de su madre a sus ocho años, el abandono de su padre que ha ido a pelear contra los nacionalistas y el desamor por parte de su abuela, la protagonista encuentra en su muñeco Gorogó una especie de compañía entre tanta soledad. Matia necesitaba inventarse una figura paterna, según ella misma lo dice, “Tenía que inventarme un padre, como un arma, contra algo o alguien” (*PM* 52). Sobre él, lo único que escucha de parte de la abuela son comentarios negativos. Algunas de esas observaciones Matia las describe: “Mi padre —decía— era un hombre sin principios, obsesionado por ideas retorcidas, que le hicieron gastar en ellas el dinero de mi madre y que arruinaron su vida familiar” (*PM* 104-105).

En distintas ocasiones, las conversaciones con Borja, la abuela y la misma tía Emilia, le recuerdan a Matia su soledad y desamparo. En una ocasión, Antonia la ama de llaves y madre de Lauro, le dice: “—Antes miraba cómo dormías, y me acordaba de tu madre” (*PM* 63). Pero a Matia no le gusta que le recuerden a su madre y afirma: “¡Mi madre era una desconocida!” (*PM* 64). Puede ser que realmente no la recuerde, o que no

quiera recordarla por miedo a sentirse sola. Una y otra vez en el relato, la protagonista presenta esta:

Mi madre era una desconocida, sólo una desconocida. Y yo, después de su muerte, tan lejos, en la casa del campo que decía la abuela que se caía a pedazos, viviendo con el allá de mi padre. Llegaban paquetes con juguetes: el Teatro de los Niños y aquel payaso de trapo tan alto como yo... (PM 73).

Matia describe a su abuela como una mujer a la que le gusta imponer su autoridad ante todos: "...la abuela con sus rígidas costumbres y su pereza y despreocupación de nosotros..." (PM 117). Pronto se da cuenta de que a ella no le importa ni Borja, ni su nieta, ni nadie. Giovanna Scalia explica que, "Matia comparte su soledad y su odio hacia la *abuela* con el primo Borja, maquiavélico pero también patético adolescente que personifica aquella inocencia perversa o pervertida..." (Scalia 396). Los dos adolescentes se sienten solos y abandonados por los adultos a su alrededor.

Con el paso del tiempo, la estancia de Matia en la isla cada vez va empeorando más. No hay nadie que la consuele. Su único amigo fiel siempre ha sido su muñeco Gorogó, quien le sirve "...para viajar y contarle injusticias..." (PM 110). Tanta es su soledad que a veces hasta busca el aislamiento: "Rondaba, como un perro miserable, por fuera de los muros del declive, con mi sombra con una rastra" (PM 106). A pesar de todo lo que sucede entre Matia y Borja, ambos comparten el estilo de vida en la isla. A los dos les ha tocado tener a una abuela autoritaria y recibir constantemente órdenes suyas. En medio de la Guerra Civil, ambos afrontan los obstáculos de tener una abuela nacionalista, debido a que algunos de los niños de la isla no les quieren hablar por miedo

a ésta. Así, Matia y Borja aprenden a vivir y sobrellevar la experiencia que les ha tocado vivir juntos, aunque a veces sea por separado. Cada uno hace lo mejor que puede para resistir a la soledad y el rechazo. En una de sus pláticas, la misma protagonista admite que Borja sabe muy bien su estrategia para tener a la abuela de su lado: “Pero a ti la abuela te quiere mucho, Borja. No es como a mí. Tú vas a heredar esta casa...” (*PM* 107). Matia conoce el juego que Borja se trae entre manos al tratar a la abuela de una manera tan delicada. Como ella misma lo dice, su primo sólo vela por sus intereses.

La abuela siempre tiene algo negativo que decir de Matia. Ante los ojos de doña Práxedes, su nieta es rebelde, diferente a las otras niñas. En varias ocasiones hasta critica su físico diciéndole:

—A tu edad ya no se comen caramelos, ¿no te da vergüenza?... Una de las cosas más humillantes de aquel tiempo, recuerdo, era la preocupación constante de mi abuela por mi posible belleza. Por una supuesta belleza que debía adquirir, fuese como fuese... y mi aspecto dejaba bastante que desear, en el concepto de mi abuela... La abuela se preocupaba mucho por mis dientes —demasiados separados y grandes... Le preocupaba mi pelo, lacio hasta la desesperación, y le preocupaban mis piernas: —Estás tan delgada...” (*PM* 104-105)

Las constantes observaciones negativas de la abuela le hacen sentir a Matia cada vez más despreciada por su protectora. Nunca se observa un comentario positivo o cariñoso por parte de doña Práxedes. En tanto la tía Emilia es cada vez más ajena a todo lo que ocurre, mientras a Borja sólo le importa su bienestar y quedar bien ante los ojos de la abuela. Lo único que le queda a Matia es su muñeco Gorogó: “Menos mal que llevé conmigo, escondido entre el jersey y el pecho, mi Pequeño Negro de trapo —Gorogó, Deshollinador—, y lo tenía allí, debajo de la almohada” (*PM* 18). En un momento, la tía Emilia tiene una plática con Matia y saca a colación al famoso muñeco, y en vez de

regañar a su sobrina le dice que la entiende, rememorando un pequeño momento de su adolescencia-adulta: “—¡Ah es un muñeco!... Sí, yo también dormía con un muñeco hasta casi la víspera de casarme. Levante la cabeza para mirarla, y vi que sonreía”(PM 110)<sup>100</sup>.

La soledad y el desamor son experiencias encarnadas por los niños en la literatura de Matute. Así lo demuestran Matia y Borja. Los dos personajes son huérfanos, Matia de madre y padre y Borja carece de la figura paterna. En el primer volumen de la trilogía, sólo aparecen figuras de madres muertas –como la de Matia –o ausentes que, por lo tanto, no actúan como tal –como tía Emilia, madre de Borja. Hay sólo una figura que representa el cariño materno, y es la de Antonia, la ama de llaves de doña Práxedes. Su amor por su hijo Lauro, amigo de Borja y Matia, es verdadero y transparente. Borja y Matia escuchan como Antonia se expresa de su hijo diciendo:

‘Pasa, hijo.’ Nunca oímos decir a Antonia aquella palabra, nunca le nombró así. ‘Sabíamos que era su hijo, eso era todo —pensé—. Pero nunca lo sentíamos.’ Súbitamente, la pequeña habitación se llenó de algo como un batir de alas. La mujer miraba a aquel muchacho —era un pobre, un feo muchacho demasiado crecido sobre sus piernas—, en el quicio de la puerta. El Chino entró y se sentó, los hombros caídos, en una silla. Su frente estaba húmeda, y la mano de aquella mujer —no era Antonia, oh, no, se parecía a la mano de Mauricia, o quizá a alguna otra que yo tuve, o perdí, o sólo deseé—; aquella mano ancha relajó su acostumbrada rigidez, y echó hacia atrás el pelo del muchacho. (PM 147)

Las palabras de amor que manifiesta Antonia hacia su hijo le recuerdan a Matia cuánto añora ese cariño que le hace falta en su vida, un amor que ella misma reconoce

---

<sup>100</sup> Es importante mencionar que este tema también está muy presente en la sección de cuento de hadas, seguida de la pérdida de la infancia de Matia en la isla. El muñeco encaja dentro del marco de la creación de amigo debido a la soledad que siente la protagonista.

desear desde siempre y que en la isla no logra encontrar. En ocasiones, Matia expresa que quiere sentir este amor por parte de su abuela, pero a menudo disimula y actúa como si pudiera vivir sin el afecto de doña Práxedes. A fin de cuentas, ya ha sobrevivido al desamor de su padre y su madre difunta. Incluso recuerda que, al llegar del colegio en casa, nunca había nadie, sólo su muñeco: "...Cuando volvía a casa, nunca estaban ellos. Nunca, ni él ni ella. ¡Pero no me importaba! Además tenía a Gorogó" (PM 122)<sup>101</sup>. Al ver lo mucho que Antonia quiere a su hijo, Matia siente coraje y envidia. En una ocasión hasta arremete en contra de la ama de llaves diciendo que, "...la Antonia pálida de los labios fruncidos...Deseaba decir, idiotamente: 'Pues, aunque a mi madre la viera poco, mi padre me enviaba juguetes y libros y un payaso, y el día de Reyes...'"(PM 82). La protagonista observa a la mujer y a su hijo, y protesta: "Ellos, siempre ellos. Y a mí nunca, nada, nadie" (PM 81).

La ausencia de su madre y su padre está presente constantemente a lo largo de toda la narración que hace Matia de su la vida. Entre los recuerdos de su infancia, marcados por la ausencia de éstos, rememora lo sucedido el día de Navidad diciendo "Qué raro que esté siempre tan lejos de él, y, en cambio, recuerde cosas suyas: el olor de sus cigarrillos, su carraspeo, alguna palabra. ¿Dónde andaría? ¿Qué haría?" (PM 198). De esta cita entendemos que Matia tiene recuerdos más claros de su padre que de su madre. Ella misma señala que, "Pero la verdad es que me remordía la conciencia, porque no me acordé de ella para nada" (198).

---

<sup>101</sup> Más adelante se explicará como el muñeco Gorogó romperá con la infancia de Matia, empujándola a asumir una vida de adulta en la que, debido a las circunstancias de la isla, perderá su infancia e inocencia.

De acuerdo a Xiaojie Cai, una de las razones de esta ambigua relación entre padres e hijos, aborda en su artículo *El mundo de la infancia y otros temas alusivos en la narrativa realista y fantástica de Ana María Matute*, es que el vínculo entre estos personajes está corrompido por la guerra. Según Cai, "...la noticia del padre y de su intento de comunicación con la hija, en vez de provocar una sensación de cariño o intimidad, le causa al personaje infantil repugnancia, distanciamiento o, más bien, una especie de desorientación emocional" (284). En mi opinión, se trata más de un apartamiento emocional que de cualquier otra cosa, ya que Matia siempre ha estado lejos de su padre porque él está luchando en una guerra que la ha dejado huérfana —igual que el padre de Borja.

En la casa de la abuela no existe una figura patriarcal, debido a que los hombres de la familia están luchando en la guerra<sup>102</sup>. La abuela pasa a ocupar un lugar muy importante en la isla y en la vida de Matia y Borja, asumiendo la figura matriarcal que ostenta el poder y que además opera como guía de todos quienes viven en su hogar, su tierra, y hasta en su pueblo. En la casa, la abuela representa la autoridad:

...estas ocasiones en que permanecíamos los cuatro reunidos en el gabinete —la tía, mi primo y yo como en audiencia—, la única que hablaba, con tono monocorde, era la abuela. Creo que nadie escuchaba lo que decía, embebido cada uno en sí mismo o en el tedio... Con frecuencia, la tía Emilia bostezaba, pero sus bostezos eran de boca cerrada...Decía, de cando en cuando: 'Sí, mamá. No mamá. Como tú quieras, mamá' (PM 14-15)

---

<sup>102</sup>“—Sabes, Emilia, con estos muchachos hay que ser algo indulgentes. No han conocido buenos tiempos: esta ruina, la guerra... ¡Yo, a la edad de Matia, ya tenía cuatro o cinco pretendientes! Pero ellos viven tiempos tan desquiciados... ¡Todo se está volviendo raro a nuestro alrededor! Creo que necesitan rápidamente el colegio, y así será”. (PM 184)

La figura de doña Práxedes reitera no sólo la ausencia de los padres de Matia y Borja, sino que también simboliza al tirano desde la visión del bando nacionalista. Es por medio del personaje de la misma abuela que conocemos a uno de los dos bandos que se enfrentan en esa guerra civil que opera como trasfondo de la narración de Matia.

## **1.2 La isla y la casa de la abuela: espacios y memorias traumáticas en la vida de Matia**

*Primera memoria* tiene como trasfondo la Guerra Civil española. En él, la autora narra la vida de la adolescente Matia, separada de su familia por los años difíciles de la guerra, como muchos otros niños que padecieron las mismas pérdidas. Por esta razón, Matia va a parar a la casa de su abuela, donde convive con su primo Borja y la madre de éste. El padre de Borja es un soldado republicano que está peleando en el frente, aunque en la novela nunca aparece ni se le escucha.

La abuela vive en una isla donde la guerra parece afectarles menos a sus habitantes<sup>103</sup>. Este personaje tiene una gran importancia en la primera parte de la trilogía. Matia describe a su abuela físicamente:

Mi abuela tenía el pelo blanco, en una ola encrespada sobre la frente, que le daba cierto aire colérico. Llevaba casi siempre un bastoncillo de bambú con puño de oro, que no le hacía ninguna falta, porque era firme como un caballo... Las manos de mi abuela, huesudas y de nudillos salientes, no carentes de belleza estaban salpicadas de manchas color café. (*PM* 13)

Matia describe a su abuela como dueña de carácter duro y firme para su edad. Se puede apreciar que ésta representa la figura masculina en la casa. Económicamente, goza

---

<sup>103</sup> Se está recalcando que las personas que tenían poder, y que gozaban de un estatus social más alto, padecían en menor medida los alcances de la Guerra Civil. La abuela de Matia tenía el respeto de los habitantes de la isla, los que no parecen padecer de carencias o hambre como muchos otros españoles.



de una situación estable. Así lo sugiere Matia cuando describe que el bastón de la abuela tiene “un puño de oro”.

Las primeras memorias de Matia comienzan con los recuerdos de la guerra. Antonia, la ama de llaves en la casa de la abuela, relata algunos de los incidentes que están pasando lejos de la isla: “Dicen que en el otro lado están matando familias enteras, que fusilan a los frailes y les sacan los ojos... y que a otros los echan en una bolsa de aceite hirviendo...” (*PM* 14). Estas son las noticias que llegan a oídos de Matia, Borja y la tía Emilia sobre aquellas personas que están sufriendo las consecuencias de una guerra que recién comienza. Se trata de un mundo tan extraño que Matia, a su edad, no puede comprender; un mundo sombrío, desconsolador, intenso y, al mismo tiempo, ambiguo.

Nannete Pascal dice sobre la literatura de Matute:

Matute no idealiza a sus niños. Muy al contrario, expone, con resultados, en ocasiones, inesperados y grotesco (como en sus cuentos), la maldad inconsciente, la inocencia perversa del niño. Los personajes niños de Matute son idealistas y soñadores, pero también crueles y propensos a la violencia. (Pascal 7)

Matia representa la inocencia de una niña que ha sido víctima de los sucesos de su entorno, hechos que a su edad no logra entender. En el contexto de la guerra, los niños pierden su inocencia, y muchas veces hasta son vulnerables a caer en esa misma violencia que ven día a día<sup>104</sup>. Matia manifiesta que “—la guerra empezó apenas hacía mes y medio—, en el silencio de aquel rincón de la isla, en el perdido punto en el mundo que era la casa de la abuela” (*PM* 14). Se refiere a los sucesos de la guerra desde un

---

<sup>104</sup> Borja, el primo de Matia, representa la pérdida de la inocencia. La guerra ha afectado pensamientos. Matia menciona que el niño, “Fingía inocencia y pureza, gallardía, delante de la abuela, cuando, en verdad —oh, Borja, tal vez ahora empiezo a quererte—, era un impío, débil y soberbio pedazo de hombre” (*PM* 15).

espacio lejano al que no llegan ni los ruidos, sólo unas pocas noticias por medio de la ama de llaves. En la isla, donde reina un inmenso silencio, la Guerra Civil se percibe lejana, en medio de las vacaciones de Matia y su primo Borja:

Borja tenía quince años y yo catorce, y estábamos allí a la fuerza. Nos aburríamos y nos exasperábamos a partes iguales, en medio de la calma aceitosa, de la hipócrita paz de la isla. Nuestras vacaciones se vieron sorprendidas por una guerra que aparecía fantasmal, lejana y próxima a un tiempo, quizás más temido por invisible. (PM 15)

Margaret E. W. Jones, en su artículo “Deciphering Silence in the Works of Ana María Matute”, destaca: “...narration of adolescence in form of the *memoria*; random comments and evocations, set off by parentheses, expressed by the adolescent Matia; and finally, the present tense comments of the older Matia, who is writing the story” (Jones 23). Es claro que Matia narra sus memorias desde su vida de adulta, recordando aquel pasado nostálgico, trágico y violento. Describe un mundo que no resulta ser lo que ella espera, tan falso y confuso. Al igual que su propio país, Matia atraviesa una transición. Ella, sin embargo, se encuentra en la que debería ser la etapa más hermosa en la vida de una niña; una en la que sólo debe haber felicidad, juegos y risas. Pero la protagonista debe abandonar su niñez para asumir una etapa adolescente hostil y fría. Le sucede a todo los niños de *Primera memoria*; el mundo que rodea a Matia, Borja y Manuel es destruido, poco a poco, con el paso del tiempo. Así lo explica Matia:

“ Y Manuel, de pronto, no era un muchacho. No bien cierto era que, quizá desde el mismo instante en que pidió la barca, en la ensenada de Santa Catalina, ... parecía muy distante su infancia, su juventud, hasta la vida misma. Ya no había cumplido, seguramente, los dieciséis años” (PM 40-41).

Es así que la visión de Matia se vuelve pesimista. La protagonista cuenta cómo deja de ser una niña en el mismo momento en que decide guardar siempre a su muñeco Gorogó, símbolo de su niñez. La abuela y su casa, y hasta la guerra, le resultan ahora asquerosamente repugnante. Así lo relata Matia con palabras tremendamente fuertes:

Era yo, sólo yo, la que me traicionaba a cada instante. Era yo, yo misma, y nadie más, la que traicionaba a Gorogó y a la Isla de Nunca Jamás (*refiriéndose a su niñez*) Pensé: ‘¿Qué clase de monstruo soy ahora?’. Cerré los ojos para no sentir la mirada diminuta-enorme del dragón de San Jorge. ‘¿Qué clase de monstruo que ya no tengo mi niñez y no soy, de ninguna manera, una mujer?’ (*PM 128*).

Así se ve a Matia, tan confundida e inocente ante una situación donde no hay lugar para la infancia, en un mundo de guerra, feroz, violento y perdido entre la muerte y la sangre de tantas personas inocentes. Ni ella misma se reconoce; sólo queda el reflejo de un monstruo que no es niña pero tampoco una mujer. ¿Entonces qué es Matia? A sus catorce años, un dolor infinito la irrumpe día a día. Así ella misma lo expresa: “Qué dolor tan grande me llenaba. ¿Cómo es posible sentir tanto dolor a los catorce años? Era un dolor sin gastar” (*PM 129*).

Por un instante, Matia piensa que a la isla la guerra no llegará. Pero pronto se da cuenta de las divisiones políticas y sociales que hay entre sus habitantes. De un momento a otro, Matia es forzada a ver la vida desde un ángulo adulto, al igual que su primo Borja.

En el entorno social y político que rodea el mundo infantil de los niños de la isla, se empieza a notar una lucha que termina escalando hasta una guerra. Los niños imitan el mundo cruel y violento de los adultos. Matia menciona,

Si, Borja tenía la carabina y el viejo revólver del abuelo para los días enemigos, y Juan Antonio la navaja, y los del administrador los látigos, Guiem y los suyos tenían los ganchos de la carnicería. (*PM* 97)

Entre los árboles daban comienzo sus atroces peleas, persiguiéndose con saña. Mi primo, con el revólver o con la carabina, los mantenía lejos. Era una guerra sorda y ensañada, cuyo sentido no estaba a mi alcance, pero que me desazonaba, no por el daño que pudieran hacerse, sino porque presentía en ella algo oscuro, que me estremecía. Una vez hirieron a Juan Antonio con el gancho. Recuerdo la sangre corriendo pierna abajo, entre el vello negro, y sus labios apretados para no llorar: Lo único que le preocupaba era que su padre no se enterase. (*PM* 97-98).

La violencia en las citas anteriores describe el ambiente entre los niños de la isla.

Matia no sólo narra el estallido de la guerra civil, sino que también la guerra que se desató entre los mismos niños de catorce o quince años. Margaret Jones comenta al respecto que, “The main theme of the loss of childhood is framed by a plot designed to heighten this tragic sense of privation... Matia’s bitterness and the sharp sense of nostalgia for the lost childhood” (22). Matia narra las memorias de sus iniciaciones en la isla, y de cómo Borja pretendía ser el líder de la pandilla de niños.

La abuela escuchaba por la radio los acontecimientos de la guerra, así se mantenía siempre al tanto de lo que sucedía. Matia revela que,

En plenas vacaciones estalló la guerra. Tía Emilia y Borja no podían regresar a la península, y el tío Álvaro, que era coronel, estaba en el frente. Borja y yo sorprendidos, como víctimas de alguna extraña emboscada, comprendimos que debíamos permanecer en la isla no se sabía por cuanto tiempo. Nuestros respectivos colegios quedaban distantes, y flotaba en el ambiente —la abuela, la tía Emilia el párroco, el médico— un algo existente que influía en los mayores que daña a sus vidas monótonas... Antonia traía y llevaba noticias. La radio, vieja y llena de ruidos, antes olvidada y despreciada por la abuela, pasó a ser algo mágico y feroz que durante las noches centraba la atención y unía en una rara complicidad a quienes antes sólo se trataron ceremoniosamente. (*PM* 20).

Quienes rodean a doña Práxedes están a favor de las ideas nacionalistas: entre el médico y el párroco hay una complicidad para ganar la guerra. Por el otro lado, está el bando de Malene y los Taronjí, quienes apoyan a los republicanos. Ellos son opositores a la ideología de doña Práxedes, y por lo tanto no son muy bien vistos en la isla debido a que la abuela tenía el poder. Ese mundo, cada vez más terrible, le parecía a Matia sacar lo peor de sí: “—Me parece muy malo lo que os han hecho, lo que están haciendo en este pueblo, y todos los que viven en él, cobardes y asquerosos... Asquerosos hasta vomitar. Les odio. ¡Odio a todo el mundo de aquí, de esta isla entera...!” (PM 117). Como se puede ver en esta cita, Matia enfatiza en lo mucho que detesta la isla y a su gente, sobre todo a su abuela y todos los adultos que viven ahí.<sup>105</sup>

En la narración, el personaje de Matia aparece desde dos facetas: la de una niña que narra los hechos de su infancia, y la de una mujer adulta contando su pasado desde un presente donde puede entender realmente lo que le sucedió durante su estadía en la isla al lado de su abuela. En su interior, Matia anhela aún ser esa niña, y disfrutar de esa etapa joven y bella que se le arrebató. Por otro lado, Marisa S. Vásquez mantiene que:

El apego a la niñez y a la conciencia de que su huella condiciona la trayectoria posterior de los adultos explican algunos de los trazos de la personalidad literaria de Ana María Matute. Los niños no mueren nunca del todo, pero para la novelista, ir viviendo supone ir perdiendo inexorablemente la felicidad, al descubrir la falsedad, la mezquindad de la doblez que poco a poco agrietan la perfección del mundo infantil (Sotelo Vázquez 172).

---

<sup>105</sup> Al morir el padre de Manuel, éste pide que se le preste la barca para llevar el cuerpo de su padre y Matia añade: “...con desolación por mis catorce años y por todo lo que acababa de decirle a aquel muchacho que nos pidió la barca para llevar el cuerpo de su padre (asesinado por los amigos o, a lo menos, partidarios de mi abuela). Había tanta confusión en mí, estaban tan torpes mis ideas, que sentí un gran pesar” (PM 118).

Esta cita explica cómo Matia se adentra en el mundo adulto, un universo injusto para todos aquellos niños que viven en él. Sin embargo, pronto se da cuenta de que no hay otra salida más que asimilar esa mezquindad.

Por ejemplo, hay en el texto un momento en que Matia se da cuenta de cómo es la gente de la isla. Se trata de cuando muere José Taronjé, traicionado y asesinado a manos de los mismos habitantes de la isla. Su hijo, Manuel, también es traicionado y rechazado en el mundo de los niños. Al parecer, la “traición” es algo que la gente de la isla sabe hacer muy bien, y este mismo comportamiento se les enseña a los niños. La traición se desencadena entre Borja, Matia y Manuel. Al final de *Primera memoria*, Borja ha aprendido de cerca todo lo que los adultos hacen, y decide ponerlo en práctica. Borja tiende una trampa a Manuel, pese a que éste es inocente. Matia sabe lo que está pasando, pero no dice nada, aunque en su reflexión se ve que entiende que lo que está haciendo Borja a Manuel está mal. Ella se da cuenta de que los niños están siguiendo los mismo pasos que los adultos, y se considera a sí misma la única que ve todo esto. Borja ya ha mostrado ser un niño perverso, la tía Emilia nunca ha comprendido cómo ocurre la política en la isla. Silvia Bermúdez señala en su artículo “...Matia first becomes aware of the social and political division of the island and then is traumatically forced into adulthood by her and her cousin Borja’s betrayal of Manuel” (Bermúdez 149). Al ver la injusticia que se va hacer con Manuel, Matia exclama:

Desalentada regresé a casa, y busqué a la tía Emilia, y le dije: ‘No es verdad lo que ha dicho Borja... Manuel es inocente’. Pero tía Emilia miraba por la ventana, como siempre. Se volvió, con la sonrisa fofa, con sus grandes mandíbulas como de terciopelo blanco, y dijo: ‘Bueno, bueno, no te atormentes. Gracias a Dios vais a ir al colegio, y todo volverá a normalizarse’. Pero hemos sido malos, ruines, con Manuel...’

Y ella contestó: ‘No lo tomes así, ya te darás cuenta algún día de que esto son chiquilladas, cosas de niños...’. Y de pronto estaba allí el amanecer, como una realidad terrible, abominable. (*PM* 211)

En esta cita se observa que Matia comprende que para su tía Emilia todo es un simple juego de niños, algo normal. Para la protagonista, sin embargo, no es una diversión o travesura. Es la misma traición que los habitantes de la isla le hicieron al padre de Manuel. Matia se siente terrible, y como resultado, este hecho marca su vida. Tras oír las palabras de su tía, Matia describe cómo se siente:

Y con los ojos abiertos como un castigo. (No existió la Isla de Nunca Jamás y la Joven Sirena no consiguió un alma inmortal, porque los hombres y las mujeres no aman, y se quedó con un par de inútiles piernas, y se convirtió en espuma.) Eran terrible los cuentos. Además, había perdido a Gorogó —no sabía dónde estaba, bajo qué montón de pañuelos o calcetines. Ya estaba la maleta cerrada, con sus correas abrochadas, sin Gorogó. (*PM* 211)

Esta terrible realidad a la que Matia se enfrenta representa la pérdida de su inocencia, alejándola de los cuentos, de su muñeco y de su niñez. Sobre esto Redondo Goicoechea afirma que, “hacerse mayor en esta novela consiste, justamente, en aprender a traicionar y esta es la primera memoria que nos acompaña el resto de nuestra vida” (Goicoechea 33). La protagonista no logra ver la traición hacia Manuel de la misma forma que los habitantes de la isla, quienes lo consideran algo normal. Por más que lo intenta, no lo puede comprender, y la culpa que siente la lleva a decir, “¿Acaso nunca podré cerrar los ojos? ‘Estas cosas, dicen, son la conciencia.’” (*PM* 211). La conciencia

es la que pesa sobre los hombros de Matia. Ante los hechos ocurridos en la isla y en casa de la abuela<sup>106</sup>, jamás podrá tener su conciencia limpia.

En su narración, Matia relata sus memorias conforme las rememora en su mente, sin un orden cronológico. Al respecto, Margaret Jones explica que,

These random thoughts are superimposed on the narration, with the cinematographic effect of montage of memory-images...past and present, the author effectively recreates her character's shifting point of view: an "objective" narration of adolescence in the form of the memories: random comments and evocations... expressed by the adolescent Matia; and finally, the present tense comments of the older Matia, who is writing the story. (23)

La cita anterior refleja cómo el personaje de Matia tiene un rol muy importante en la narración, al darle vida y voz no sólo a su propia historia, sino también a la de España, y a la de la autora Ana María Matute. Aquí, el pasado está contado desde una narrativa nostálgica, llena de soledad. Dominick LaCapra afirma que la pérdida y la ausencia son dos conceptos importantes dentro de una guerra. En el caso de Matia, la Guerra Civil ha causado la pérdidas de un sinfín de vidas, entre ellas posiblemente la de su padre ya que no sabe nada de él. De igual manera LaCapra explica que la ausencia es "as misplaced nostalgia or utopian politics in quest for a new totally or fully unified community" (LaCapra 46).

---

<sup>106</sup> Para confirmar lo dicho aquí sobre la conciencia de la protagonista, Matia hace la siguiente reflexión: "Aquí estoy ahora, delante de este vaso tan verde, y el corazón pesándome. ¿Será verdad que la vida arranca de escenas como aquélla? ¿Será verdad que de niños vivimos la vida entera, de un sorbo, para repetirnos después estúpidamente, ciegamente, sin sentido alguno?" (PM 22). Esta cita es una reflexión que antecede la narración de su pasado. Esto significa que Matia sí está consciente de que, al contarnos los sucesos, da a conocer al lector lo arrepentida que está, y que sus traumáticas memorias siguen con ella a pesar de los años. Sus palabras dejan entrever un entendimiento de los hechos del pasado.



Por otro lado, Patricia O’Byrne, en su libro “Post-War Spanish Women Novelists and the Recuperation of Historical Memory”, indica que, “...women’s fiction also covered similar themes, their neorealist fiction tended to embrace the private over the public sphere” (O’Byrne, 2). Raquel Conde Peñalosa, en su trabajo, *La novela femenina de posguerra (1940-1960)* menciona que,

Las mujeres también se enfrentan a la tarea de reflejar la realidad contemporánea, y además lo hacen desde su propia visión, desde la historia que ellas viven y conocen, buscando la expresión educada para profundizar en sus recuerdos y en sus experiencias. (Peñalosa, 295)

En la primera novela de la trilogía, la misma Matia describe su entorno y captura el sufrimiento de los adultos, así como también de los niños de la isla. Reconstruye la historia de la península ibérica, a la vez que relata la historia-vida de la autora Matute a través de episodios recreados por el personaje de la propia Matia. O’Byrne explica que,

The narrative of women authors of the first two post-war decades has an enormous contribution to make to the recovery of the memory of that period and, without wishing to undermine the importance of literature by male authors to the recovery process, I would posit that women’s novels are of even greater significance: women’s fiction tells us more about life as directly experienced in public *and* private spaces... (O’Byrne, 4)

### **1.3 La isla y la casa como espacios traumáticos en la vida de Matia**

Los espacios aparecen como lugares simbólicos en la vida de Matia. Uno de los primeros en aparecer es la isla. Desde un principio, se aparta de ahí por no sentirse conectada con su abuela, la isla aparece como un lugar encerrado, donde se vive una vida de rencor, rebeldía y rivalidad. Así lo experimenta la misma durante su infancia. Desde ese momento, la isla pasa a representar un espacio de trauma, un lugar del que la protagonista siente –y que recalca constantemente– que no podrá salir nunca. De ahí que

el título del capítulo sea “un retorno no resuelto”, ya que este espacio sigue siendo parte de sus recuerdos a lo largo de toda la trilogía, pero sobre todo en *La trampa* –tema que desarrollaré a su debido momento, al ser éste del último tomo de la trilogía.

De igual manera, la isla aparece como un espacio donde la Guerra Civil causa sus primeros desastres y muertes. El trasfondo de la guerra en la isla es uno de los temas más importantes del texto. Una y otra vez, Matia reitera cómo la isla se convierte en un sitio traumático a causa de los acontecimientos que ahí le toca vivir, conservando una cicatriz imborrable en su memoria. Un ejemplo de estos es narrado por Matia cuando cuenta cómo se formaban las peleas que los niños de la Isla llevaban a cabo ella lo llamaba ‘la guerra’ y lo explica Matia, “...Juan Antonio (atrapado por el diablo), y los del administrador (a la fuerza, a rastras del aborrecido nieto de doña Práxedes...” (PM 143). De esta misma forma, se enlaza la propia Guerra Civil con los acontecimientos de las peleas entre los niños. Matia narra lo que le pasó a una mujer que vivía en la isla:

Eché sobre la mesa un periódico.

—Aquí se rapa la cabeza, allí se hace esto otro. Miramos tímidamente la fotografía del periódico. Parecía que hubiera gentes colgadas de algún lado. Pero estaba tan borroso que resultaba horriblemente cruenta, macabra. Y me vino a la memoria el muñeco de paja que esgrimían los de Guiem en las hogueras, para demostrar que nos vencían. (PM158).

Esta cita narra un incidente sucedido en la Guerra Civil, el cual aparece en el periódico que la abuela de Matia deja en la mesa. De esta manera cruel, se replica la misma escena, pero en este caso por los niños separados los dos bandos; el de Borja y el de Guiem. Las múltiples muertes que observa Matia en la isla la llevan a pensar que aquel se trata de un lugar mortal. Margaret E. W. Jones explica que, “ Cruelty and

impassiveness seem inbred in the islanders. The tension of the Civil War is repeated on a minor scale in the war between two groups of boys on the island..."(22). De este modo, la guerra se apodera de la vida tanto de los adultos que habitan la isla, como de los niños. El espacio termina deformando la inocencia, de las personas y sus relaciones, creando en ellos odio y rivalidad. Es importante reiterar que Matia, hasta este momento, aún no toma conciencia de que aquellos eventos de su infancia que han sido experiencias traumáticas. Ella sólo se da cuenta de esto más tarde, al convertirse en adulta.

Una y otra vez Matia asegura que hay otros en la isla que viven y experimentan lo mismo que ella: "La calma, el silencio y una espera larga y exasperante, en la que, de pronto, nos veíamos todos sumergidos, operaba también sobre nosotros" (*PM* 20). Los términos "espera larga", "exasperante" y "sumergidos" expresan lo que para ella significa la isla y la estancia en la casa de la abuela.

En la narración, la Guerra Civil aparece como el trasfondo de experiencia traumática de Matia en la isla. Al respecto, Caruth menciona que "history, like trauma, is never simple one's own, that history is precisely the way we are implicated in each other's traumas" (*Unclaimed Experience* 24). Los temas que aparece en la narración de Matia surgen de sus recuerdos no cronológicos, y de la relación que existe entre sus memorias y los espacios simbólicos en su vida infantil. Así, los efectos del trauma emerge en la narración desde una distancia temporal, ya que la protagonista está hablando desde el pasado, desde la guerra, desde su infancia.

De esta misma manera, los recuerdos de ese pasado están conectados físicamente con el espacio de la casa de la abuela. Matia señala, "En casa de la abuela, hubo frialdad

y promesas de grandes correcciones” (PM 20). Esta frase insinúa que el espacio de la casa fue fundamental en la vida de Matia, debido a que ahí perdió su infancia al sentirse diferente ante los ojos de su abuela. La casa se convierte así en un espacio simbólico de un trauma que la memoria del personaje no ha podido borrar.

Desde su arribo a la casa de la abuela, esta le resulta a Matia un lugar distante. Las primeras descripciones que hace de ésta son las siguientes: “...empecé a conocer aquella casa, grande y extraña, con los muros de color ocre y el tejado de alfar, su larga logia con balaustrada de piedra y el techo de madera, donde Borja y yo, de bruces en el suelo, manteníamos conversaciones siseantes” (PM 21). Las palabras que usa Matia en esta cita reflejan lo que significa para ella la casa de la abuela. Emplear términos como “grande y extraña” porque no se trata de su propia casa, sino de un sitio donde debe vivir a la fuerza y nadie cuida de ella.

En la casa, la abuela lleva a cabo sus reuniones políticas. Aquí el poder es ejercido solamente por la abuela. A este lugar retorna Matia cuando llega para la celebración de su abuela cuando es adulta. En la casa hay tres habitaciones que parecen ejercer un especie de atracción hacia Borja y Matia. Estas contienen las pertenencias del abuelo. Matia describe así la habitación del abuelo:

Rara *suite* lujoso-monástica como toda la casa de la abuela: muebles de pesada madera, finas porcelanas y vajilla de oro —regalo del rey al bisabuelo— armas, herrumbre, telas de araña, poca higiene... Borja pudo entrar en las habitaciones encerradas del abuelo —había en la casa una vaga y no confesada superstición, como si el alma de aquel hombre cruel flotase por sus tres habitaciones antiguas. (PM 33)

Es en la habitación del abuelo donde Borja y Matia descubren un libro que trata de los judíos, y que relata cómo estos son torturados y quemados. Encuentran allí también una arma, alcohol y cigarros, posesiones de las que se deciden apropiarse y cuyo uso marca su infancia.

Matia describe también algunos de los cuadros que hay en la casa de la abuela: “...en su gran cuadro, estaba el abuelo, con su uniforme de algo importante —nunca lo supe fijo... Sobre la mesita, en su marco de plata, la fotografía de tío Álvaro. Se parecía a Borja, a pesar de su dura fealdad” (*PM 57*). Esta representación simbólica del padre de Borja encarna la lucha nacionalista, la Guerra Civil, la figura ausente de quienes han debido marcharse para luchar en bandos opuestos. Matia cuenta que, “La tía Emilia está triste, está preocupada por papá” (*PM 58*). Cada vez que mira la fotografía de Álvaro, el padre de Borja, se siente inquieta por saber si acaso estará vivo o muerto.

Para Matia, la casa de su abuela es un símbolo de aislamiento y desolación: “También la casa de la abuela era sombría y sucia” (70). Se trata de una casa grande, de cuatro habitaciones, que nunca no se limpia por completo. “Había telarañas y polvo en las porcelanas, la plata y la vajilla... y en la casa toda con sus goteras y el viento... Y en la casa de la abuela igual mezcla de olores: madera, verdín, sal” (71). En la narración, Matia nunca describe la casa de forma positiva. Siempre se presenta como un lugar de sobrevivencia, al igual que el resto de la isla.

En una ocasión, Matia se refiere a la abuela como “La gran bestia” (*PM 179*). Así le llamaba también Borja. Para Matia y su primo, la casa y la isla se han convertido

en una cárcel: “No tenía ningún deseo de vivir. La vida me pareció larga y vana” (*PM* 206).

#### **1.4 La pérdida de una infancia precoz durante la guerra: ¡No existen ya los cuentos de hadas!**

La escritora Marie-Lise Gazarián Gautier, en su texto *Ana María Matute : la voz del silencio*, recoge lo que la autora de la trilogía comentó sobre sus textos: “Yo me he quedado con la mentalidad de una niña de doce años, un poco de mi pesar. Me he quedado en la infancia... envejecí y se me cubrió el cabello de blanco, pero aún tengo doce años” (Gautier, 32). La misma autora se siente congelada en la etapa más difícil para ella, y los recuerdos que proyecta en su narrativa son memorias reconstruidas de su niñez. En la última novela *La trampa*, narra el retorno de Matia ya adulta a la casa de su abuela, donde se reproducen los hechos pasados ocurridos y narrados en la primera parte de la trilogía. Matia y su primo arrastran con el pasado que les evoca el volver al espacio de la casa de la abuela.<sup>107</sup>

La pérdida de la infancia en el grupo de niños de la isla comienza con las conversaciones entre Borja y los otros niños. Matia forma parte de este grupo más bien como una oyente, y no participa de los sucesos sangrientos que a veces se llevaban a cabo. En la narración Matia menciona que,

---

<sup>107</sup> Es muy importante el espacio de la casa de la abuela materna, tanto en la primera como en la última parte de la trilogía, porque es aquí donde Matia ve truncada su infancia, y también su vida adulta, al volver a la casa de la abuela nuevamente. Ahí comienza a recordar el pasado sufriendo un doble trauma.

Cuando los de Guiem desenterraban los ganchos de la carnicería, la guerra empezaba. Provocaban a Borja y Juan Antonio, a los del administrador, a mí y al Chino, de la mañana a la noche. Encendían hogueras en la playa de los judíos, y si no les hacíamos caso quemaban muñecos de paja, lo que significaba su triunfo sobre Borja y Juan Antonio (*PM 141*).

Las peleas que se dan entre ellos, Matia las relaciona después con el mundo que los rodea, el de la guerra. Esas peleas se convierten en reconstrucciones del mundo de los adultos, donde los juegos infantiles e inocentes ya no existen debido a la guerra, Matia menciona que, “Hoy día no puede pasar frente a una carnicería sin sentir un hormigueo de asco y de temor en la espalda” (*PM 141*). Así habla la niña de apenas catorce años frente a la desgarradora realidad de la Guerra Civil.

Miramos tímidamente la fotografía del periódico. Parecía que hubiera gente colgada de algún lado. Pero estaban tan borrosa que resultaba horriblemente cruenta, macabra. Y me vino a la memoria el muñeco de paja que esgrimían los de Guiem en las hogueras, para demostrar que nos vencían. Aquel muñeco informe, con un astroso jersey, que logró Borja recuperar a costa de un desgarrón en el brazo (*PM 158*).

En la cita anterior, nos damos cuenta de que hay una comparación del mundo infantil con el mundo adulto. Matia cuenta cómo los niños miran, leen y despliegan los periódicos con las noticias sobre la guerra y la isla.

Según Matia, Borja tampoco tiene el alma de niño; sus pensamientos y acciones son los de un adulto: “Borja era ladrón. No sé cómo adquirió ese vicio... Borja no concebía la vida sin sus robos, continuos y casi sistemáticos. Particularmente, dinero. Robaba a su madre y a la abuela con habilidad y sentía un especial goce en el peligro...” (*PM 103*). En las acciones de Borja se ve una inocencia corrompida, en la que los cuentos de hadas ya no existen, ni siquiera como lecturas o pasatiempos. Traicionar, mentir, y engañar son los nuevos juegos de los niños de la isla.

Además de esto, Matia maldice una y otra vez ese mundo adulto al que está expuesta, al igual que los otros niños. Matia subraya que, "...en la vida, me parecía a mí, había algo demasiado real. Yo sabía —porque siempre me lo estaba repitiendo— que el mundo era algo malo y grande" (*PM* 94). Para ella, el mundo es algo malo. La guerra conduce a los adolescentes a vivir una infancia apresurada. No logran entender lo que realmente está pasando, ni por qué se ha desatado una guerra en primer lugar. ¿Quiénes son de verdad los buenos o los malos? ¿Por qué hay tanta sangre derramada de gente inocente? ¿Por qué las personas mienten, engañan y traicionan? Nada de esto logra entender Matia. Para ella, esto no es algo normal; por el contrario, le causa ansiedad sentir que es la única a la que todo le parece mal<sup>108</sup>.

Al comienzo de la narración, Matia concibe algunos cuentos como parte de lo que fue su infancia. Algunos de estos cuentos mencionados en la narración son: "Alicia en el mundo del espejo" (66) de Lewis Carroll, "*El alma de las ruinas*" (19), "La sirenita", "La reina de las Nieves" de Hans, y Peter Pan de James M. Barrie, entre otros.<sup>109</sup>

Ana María Matute generalmente usa los cuentos de hadas como una forma de comenzar sus textos, y en este caso para dar inicio a la narración de Matia. Los cuentos funcionan como una herramienta para incentivar la imaginación al lector, crear mundos nuevos que la misma Matia habita para escapar de una realidad hostil. Por ejemplo,

---

<sup>108</sup> Matia le teme a ese mundo en el que vive porque, "...me asustaba pensar que aún podía ser más aterrador de lo que imaginaba. Miraba la tierra, y me decía que vivíamos encima de los muertos..." (*PM* 94).

<sup>109</sup> Quiero aclarar que el uso arbitrario de entrecomillado y cursivas en citación de títulos han sido sacados del texto *PM* se encuentran en pg. 19 y 66.



*Alicia a través del espejo* lleva a Matia a ver como una barrera el uso del espejo, creando una dificultad a una posibilidad misteriosa e irreal. Matia menciona que,

[...] pensé, más de una vez, contemplándome en él (está hablando del espejo), desnuda y desolada, con un gran deseo de atravesar su superficie, que parecía gelatinosa. Tristísima imagen aquella —la mía—, de ojos asustados, que era, tal vez, la imagen misma de la soledad. (PM 66)

La soledad que se refleja en el espejo muestra la desdicha y el desamparo de Matia en la isla con su abuela. Esta cita expone como se siente en realidad la protagonista. Su imagen en el espejo habla más que las palabras. La descripción que la niña hace de sí misma es dolorosa. El reflejo, es el que mira desde su “yo”, se ve a sí misma “desolada”, con “ojos asustados”.

Otra observación que hace Matia al mirar su reflejo del espejo es que la protagonista se siente identificada con Alicia, ya que este personaje soñaba con atravesar el espejo para adentrarse en un mundo de fantasía y rehuir al verdadero mundo real. Según Dorothy O. Wellington menciona, una de las funciones que tienen los cuentos de hadas en las narraciones de Matute tiene que ver con que:

El carácter de estos cuentos, tomados en su conjunto, arrojan luz sobre el significado temático y estructural de los mismos en la novela de Ana María Matute, pues comparten en *Primera memoria* la trama arquetípica de la búsqueda en los cuentos de aprendizaje. El protagonista abandona en cada uno de ellos la seguridad y la comodidad del hogar de sus protectores para cometer una aventura llena de peripecias” (O. Wellington 48).

Por otro lado, en esta primera parte de la trilogía, los cuentos también tienen la función de resaltar a una Matia imaginaria y fantasiosa, reforzando aún más el impacto de los eventos sufridos por la protagonista.

Los cuentos de hadas representan un símbolo muy importante en esta narración, sobre todo en la vida de Matia. Para la protagonista, éstos encarnan el amor a la infancia, la pureza, la inocencia de un niño. En algunas ocasiones se puede ver a Matia sentirse identificada con algunos de los personajes de esos cuentos de hadas: "...la Dama Negra, y yo (pobre de mí, insignificante criatura con mis catorce años, ¿cómo podría enterarle de que ya no era como Kay y Gerda?)” (PM 170). Según Cai, Xiaojie,

...la escritora aprovecha el recurso de los cuentos de hadas tradicionales volviéndolos a contar (re-contándolos) en su propia obra, con el fin de enriquecer el mundo de sus protagonistas infantiles y canalizar la expresión de sus propósitos temáticos... también organiza un mundo peculiar y fascinante que construye un espacio alternativo donde se refugian sus protagonistas. (Cai 238)

En algunas ocasiones, Matia experimenta tristeza por algunas de las figuras de los cuentos de hadas, cuando en realidad ella misma se sentía como ellos: "...sentí que amaba aquel cansancio, aquella tristeza, como nunca amé a nada. Acaso porque poseía cuanto yo deseaba. Aquella precitada huida, la pena por Kay Y Gerda, por Peter Pan y la Joven Sirena, me parecían salvadas” (PM 169-170). La función principal de este mundo de fantasía es que Matia controla y manipula a su manera los cuentos de hadas. A veces se entrelaza lo real con la fantasía, confundiendo al lector, pero esta es una fusión que le gusta hacer a la autora. El escape que Matia encuentra en los cuentos de hadas es a la vez difícil y doloroso, porque estos le recuerdan que su infancia le fue arrebatada, poseyéndola la frustración y la impotencia. No olvidemos que son los mismo cuentos de hadas los que le han servido de herramienta para evadir el dolor y enfrentar su pasado, pudiendo sólo así entenderlo a través del relato de sus memorias.

En la novela, se encuentra una adaptación bien trabajada que conecta mucho con lo que sucede en *Primera memoria*. A continuación elaboraremos sobre cómo encaja el cuento de Peter Pan en la narración de Maute y en la vida de Matia. En distintas ocasiones se menciona “La isla de Nunca Jamás”, un lugar en el cuento de *Peter Pan* donde no hay maldad ni traición, y en el que Peter Pan quiere permanecer para siempre. Así, la isla donde vive la abuela de Matia aparece como todo lo opuesto a la isla que describe Barrie en su cuento. La protagonista se refiere así a ese odioso paraíso: “...Pero vivíamos en otra isla. Se veía, sí, que en la isla estábamos perdidos, rodeados de pavor azul del mar y, sobre todo, de silencio” (PM 101).

La Matia adolescente insiste en que ese mundo maravilloso no existe. A pesar de que a ella le gustaría escapar de su realidad, se lamenta de no poder creer en ese espacio porque simplemente no existe. En la novela, se repite el constante lamento: “Borja estaba solo, de pie (*adiós, Peter Pan, adiós, ya no podré ir contigo la próxima Limpieza de Primavera: tendrás que barrer solo todas las hojas caídas*), quieto y dorado en medio de la plaza, brotándole de los ojos un reflejo del tío Álvaro.” (PM 143)

Matia se lamenta de haber sido inducida a ese mundo de adultos, desprendiéndose de su caparazón de niña. Así lo confirma en la siguiente cita: “*El Capitán Garfio luchó con Peter Pan en los acantilados de la Isla de Nunca Jamás. Borja, desterrado Peter Pan, como yo misma, el niño que no quiso crecer volvió de noche a su casa y encontró la ventana cerrada.*” (PM 141). Matia es ese niño que no quiso dejar de ser niño. ¿Quiénes son los niños perdidos en la isla? Matia llama a todos los niños de la isla “los niños perdidos” porque ellos no pidieron dejar de ser niños. Por

el contrario, se les forzó a dejar de serlo para incorporarlos a la sociedad que habita la isla. Matia dice, “Y los mismo niños perdidos, todos demasiado niños, de pronto, para entrar en la vida, en el mundo que no queríamos —¿no queríamos? —conocer.” (PM 142).

El cuento de *La Joven Sirena*, o como Matia lo llama, “La sirenita”, también es de gran valor en la narración. Anderson Christopher apunta, en su artículo “Ana María Matute’s *Primera memoria*: A Fairy Tale Gone Awry”, las similitudes entre el personaje de Matia con la sirenita, y manifiesta que: “The parallels which Matute establishes between her narrator Matia and the mermaid being with their age/identity crises. (...) For both protagonists, life is filled with sadness and solitude. (...) Each adolescent deals with her sadness by withdrawing into a private world... (Anderson 4-5)”. El sufrimiento, la soledad, y el deseo de crear un mundo en que refugiarse, son algunas de las características que comparten la sirena y Matia. Para la protagonista, una de sus mayores angustias es la soledad, así como la angustia de vivir en la isla: “En la oscuridad erraban mariposas de luz, como diminutos barcos flotantes, iguales a aquellos que pasaban sobre la Joven Sirena y que la estremecían de nostalgia.” (PM 23)

El desconsuelo y el desamo son otras experiencias que tienen en común Matia y el personaje de la Sirenita. Matia se refiere a la sirena para hablar de su propia falta de amor:

La Joven Sirena quería que la amasen, pero nunca la amó nadie. ¡Pobre sirena! ¿Para eso se tuvo que parecer a los humanos? Pero no era una mujer. Levanté los ojos y busqué alguna plegaría. ‘Mis amigos...’, empecé a decir; y me corté. “¿Qué amigos, Dios de los Ejércitos, que amigos son esos?” (PM 73).

A pesar de los esfuerzos de ambas por alcanzar la felicidad, ambas fracasan. En el caso de la sirena, sin embargo, hay momentos de alegría, lo que no sucede con Matia. Sobre estas diferencias, Anderson señala que, “Whereas ‘The Little Mermaid’ ends happily because of its heroine’s determination and dedication to noble ideals, *Primera memoria* leaves the reader frustrated and disappointed due to its protagonist’s failures.” (Anderson 12)

Matia comprende que los cuentos de hadas son un desengaño, al entender que por más que busque la felicidad y el amor, nunca los encontrará. Al final de la novela la protagonista señala, “...la Joven Sirena no consiguió una alma inmortal...” (211), y es así como dejó de creer en los cuentos de hadas, describiéndolos como “horribles”. Esta es una forma de rechazar la infancia que ya no existe, al igual que el mundo imaginario de los cuentos, porque lo que más predomina en su vida y en su narración es el dolor, el pesimismo y la traición.

## ***2. Los soldados lloran de noche (1963)***

En el segundo tomo *Los soldados lloran de noche*, enmarcando en el contexto de la Guerra Civil, el personaje central es Jeza, un soldado republicano. La protagonista Matia no aparece en este volumen. En cambio, vemos a una mujer llamada Marta, la viuda del soldado Jeza. Algunos de los personajes aquí presentes se entrelazan con los de *Primera memoria*, como Manuel, un joven de unos veinte años que al principio de la novela aparece como el primer protagonista y nos relata cómo es la Mallorca rural. En la primera parte de la trilogía, Manuel también figura como el hijo de Jorge de Son

Major.<sup>110</sup> Al principio, Manuel enfatiza, “—A mi padre —hace tiempo que lo mataron. No entiendo otra cosa” (*Los soldados lloran de noche* 12)<sup>111</sup>.

Las palabras de Manuel ofrecen una sed de venganza en contra de quienes mataron a José Taronjí, el único al que conoció como un padre. Sin embargo, Taronjí no era su verdadero padre, sino Jorge de Son Major, quien revela antes de morir que Manuel era su hijo. En esta segunda parte, Manuel es el protagonista que ha perdido a su padre José Taronjí tras ser asesinado por los habitantes de la isla.

La novela está dividida en tres partes: “Arena”, “Lluvia” y “Niebla.” Cada uno de estos términos alegóricos se relacionan con cada una de las tres partes que componen la novela. En el relato, se observa un entrelazamiento del pasado y del presente, haciendo hincapié en los hechos pasados y los recuerdos de los personajes.<sup>112</sup> Mi propósito es abordar primero el trauma que sufre Manuel con la pérdida de su padre José Taronjí, y tras esto queda desamparado, convertido en un niño huérfano sin amor. Así mismo, destacaré el rol que juega la Guerra Civil en la novela, y por último subrayaré la noción de infancia en el contexto de guerra que el texto plantea.

---

<sup>110</sup> Así lo confirma la siguiente cita: “(*Jorge de Son Major ha muerto. Jorge de Son Major hizo testamento. Te reconoce como hijo suyo, legítimo heredero de su casa y de todos sus bienes, y exige tu presencia en sus funerales. Por fin, Jorge de Son Major ha reparado su equivocación.*)” (LS 12)

<sup>111</sup> Desde este momento en adelante, me referiré a la obra con sus abreviaciones de *LS* (*Los soldados*).

<sup>112</sup> Al comienzo de la narración, es Manuel quien aparece como narrador-protagonista. Después se incorpora el personaje de Marta como la nueva narradora-protagonista. En esta segunda parte de la trilogía, tanto Marta como Manuel serán los que abren paso a la narración. En el momento de hablar de ellos mismo, utilizarán la tercera persona para referirse a su pasado.

## 2.1 El trauma ocasionado a Manuel después del asesinato de José Taronjí

Manuel considera a José como su único y verdadero padre. Él fue quien siempre estuvo con él. Con ello Manuel sufre, al igual que la protagonista en *Primera memoria*, un fuerte vacío en su interior que describe así:

Ahora, la ira que aparecía inflamarse sobre la tierra, allí fuera, en el sol ya inexistente, le iba dominando. A él, a Manuel (a mí, al pobre muchacho que fui siempre, el pobre diablo, atrapado, también, que fui siempre. Atrapado, ésa es la palabra. La imagen, me persigue, el recuerdo de José Taronjí, con la boca y los ojos vidriosamente abiertos y su seca sangre sobre la camisa, de bruces, en la arena, como buscando amparo contra la panza de la barca. No lo he olvidado). (LS 12-13)

Aquí se observa el trauma causado en Manuel. Una y otra rememora cómo encontró a su padre muerto. Recalti señala que, “El tiempo del trauma no es el tiempo evanescente del sueño, sino el tiempo que se repite, igual a sí mismo, es un tiempo sin posibilidad de olvido. Es un tiempo sin posibilidad de duelo. En la repetición retorna lo que no ha sido simbólicamente elaborado” (77). Manuel, al igual que Matia en el primer tomo, no logra entender la muerte de su padre.

El intento de Manuel por comprender, o más bien darles un sentido a los hechos, es en vano. La muerte de su padre la arrastra a un trauma que no carece de respuestas. Por eso el personaje busca entender lo que le ocurrió a su padre. En un momento dado, Manuel cuenta quien cree que mató a su padre diciendo,

—Mi padre fue asesinado por los hermanos Taronjí, sus parientes —repitió, con maligna tozudez—. Ése me dieron como padre. Yo lo recogí en la barca de doña Práxedes, y lo llevé a casa. Mi madre lavó el cuerpo, la sangre... También lo peinó. Me acuerdo muy bien. Fue al armario, sacó una camisa limpia, y le quitó los zapatos. Al día siguiente, nosotros mismos lo enterramos. Lejos, donde no pudiera ofender a nadie. (LS 14)

Al igual que Matia, Manuel se ve afectado por ese pasado que lo persigue.

Ambos personajes comparten un mismo dolor, un trauma que es importante

mencionar<sup>113</sup>. Manuel narra lo siguiente:

...aquí no está su cuerpo abrasadoramente triste, gratuitamente triste, aborreciblemente triste, el que sembraba el desorden en las conciencias de los niños, como yo, como aquel pobre y vil Borja, como aquella niña que se llamaba Matia, que ha desaparecido, como desaparecí yo, y vagan quién sabe con qué rumbo hacia qué isla de arena, como yo, crecidos, distintos, otros. (LS 30)

En esta cita, Manuel cuenta que tanto Matia como él terminaron abandonando la isla, pero aún recuerda el pasado como si fuera el presente, tan vívidamente parece ser que aún le afecta pensar en ese lugar.

En el caso de Manuel, el pasado traumático es una forma de recordar los hechos ocurridos para así entender por fin cómo murió su padre, causándole un trauma irreversible. Manuel emprende una búsqueda, en la cual llega hasta uno de los personajes más importantes de este segundo tomo de la trilogía: se trata de Jeza, más conocido como Alejandro Zarco.<sup>114</sup> Al comienzo de la novela se cuenta que Jeza conoció a José Taronjé:

---

<sup>113</sup> Manuel y Matia fueron víctimas de una sociedad cruel. Manuel confiesa que, “No soy un buen muchacho, soy un rebelde a la violencia y a la mentira que bondadosamente cubren las culpas, la vergüenza y el malestar de la tierra... Hacía mucho tiempo que no lloraba.” (LS 15)

<sup>114</sup> Desde un comienzo se nos dice que Manuel será el que vengará la muerte de José Taronjé, como este mismo lo señala: “...sería curioso que fuera éste quien me vengara un día, y ahora, él está debajo de la tierra, mezclándose las cenizas de tantos como él, clamando desde el suelo, y yo estoy de rodillas aquí, ante una muerte que nada trae a la gran confusión, a la gran sed que me consume.” (LS 36)



Jeza era un hombre alto y delgado, con el cabello permanentemente blanco y ojos azules. Se dio a conocer a muy pocos: a José Taronjé y a los hermanos Simeón y Sacarías... Cuando estalló la guerra, año y pico más tarde, cayeron en las primeras redadas José Taronjé, y los dos hermanos. (LS 9)

De esta manera, se va desentrañando el personaje de Jeza, quien fue soldado y amigo del padre de Manuel. Más tarde, a medida que se desarrolla la narración, nos damos cuenta de que Jeza es fusilado, lo que significa que era un idealista que luchó y que dejó como legado el nunca darse por vencido. En medio de su búsqueda, Manuel se topa con la historia de Jeza, la que poco a poco empieza a conectar con su propio pasado.

Cabe mencionar que en la narración no se especifica que Jeza es comunista, pero se da a entender que es partidario de ideas liberales. Anhela algo mejor para el bando republicano durante la Guerra Civil. Por medio del personaje de Marta aprendemos lo siguiente:

¿Qué quiere hacer? Se encogió de hombros, impaciente: -Lo suyo. Atraer, observar y buscar elementos que pueden ser interesantes en caso de sublevación. ¡Qué no cuente conmigo! Todo aquello acabó, hace tiempo. He recibido demasiados palos, la vida es corta para malgastarla en *utopías*. Qué no cuenten conmigo, ya se lo he dicho (LS 200).

Manuel sale en busca de respuestas, y por eso es que quiere interrogar a Es Mariné. Quiere saber qué ocurrió con el soldado Jeza, ya que éste conocía a su padre y por lo tanto puede que supiera algo sobre lo que le sucedió. Así, Es Mariné comienza la historia narrando que:

...[ante] los ojos ansiosos de José Taronjé y de los dos hermanos. La mano rechoncha, pálida, dura, tomó el pomo de la puerta, prudentemente. Me dio un vuelco el corazón y comprendí toda la realidad de lo que estaba ocurriendo. Porque aquel gesto me había traído de golpe toda la catástrofe:

*Es Jeza. Ya no hay remedio. Es Jeza, en la trampa, también. Pero no era él, sino el perrillo fiel y ululante del pobre José Taronjé.) —Se los llevaron. Al día siguiente, los Taronjé mataron a José, que intentó escaparse. Pero, ¿y Jeza? ¿Dónde está? —Lo metieron en la cárcel este febrero último. Debe estar aún allí. El pobre Taronjé no interesaba. Jeza era más importante. Supongo que querían interrogarle. No he vuelto a saber de él. —¿Y ella, la mujer? ¿Dónde está? —No lo sé —dijo Es Mariné—. Anda, Manuel, olvídale todo. La guerra está a punto de terminar, cualquier día. Olvida esas cosas. (LS 54-55)*

En esta cita, vemos a Manuel en busca de respuestas. Es Mariné es quien se da la tarea de explicarle cómo fue que José Taronjé terminó muerto. Algo muy importante al final de la cita es que Es Mariné le pide a Manuel que olvide todo, algo que en realidad no puede hacer. Esta petición se debe a que entonces era más fácil para la gente olvidar los sucesos y las muertes, que investigar realmente por qué fueron asesinados o fusilados, como en el caso de José Taronjé. Preferían mirar hacia el futuro en lugar de volver al pasado y recordar, porque esto último significaba abrir heridas aún abiertas en el alma y en la mente. Pero Manuel no renuncia a su búsqueda; va en busca de otros que le ayudan a superar el dolor de la pérdida de su padre. Además de Es Mariné, en su lista también están Sanamo, Marcela y, por último, Marta, la esposa de Jeza.<sup>115</sup> Esto le servirá a Manuel para entender aún más la vida de Jeza y su relación con su padre.<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> En la segunda parte de la narración se menciona la ejecución de Jeza: “*A mediados de octubre de 1938, fue ejecutado.*” Dos años después de la Guerra Civil, muere Jeza ejecutado. Marta, la mujer de éste, le cuenta a Manuel cómo recuerda a su difunto esposo : “*Cuando vi a Jeza tendido, terroso, los ojos abiertos, pensé: Nunca más sonreiré, nunca más podrá parecer alegre ninguna cosa, nunca más tendré gusto por cosa alguna, en esta tierra....Jeza ha muerto. Muerto, y nada más. Casi nunca hablaremos de él. Como si no hubiera nacido. Está muerto, eso es todo, muerto, y rebasado por los que vivimos, por los que seguimos respirando todos los días.*” (LS 65)

Manuel explica que, debido a su necesidad de buscar respuestas, se encuentra incierto entre un miedo de saber la verdad sobre la vida de Jeza, y al mismo tiempo de la posibilidad de descubrir algo inquietante. Manuel lo expone de la siguiente forma:

(Puesto que tenía miedo, cuando salí de los funerales y me fui al bosque donde estaba enterrado José Taronjí, puesto que tenía miedo y todo era una búsqueda de razones, o hechos, que me justificaran algo, y sentía cobardía ante mi madre y mis hermanos, porque tenían hambre, y sentía cobardía ante esta casa que, a mi pesar, amaba tanto, y a mi infancia que se debatía ya como un agonizante pájaro, puesto que quería huir de Jorge de Son Major, un día fui a ver a Jeza). (LS 154)

Se percibe en sus palabras un miedo a esa búsqueda. Manuel narra como todos viven con miedo, incluyéndose a sí mismo. También cuenta que su infancia está acabando y la compara con la agonía de un pájaro. En su narración sobre su pasado, cuenta con detalle cómo se sentía en cada momento, como en el sepulcro de su padre, cuando lo único que quería era huir del lado de Jorge de Son Major. Su papel de narrador y su sed de buscar a un interlocutor se ligán con una motivación importante: comprender cada una de esas memorias. Después de hablar con Es Mariné, Manuel va con Marta, quien conoció muy bien a Jeza, Marta asegura que después de conocer a Jeza su mundo cambió; miró la vida de una forma diferente. Marta señala: “Cuando conocí a Jeza, todo cambió. Hasta el mundo parecía adquirir otras dimensiones. Hasta aquel

---

<sup>116</sup> Una vez más, Manuel tiene una plática con Es Mariné. En esta Es Mariné le pide que respete a su padre Jorge de Don Major que lo ha reconocido como hijo. Sin embargo, muy enojado Manuel le contesta: “—Yo no he venido a hablar de Jorge de Son Major, Mariné. Quiero hablar de José Taronjí, y de Jeza, y de los dos hermanos” (LS 50). Es Mariné le dice todo lo que sabe de Jeza y de qué pasó con todos ellos, pero al final le asegura que, aunque hay pruebas en contra suyo, Jeza jamás los defraudó: “Yo quise mucho a Jeza... hice lo que pude, por Jeza, por José Taronjí —de pronto tuvo un acceso de miedo, pero tragó saliva y añadió—: y, aunque no lo creas, aunque todo me acuse, por ti, Manuel.” (LS 51)

momento todo fue vano y egoísta, mezquino y triste ...Eso fue lo mejor de Jeza: descubrir la vida para mí.”(LS 153) Jeza le dio sentido a la vida de Marta. Fueron sus ideas las que la llevaron a cuestionar la vida y la guerra. Antes de Jeza, Marta no reflexionaba sobre la situación de esa época en España, como muchos otros que fueron víctimas de aquel sombrío mundo de la guerra, ente el miedo y conformismo.<sup>117</sup> En una plática con Raúl, Marta demuestra entender la cuestión de España gracias a Jeza:

...Sabes, se ha declarado estado de guerra. Ha fracasado la sublevación. —¿Qué sublevación? Los ojos de Raúl la contemplaron, atónitos. La cogió por la barbilla, tan duramente, que tuvo que sofocar un grito. —¿Es posible? —dijo—. ¿Eres de carne y hueso, o te he inventado? Se oían algunas detonaciones, lejanas, espaciadas. (LS 186)

En esta cita nos enteramos de que las detonaciones provenían de las bombas durante la guerra. Para Raúl fue una sorpresa el hallar a una Marta renovada, que cuestiona todo a su alrededor, y con un gran conocimiento de eventos políticos. Marta, al igual que Manuel, vivió en una época de guerra, de muertes y de violencia que dejó en ellos secuelas que aún no ha podido olvidar, un trauma del pasado. La figura de Jeza simboliza la resistencia, pero también se proyecta como imagen de un pasado traumático que Manuel evoca con su narración.

Es así que, por medio de los diálogos de Manuel y los otros personajes que conocieron a Jeza y a su padre, nos enteramos de aquel pasado cuyas respuestas Manuel

---

<sup>117</sup> Marta fue víctima de su madre Dionisia y de Raúl: “En tiempos, Dionisia fue camarera de barco, y hacía la ruta de Shangai a Marsella. Trataba de todo. Drogas, contrabando... Eso era aquel hotel pequeño hotel, y todo lo demás una máscara... —Y Raúl, era un mediquillo sin escrúpulos, un animalito voraz... Raúl proporcionaba muchachitas, casi niñas, a viejos clientes del hotel.” (LS 106-107) Marta estuvo rodeada de gente corrupta en ese mundo oscuro, y fue así que se fue dando cuenta del tipo de mundo en que le tocó vivir.

busca desear encontrar. Existe la incertidumbre en Marta por encontrar algo que tal vez cambie el rumbo de su vida, y es en este dialogo con Manuel donde da a conocer que:

Olvido, inconciencia; ya ni siquiera sentía curiosidad. El vacío esperaba, otra vez: *Ya sé lo que me aguarda, lo estoy presintiendo, voy a conocer algo que tal vez no deseo saber*, gritaba la voz que de un tiempo acá se abría paso en ella, que recorría las paredes de su conciencia, como un niño perdido en una casa oscura y abandonada.” (LS 212)

La insistencia de Manuel por saber más sobre Jeza lo une a Marta; Jeza se convierte en una conexión entre personajes. Son ellos quienes han de recordar y salvaguardar su memoria, incluso aunque haya muerto. Y aunque ellos no lo sepan, el acto de recordarlo los lleva a tener muy presente su pasado, ese que los conecta con sus traumas. Más tarde, Manuel entabla una conversación con Marcela, otra mujer que conocía a Jeza y con quien el primero sostiene correspondencia por carta. Así, Manuel aprende más sobre este hombre idealizado por muchos. Así se construye una especie de cadena; aunque no se de cuenta, todos están conectados gracias a la búsqueda de Manuel.

En una conversación que tiene Manuel con Marcela, él le comenta que: “(Es la muerte de Jeza quien nos une. La muerte puede ser algo vivo, concreto y cierto como la existencia)”(LS 152). La imagen de Jeza representa una búsqueda de la verdad; incluso aunque su personaje jamás aparece en la narración. Sólo lo conocemos por medio de las memorias que comparten cada uno de estos personajes que han conocido a esta figura legendaria. A través de ellos podemos imaginarnos cómo fue, y qué hizo. Marta incluso nos lleva a cuestionar si Jeza realmente existió, o fue meramente imaginado:

Marta se estremeció. *Sólo por recordar*. Así hacen los viejos. Como yo. Voy a recorrer la muerte de mi vida, mi propia muerte. Jeza, Jeza, qué hiciste conmigo. Pero, tanto hablar de ti, y a ti, no te dejamos decir nada. Al contrario de nosotros, pobres piezas propicias a la gran trampa. Tu vida, tu muerte, es más elocuente que todas las palabras que se puedan decir. Ahora, así, tengo la extraña sensación de que Jeza no ha existido nunca. De que es una pura invención nuestra. José Taronjé, yo, Manuel, Raúl desde su ángulo... Sí, nos lo hemos inventado. Nadie sabrá, realmente, quien fue, que pasó, que contradicciones tuvo que sobrellevar dentro de su pesado caparazón de hombre. (LS 162)

De esta cita se entiende, a través de las palabras de Marta, que es posible que Jeza no exista, y que en realidad haya sido imaginado por todos los que han alimentado la construcción de su figura. Según el crítico Manuel García Viñó, el personaje de Jeza es el más indefinido en la narración de este segundo tomo de la trilogía. Michael Scott Doyle hace una comparación de su figura con la imagen de Jesucristo, a partir de la forma en que se le personifica en la novela:

...Jeza, like Christ himself, does not speak directly of his own accord; instead, he is passed on to us indirectly through intermediaries. [...] Ana María Matute has brought to my attention the curious fact that in the Bible Christ reveals himself to us through the voices and writings of others, but never his own. And the author of *Los soldados lloran de noche* has no other recourse but to follow suit as she attempts to plumb the depths of this historical personality who so fascinates her. (Scott Doyle 290-91)

Manuel repite aquel episodio traumático en su vida cuando su padre es asesinado. Señala que, “En la barca estaba el cuerpo muerto de José Taronjé. De *mi padre*, me esforzaba, aún entonces, por decirme, golpeándome la palabra sienes adentro, como un salvaje golpea rabiosa y tozudamente un pedazo de cuero tensado.”(LS 77)

## 2.2 La Guerra Civil en *Los soldados lloran de noche*

— “La guerra termina, casi se puede decir que está acabada, ganada...” (*Los soldados lloran de noche* 46)

Marta y Manuel salen a buscar información sobre el soldado misterioso que nadie conoce en persona, Jeza, pero encuentran un final triste: la muerte. Este destino lo sufren aquellos que salen en busca de respuestas respecto a las muertes o fusilamientos de sus seres queridos. En la siguiente cita, se explica su inevitable partida, “...Ahora, la muerte la conducía él (son los muchachos, irreductibles y silenciosos, los extraños muchachos, como la fiebre, como una fiebre, los que dicen *Resiste*, los que dicen: *ven, ya no podemos retroceder. No era un hombre, no es un hombre, es una fiebre*)” (*LS* 225). Aquí entendemos que Jeza en realidad nunca existió. Sólo se trataba de una figura idealista, que termina por conducir a la muerte a Manuel y a Marta. Así lo confirma Alicia Redondo en la siguiente cita:

...Jeza... sirvió sólo de marco histórico al relato, ya que lo que desarrolla el conjunto de textos son las historias personales de los individuos del entorno de Jeza, que sólo parcialmente tienen que ver con la Guerra Civil. De esta manera la autora plantea una nueva forma de relacionar lo social y lo individual, lo histórico y lo psicológico... (Redondo Goicoechea 44)

Así la época de la Guerra Civil española se ve empañada por la sangre de quienes luchan por sus ideas y derechos. Estas personas mueren sin conseguir sus objetivos. Matute revela aquí una parte melancólica, y al mismo tiempo pesimista, del franquismo que predominaba en España. La muerte de Manuel y Marta es detallada de la siguiente manera:

El primer soldado se acercó al montón de piedras, bajo la verja hundida. Se agachó. —Un hombre y una mujer —se dijo—. ¡Hay que estar loco! Retrocedió, levantó la mano y la movió en el aire. Luego, con su antebrazo sucio, cansado, se secó el sudor de la frente. (LS 227)

Después de la guerra, todo termina en una dictadura. Lo que se visualiza en una absoluta decepción. A medida que se desarrolla de la narración, vemos cómo se sumen en una gran desilusión aquellos a los que les tocó vivir la guerra. Nos enteramos de que Jeza no existe, y que es tan sólo una ideología creada por otros. Sin embargo, su hijo aparece en el texto, y a través de él aprendemos aún sobre el personaje:

El niño empezó a reírse, señalando con su mano gordita a Marcela. Quizás le hacía gracia verla enfurecida. (Enfurecida por la muerte de Jeza. Jeza es el padre de este niño, y este niño no conocerá, no vivirá como estamos viviendo, agónicamente, desde hace meses, esta muerte. Nunca. Crecerá, le dirán: *tu padre murió*. Y él sabrá aquella muerte, oirá aquella muerte, pero nunca conocerá esta muerte, como la estoy conociendo yo. Como la está conociendo ahora, en este momento, ella.) (LS 74)

Marcela es la madre del niño y, por lo tanto, quiere protegerlo. No quiere que viva el infierno que a ella le ha tocado vivir. Así lo expresa al decir que, "...no conocerá esta muerte". Está señalando que su hijo será la nueva generación, y que no quiere que esté rodeado de odio, muerte y guerra, y que al final termine como su padre —muerto—, o como ella —muerta en vida. Puede que las secuelas que quedan en Marcela afecten también la vida de su hijo, convirtiéndose en un trauma hereditario.

Este segundo tomo, al igual que el primero, nos deja con muerte, dolor y vacíos que no serán llenados jamás. Las muertes de Manuel y Marta destruyen la esperanza de las nuevas generaciones que buscan trascender, luchar y encontrar respuestas a tanta



injusticia en medio del caos. Sin embargo, la autora sugiere que aún hay una esperanza: el hijo de Marcela y Jeza, que será símbolo de esas generaciones futuras.<sup>118</sup>

### **2.3 Una infancia perdida en medio de los cuentos de hadas en: *Los soldados lloran de noche***

- *“Un mar que me envuelve me empuja hacia donde nunca he deseado... y lo sé, lo sé, porque aún late en mí aquel muchacho que bajaba corriendo al huerto del declive, donde me esperaban los que me dieron por hermanos, con mis brazos llenos de paquetes y regalos de Navidad...”*

-Manuel es quien lo menciona (*Los soldados lloran de noche* 32)

La infancia es un tema importante en las novelas Ana María Matute. En esta sección nos enfocaremos en la infancia de dos personajes relevantes en la novela: Manuel y Marta, quienes comparten recuerdos de su pasado, de su infancia en la guerra. Manuel tiene unos diecinueve años de edad. Su infancia ha desaparecido por completo; lo que le queda es sólo un recuerdo, aún más confuso que su presente. Sanamo es quien revela que Manuel ya no es el mismo niño de antes: “—¡Tus ojos son de fieras...! ¿Qué te han hecho, Manuel? ¿Adónde te llevaron, que te han cambiado de ese modo?” (*LS* 44). Manuel está lleno de odio. La versión inocente de su persona ha quedado en el pasado y no volverá jamás. La muerte de José Taronjí y las atrocidades de la guerra lo

---

<sup>118</sup> En este segundo tomo, la esperanza aparece casi ínfima. Sin embargo, el último tomo de la trilogía cuenta que el hijo de Matia Bear no logra soportar las cicatrices la vida en la isla y la casa de la abuela.. En *La trampa*, ambos reviven este trauma en su retorno a la isla.

han cambiado. Sanamo lo recalca en esta cita: “No eres el de antes. No eres aquel niño que tanto quise...que él quería tanto, cuando me decía: *¿Cómo engendré una paloma, yo, un cuervo?*” (LS 166). La inocencia de Manuel murió junto con su padre, y ahora el personaje maldice los cuentos que Sanamo le contaba de niño al igual que Matia lo hace en *Primera memoria*. Manuel le dice a Sanamo: “Tú me envenenabas con tus cuentos, como él con su silencio... Estoy renaciendo del maléfico conjuro.” (LS 43) Los cuentos forman parte de su pasado. Las crueldades que ha presenciado lo han llevado a dejar de ser un niño y emprender la vida de un adolescente maduro capaz de enfrentarse a ese mundo tan difícil. Así hablaban de Manuel, a quien conocían como un niño bueno:

—Siempre fuiste bueno, Manuel. Yo nunca perdí mi confianza en ti, tú lo sabes...—Todos expiamos culpas ajenas —dijo el abad—. Todos los elegidos. ¿Ya no te acuerdas, Manuel? ¿No es hermoso, acaso, Manuel? Recuerdate a ti mismo, aquí, en este lugar, hijo. Cuando yo te decía: ‘Quizá te eligió el Señor, para purgar las culpas de la tierra’. Sí, Manuel, tú siempre fuiste bueno. (LS 13-14)

Manuel pagó muy caro por todos los habitantes de la Tierra. Lo golpeó, primero, la pérdida de su padre; después, el fin de su infancia; y por último, la propia muerte. Lo más triste en las novelas de Matute es que los niños son quienes terminan perdiéndolo todo, hasta la vida. Incluso los que sobreviven, lo hacen en un mundo lleno de dolor, muerte y trauma.

Marta, por su parte, recuerda su infancia de una manera muy similar a Matia, la protagonista del primer tomo. Marta siente gran nostalgia por los cuentos y su niñez. El recordarlos la conduce a un mundo imaginario, tranquilo y feliz, que contrasta con el aterrador mundo adulto. Pero al final, al igual que Matia y Manuel, Marta también se ve obligada a dejar a un lado su niñez, y para desprenderse de ésta se corta sus trenzas y

abandona los vestidos que con tanto amor le hacía su madre, Elena: “Miraba su vestido infantilizado, sus impropias trenzas, la curva que Elena y Dionisia pretendían oprimir, apretar, sujetar con prendas, que tenían apego de tortura medieval.” (LS 104) Así se lo confirma Marta a Manuel: “No tuve infancia, Manuel, y tú sí. Mi infancia es algo seco y muerto. Recuerdo, tan solo, que deseaba, como todo premio, ser una mujer como mi madre” (LS 100-101).

Otra característica que conecta a Marta con la pérdida de su infancia son las muñecas, aunque éstas son más acariciadas y cuidadas por Elena. Nunca vemos a Marta jugando con ellas, porque jamás le gustaron:

Allí arriba, bajo el tejado, en su habitación estrecha y larga, Elena alineó una docena de muñecas. Nunca le gustaron a ella las muñecas, y éstas le producían horror, durante las noches, bajo los relámpagos verde y rojo que recibían del anuncio luminoso de la Casa de los Negros [...]. Las horribles y mofletudas muñecas vestidas de sedas vaporosas, empolvadas, con sus pelucas amarillas y rojizas, como áspera y brillante estopa, y su perfume —Elena venía con el pulverizador, cuando le entraba la euforia loca, subía riéndose y la llenaba a ella y a las muñecas de perfume... —; y siempre olían de aquella forma penetrante y horrible... (LS 102-3)

En la narración, Marta utiliza los cuentos con un propósito. Al igual que Matia, los usa para explicar, o explicarse a sí misma, en el mundo que la rodea. Marta asegura que, “*Cuando seas vieja, me hará leña, como Strómboli haría pedazos al infeliz Pinocho.*” (LS 205) Es importante mencionar que en este segundo tomo hay una mínima referencialidad a los cuentos de hadas, en comparación a *Primera memoria*.

La infancia aparece manipulada por el mundo de los adultos. Éstos tienen el poder de quitársela a los niños sin ningún remordimiento. La infancia figura como una etapa alquilada. Así lo refleja el título de la trilogía, *Los mercaderes*. Los adultos son los

mercaderes que comercian con la infancia de los niños, los que terminan convirtiéndose en fieras sedientas de respuestas en un mundo que rehúyen.

Tanto Marta como Manuel se refugian en la figura de Jeza. Usan sus ideas como una guía en sus caminos. Es así que logran darle un sentido a la vida. Así lo confirma Alicia Redondo Goicoechea al señalar que Jeza, “único personaje que ha sabido superar las cargas de una infancia desgraciada y se ha situado en la vida con unos ideales que le dan un sentido una meta.” (Redondo Goicoechea 44)

#### **2.4 El desamor en la vida de Manuel y Marta, tanto desde la figura paterna como materna**

En la trilogía *Los mercaderes*, los niños protagonistas pierden a sus padres a causa de la Guerra Civil; ya sea porque los fusilan, como sucede con José Taronjé, o porque están peleando en el frente, como los padres de Matia y Borja. Ahora es Manuel quien ha perdido a su padre. Él no ve a Jorge de Son Major como su verdadero padre.<sup>119</sup> Así lo explica Machael Scott Doyle: “It is not the idea of blood-ties which haunts Manuel and helps him to resolve his identity crisis, but rather the concept of family name as it is passed on from father to son. Manuel’s last name is Taronjé, and not that of don Jorge” (Scott Doyle 217). Para Manuel, su único padre es José Taronjé, aunque su relación no era la mejor. Así se muestra al principio de la narración, cuando Manuel dice, “José Taronjé, que no me quería;...” (*LS* 17)

---

<sup>119</sup> En la narración de *LS* se menciona: “José Taronjé, muerto a balazos...” (*LS* 24)

Pero Jorge de Son Major sí anhelaba un hijo, pese a que Manuel jamás lo llamó padre, éste a él nunca le dijo “hijo”. De ahí nace el resentimiento que Manuel expresa a continuación:

Entonces, el herrero aflojó el brazo sobre mi estómago, y me dijo: *Anda, vete a casa. Créeme es por tu bien, vete a casa, hijo mío*. Me llamó aquel día hijo mío, como me llamó José Taronjí, muerto a balazos, como me llamó el abad, como me llamaba aquella pobre mujer .... Pero Jorge de Son Major, nunca me llamó hijo mío. Y ahora, ¿por qué?, ¿qué puede unirnos?, ¿qué lazo invisible llega hasta mí, a través de la muerte, ahogándome?) (LS 24-25).

Aunque Manuel no desea ser hijo de Son Major, sí añoraba un padre que lo amara y aceptara. Así se lo dice a Jorge de Son Major al heredar todas sus pertenencias. De hecho, es gracias al apellido que heredó de Son Major que Manuel logra encontrar al famoso soldado Jeza, no por su apellido Taronjí. En la narración se dice, “El hijo de Jorge de Son Major —no el pobre y apestado Manuel Taronjí...” (LS 87). Manuel no tenía una buena relación con sus padres, ni con su padre muerto José Taronjí, ni con su madre Malene. Entró él y esta última no existe un vínculo de madre e hijo. Así lo explica Manuel:

Abría los brazos, me abrazaba, apretándome contra ella; y el olor de la lana de su vestido, su áspero contacto en mi piel, y el vago malestar que me invadía; y mi timidez ante las expresiones de cariño, ante cualquier manifestación violenta; mi arisco estupor por todas las cosas de los hombres. Porque aquí, en el monasterio, yo vivía aparte, en una gran serenidad. Y ella, entonces, guardaba frutas para mí, también distintas, y las cortaba y les quitaba la piel, *para mi frailecito, solía decir con su extraño lenguaje, que me desconcertaba, lavará las culpas del mundo, con su bondad*. Pero yo no podía entenderla... (LS 20)

Los estragos de la Guerra Civil, el mundo adulto en el que vivía y su mala relación con sus padres conduce a Manuel a una confusión. En algunas ocasiones, él mismo siente que carece de una historia propia, como todos los demás niños. Esto se debe a que es hijo de Son Major y al desamor de su padre:

(Yo no tengo historia. A un niño le dicen: este hombre es tu padre. Y lo matan. Y otro hombre lo manda llamar por su criado, y le dice: *ven a acompañar a un viejo que te quiere bien, y olvida la familia, los padres y los hermanos que te di. Déjalo todo, para divertir y acompañar a este pobre viejo. Olvida a tus hermanos por este viejo...* Sin embargo, ahora me llaman, porque mi padre *no era* el apestado, porque mis hermanos no eran los apestados, porque mi familia no es la que el señor bondadoso me había señalado. Mi familia, ahora, es sólo el cadáver de aquel que me enviaba a su criado... Esto no es una historia, es algo feo, largo y oscuro, con cien patas, como una oruga) (LS 26)

De forma similar, a Marta las palabras “amor” y “familia” le resultan casi desconocidas. Primero, porque vive solo con su madre Dionisia, mientras que de la figura paterna no se sabe ni el nombre. Sólo se dice que es, “...y tu padre, un milanés rubio y guapo como tú, la había abandonado, el muy canalla, llevándose casi todo, medio arruinándola” (LS 111). Estas carencias la conducen a decirle a Raúl en una ocasión: “—Querido papá —dijo, repitiendo su propia risa. Raúl le tapó la boca...” (LS 134-35). Es posible que Marta mira a Raúl como a un padre. Ella misma describe su amor por él de la siguiente forma: “Pero no creía que el amor fuese una cosa así, densa, clavada como una antigua raíz, sin ninguna ternura. *A fin de cuentas, tampoco me importa demasiado, el amor será algo oscuro y gelatinoso, como jarabe*”(LS 134).

En tanto, la relación de Marta y su madre no es la de una madre e hija. Según Alicia Redondo Goicoechea, una relación de este tipo debe mostrar afecto, respeto y amor:

Una niña necesita el amor de la madre para amar y valorar el mundo y, sobre todo, para amarse a sí misma. Cuando este amor falta, o se cree que falta, su carencia se vive como una injusticia profunda, ya que descoloca a la niña frente a sí misma y a los demás, no le permite encontrar “su lugar en el mundo”, como tantas veces señala Matute, pues no se le facilita la imprescindible autoestima. [...] Sólo encontrando un nuevo y personal patrón simbólico de feminidad, diferente al de su madre, puede asumir su difícil realidad y el hecho de ser y sentirse mujer a pesar de haber sido niña no querida. (Redondo Goicoechea 15)

Al morir, los personajes de Marta y Manuel se da a conocer el desamor y su soledad y debido a eso la vida no tiene más sentido solamente la muerte. Ninguno ha tenido una madre que los quiera. Al igual que Matia que padecía de amor, éstos sufren la misma enfermedad. Llega un momento en que Marta ya no sólo pelea por el amor de su madre, sino que compite con ella por la atención de Raúl. Es aquí donde observamos la verdadera relación entre madre e hija en este segundo tomo. Así lo sugiere la siguiente cita:

Raúl la estaba mirando a ella, no a la madre, y dijo: —¿Cuántos años tienes ya? Sonrió. Se había mirado al espejo, fría y minuciosamente. Sabía que era guapa. Su madre les dedicó una desazonada ojeada: —Es una criatura... ¿Oyes, Raúl, lo que te digo? Todos los años por esta época me pongo así... Desea que él le pregunte algo, que escuche sus tonterías, pensó. (LS 122-23)

La rivalidad entre madre e hija se manifiesta en la cita anterior. Marta decide comenzar una relación con Raúl, a quien su madre también ve como pretendiente. Puede que sea sólo por rencor o por venganza hacia ella. Así lo sugiere Marta cuando dice, “...esto es lo que quería yo, exactamente esto, y ella se va a quedar sin él, porque yo se

*lo voy a quitar. Tal vez el amor no sea esto, pero el odio sí.” (LS 136).* Es en este momento que Elena y Marta rompen con el vínculo de madre e hija y se convierten en rivales.

Otro ejemplo donde se muestra que tipo de relación madre-hija mantienen estos personajes es cuando Elena le dice a Marta que no le dará ya dinero: “Trabajaras aprenderás lo que es ganarse la vida, luchar... Sabes, Marta, pensé equivocadamente en hacer de ti una señorita. Es inútil. Primero quise darte estudios, pero no has salido inteligente. Eres perezosa y torpe, pero te juro que aprenderás a trabajar...” (LS 140). En otra ocasión, Elena le dice a su hija que se parece a su padre: “Eres basta, egoísta y cerril, como tu padre” (LS 141). Aunque Marta nunca ha conocido a su padre, Elena se encarga de decirle qué grandes defectos ha sacado de él.

La relación de madre e hija se deteriora cada vez más. Al final, Marta sólo conoce el amor materno por medio de Marcela. En ella Marta encuentra la figura de una madre diciendo:

La miró, con la admiración sin límites que sentía por Marcela en esos instantes. Una admiración y un candor que cortaban todas las palabras, incluso los pensamientos. Marcela podía ser, de improviso, la tierra entera, con sus árboles, ríos, costas, montañas y caminos... (LS 72)

Cuando Marta ve cómo Marcela se comporta con su hijo, el amor con que le habla y los bellos sentimientos que comparten, la imagen de ésta pasa a reemplazar la de su propia madre. Marta escucha llorar al niño de Marcela y la ve salir en sus brazos.

Marta observa detalladamente la ternura y amor con que lo hace:

Lo cogió en brazos. El cuerpo era tibio, apoyó la cabeza cubierta de brillante pelo rubio contra su hombro, y empezó a hipar suavemente. Ella le puso una mano en la nuca, quieta, que deseaba aplacar, amansar, como



la mano de Marcela. Pero su mano era demasiado rápida, demasiado dura. No sabía. Sólo Marcela podía hacer estas cosas. El niño cambió el hipo por un ronroneo especial, casi era una cancioncilla. (LS 72-3)

Esta es la última imagen que Marta se lleva consigo antes de morir. Entiende así que existe el amor entre madre e hijo, y que en esto ha fracasado en su relación con Elena. Sin embargo, no sabemos cómo sería realmente Marta en su rol de madre si tuviera hijos, ya que el personaje muere antes de poder demostrarlo.

Hasta ahora, en los dos primeros tomos se ha proyectado cómo los niños sufren a raíz del amor materno. En los casos de Matia, Manuel y Marta se entrelazan escenarios similares, donde las relaciones entre padres e hijos y madres e hijas son malas. Al parecer, éste es un tema importante para Matute. A través de él, conocemos mejor a cada uno de sus personajes, su entorno y sus relaciones.

### 3. *La trampa* (1969)

*“Voy a contar la historia de mi vida. No, voy a contar la historia de mi historia. No voy a contar nada. La vida puede convertirse en una serie de hechos sin importancia, un conglomerado de banalidades que formen un ancho y desapacible malestar.”*

*(La trampa 82)*

El último tomo de la trilogía llamando *La trampa* narra los largos años de la posguerra. Aquí, los cuatro personajes cargan con sus pasados y sus traumas, especialmente Matia, quien se reúne con algunos familiares en la isla para celebrar los cien años de la abuela. En el festejo, se intercalan opiniones, voces, el pasado y el presente de los personajes. El evento vuelve a juntar a la familia de nuevo, reabriendo viejas memorias de Matia y Borja. Los secretos del pasado son revelados, y el hijo de Matia conoce, por primera vez, aquella parte de la vida de su madre y su familia.

La novela se divide en tres partes. En cada una de ellas, los capítulos se organizan según temas y narradores. La primera parte se llama “Rodeada de plantas y yerbas salvajes”; la segunda es “Largas estancias cerradas y vacías”; y, por último, “La historia del error es simple”. La historia comienza con la gran celebración del centenario de la abuela de Matia y Borja, doña Práxedes, quien en realidad cumple noventa años.

A continuación analizaré cómo se manifiestan en esta última parte de la trilogía *Los mercaderes* los traumas de Matia a través de sus palabras y memorias. Se puede observar que el retorno de la protagonista indica que ésta aún no ha podido superar su pasado traumático. El título de la novela enfatiza aquello por lo que está pasando: el regreso ha sido eso un error, una trampa. Marta pensó que su pasado estaba enterrado,

olvidado, que todo estaba superado, pero estaba equivocada: “Nunca debí volver aquí” (*La trampa* 20<sup>120</sup>).

Así mismo, me enfocaré en Bear, hijo de Matia, para analizar cómo éste hereda los traumas de su madre. En esta última parte, la infancia aparece tan sólo como un recuerdo para Matia. A la par, se sigue hablando de la Guerra Civil para enfatizar el gran daño psicológico que ésta ocasionó a la población, sobre todo a los niños.

En la narración se entrelazan cuatro personajes; cada uno tiene su propia historia, memorias, pasado y presente. Cada uno se enfrenta a la realidad al regresar a la isla en que vivieron un periodo hostil y doloroso. En el tercer capítulo de la primera parte “En esta ciudad”, Isa relata su vida diaria y cómo quiere conquistar a Mario, de quien está enamorada. Este personaje representa el papel de la mujer en los años cuarenta. Su vida es simple y monótona.

Otro personaje importante en esta novela es Mario, a quien se le muestra como un hombre activista. En el octavo capítulo de la primera parte de la novela nos enteramos además de su sed de venganza. Janet Díaz explica:

Mario convinces his group that an island politician is a ‘Key’ man, whose death is essential to the success of their movement. It is revealed through flashbacks and obsessive memories that this man was directly responsible for the death of Mario’s father in the Civil War, and Mario’s mother has lived almost exclusively since day of revenge. What appears to be a planned political assassination is in reality personal vengeance with few or no ideological or social implications (a possible indirect commentary on many of the reprisals following the close of Spain’s civil conflict). (Díaz 141-42)

---

<sup>120</sup> De aquí en adelante me referiré a *La trampa* con las siglas *LT*.

En el recuento que Matia hace de su vida en el primer capítulo de la primera parte “Diario en desorden,” el personaje cuenta cómo fue su vida después de la guerra. Por ende, relata sus experiencias de manera retrospectiva, así como el remordimiento que lleva consigo por haber abandonado a Bear, su hijo. Matia trata de recuperar el amor de su hijo cuando regresa a la isla.

El tercer personaje relevante es Bear, hijo de Matia, quien vive en el extranjero pero viaja a la isla, donde lo espera un pasado lleno de traumas ineludiblemente heredados de su madre. Y es a causa de su regreso que Bear, al igual que Matia, se ve así mismo envuelto en una “trampa”, al hallarse en el lugar donde sus traumas ocurrieron originalmente. Elizabeth, Jelin explica que:

La vivencia de un acontecimiento histórico es absolutamente diferente según la edad que tiene la persona en cuestión. Vivir una guerra a los cinco, a los veinticinco o a los sesenta son fenómenos subjetivos distintos: la edad, el momento de la vida en que suceden los acontecimientos, deja marcas específicas, porque afecta a condiciones de vida, experiencias y horizontes futuros. (117)

Los vínculos de madre e hijo, y abuelo y nieto, se entrelazan en las vidas de Matia y Bear, y de Franc el padre de Matia y el abuelo de Bear. Las personas que han sufrido traumas cargan con los fantasmas de estos hechos del horror, transmitiéndolos de forma oral a escrita a otros a traves de sus recuerdos. Así lo explica Marianne Hirsch: “descendants of [those subjects] who witnessed massive traumatic events connect so deeply to the previous generation’s remembrances of the past that they identify that connection as a form of memory, and [...], in certain extreme circumstances, memory can be transferred to those who were not actually there to live the event” (Hirsch 3).

Estos cuatro personajes rememoran de sus pasados en tercera persona, alejándose de sí mismos y hablando desde un espacio apartado de su realidad. Se muestra así la triste realidad de una península ibérica durante la posguerra. Al respecto, Janet Díaz menciona que:

The handling of time is complex, and occasionally difficult to follow, with the reader forced to jump in free-association style from present to any number of parts. The plot is likewise diffuse, reviewing Matia's life since the end of the war; and summarizing the essential vital experiences of the other three narrative consciousness's or perspectives, previously unknown quantities for the reader. Thus, the novel is largely retrospective, with its action internal (and hence basically static), consisting of memories and evocations of the past; however; it does include minimal external action, concentrated in some three days of the present epoch. (Díaz 140)

Los tres tomos que componen la trilogía proyectan la necesidad que tienen los protagonistas de poder contar ese pasado. Desde un comienzo, Bear siente interés y la necesidad de regresar a su país de origen, y así lo expresa: “Allí en la tierra íntima y auto prohibida de Franc, en la tierra secreta y estremecedora de Franc (donde, *por ahora, no volveré*), debía estudiar Bear, debía vivir Bear. ¿Qué cosa era eso de la Patria?” (LT 38). A pesar de ser una tierra prohibida, Bear quiere explorar, vivir y sentir lo que es estar en su país materno. Aunque él mismo explica en la cita anterior que esto se le ha prohibido, y que es una tierra secreta, su curiosidad por conocer la isla persiste. Como resultado, aquella noche en que Bear por fin decide retornar se pregunta: “¿pero cómo podía regresar adonde no estuvo jamás, ni en pensamientos, ni en espíritu, ni en comprensión tan sólo?” (LT 40). Bear se siente aislado de su patria, pero al mismo tiempo extraño porque no tiene una conexión con España. Sólo sabe que su madre nació y creció ahí. Así Bear se va enterando de más y más cosas sobre su madre. Sarcásticamente, señala:

“Fue así, de forma anodina, casi estúpida, como entró en la única etapa de su vida que tenía sentido” (LT 42).

En esta narración se habla del padre de Matia, el abuelo de Bear, cuyo nombre es Franc y quien se niega a regresar a su patria. Cuando Bear señala que Franc le ha hablado de una “tierra secreta” y prohibida, se está refiriendo a la isla. Franc siente que al regresar su nieto, él también esté regresando. Así lo explica Díaz:

What is most memorable in the father is his passion for Spain, which he both loves and hates, never returning but never forgetting, talking endlessly of Spain to his grandson, who (having little or no idea of what he wants from life) allows himself to be convinced to go to Spain to study. His entry into that country symbolizes the old man’s vicarious return – but the grandfather himself watches from the French side of the border. (Díaz 141)

A pesar de que Bear no siente una conexión con España, o no reconoce nada a su alrededor, sí comprende que su retorno simboliza la recuperación de la historia de España. Comprender realmente estos hechos conducirá a que las futuras generaciones sepan y entiendan lo que sucedió en España en los años de Franco. Bear menciona,

Una isla que retrocedía algún ocaso, esplendoroso y último; en pos del sol, de un día que ya era sólo recuerdo. Profundamente herido, remoto en vida, símbolo de alguna vieja, heroica e inconclusa batalla; la mano alzada, aferrada al bastón de ébano, amenazando (no ya a unos hombres, sino a un tiempo) porque ‘no todos tienen un nieto, a quien envían, como un desafío, como una advertencia, como un grito que recuerde: aún no me he muerto’ (LT 39)

En esta cita, se cuenta que por medio de Bear el abuelo hace saber al resto que aún sigue vivo, y que el que no esté físicamente ahí no significa que esté ausente. Todo lo contrario. El regreso de su nieto representa para su abuelo una gran satisfacción y orgullo. El sujetarse a su pasado, aunque duela, es primordial para que Bear comprenda

tanto su presente como su futuro. Bear viene a ocupar el lugar de la primera generación, reemplazando el de Franc, y heredando una vivencia que nunca padeció en carne propia, una guerra que conoce sólo por medio de las palabras de su madre y su abuelo.

Anteriormente se ha dicho que la isla simboliza una cápsula llena de experiencias, memorias traumáticas de un pasado, tanto para Matia como para su primo y su amigo Manuel. A esta misma experiencia traumática regresamos en esta última novela. Bear hereda estas memorias traumáticas y señala que, “Una vez, hace tiempo, mamá le contó que un par de niños —tío Borja y ella— tenían una barca...” (LT 110). Después explica que siente una desconexión con ese pasado diciendo: “...no podía apartar un pensamiento: ‘No le gusta el mar. No lo teme, pero no le gusta’” (LT 110). Matia le ha compartido a su hijo este recuerdo sobre la barca y la isla. Sabemos que en *Primera memoria*, la barca y el mar se relacionan con el cuerpo de José Taronjé. Bear, sin embargo, desconoce el motivo de por qué no le gusta el mar; aunque trata de comprenderlo, se siente confundido. Así, el regreso a la isla para Bear aparece como un fracaso. Por más que trate de sentir una conexión. Le resulta imposible. No lograr comprender el significado de la palabra “patria”. Así lo explica en la siguiente cita en tercera persona:

Una frase irónicamente deformada llega en la bruma de otra frase lejana: ‘Este muchacho ya tiene edad de conocer su patria.’ ‘Este muchacho ya tiene edad para conocer el odio.’ Pero ésta no es la patria de Bear, Bear no tiene patria. Bear no habla nunca de esas cosas. No quiere empezar, de pronto, a decirse cosas parecidas. ‘Y a todo esto, ¿dónde habrá ido mamá?’ (LT 240)

Claro que Bear no va a sentirse apegado a su patria; ha estado viviendo fuera de España toda su vida. Pero tampoco puede sentir odio, porque no ha sido a él a quien han

lastimado directamente. Es precisamente al final de la obra que Bear descubre y reconoce que, a través de Matia, logra evocar su propio pasado:

En ella sí descubrió un muy antiguo rostro, en ella sí reconoció, de pronto, infinidad de rostros, de voces, de palabras quizá: pero patentes, visibles y familiares. Como surgidas del misterioso baúl de la memoria (su memoria, que no sabía si remota o aún no sucedida). (LT 247)

En esta cita Bear señala que en su madre existe una caja de recuerdos, a la que él llama “misterioso baúl de la memoria”. Aunque él no lo haya pedido, no puede hacer nada al respecto.

En una conversación en la que Matia y Bear hablan sobre la memoria, la primera reconoce que a pesar de que ambos evitaron el contacto con el pasado, su hijo heredó esos dolorosos recuerdos de forma inevitable. Matia le dice:

Sólo sé que he oído frases como viejos rumores; y no deseo, a ningún precio, entrar de nuevo en ese mundo, en el paisaje de nombres, recuerdos, hechos, que abandoné hace mucho tiempo. De improviso, saltan y golpean ecos que no deseo, de ningún modo, descubrir ni recuperar. Todo quedó ya en otra barrera. Muy lejos de estos días presentes, que, apenas hace unos minutos, decidí defender. Un presente que, aquí, en esta casa, en esta isla, se me revela como mi única forma de vida posible. No voy a retroceder, precisamente ahora. (LT 116)

Matia intenta dejar todos estos recuerdos en el pasado. Por el contrario, no quiere saber de nada ni nadie, mucho menos enterarse de algo que pueda volver a perturbarle. Pero ahora que está de regreso en la isla retumban en su memoria todos estos momentos traumáticos de su vida, y experimenta el dolor como si fuera la primera vez.

Matia Ahora quiere evitar que estos recuerdos interrumpan su presente. Por eso dice: “no voy a retroceder, precisamente ahora”. Pero ella misma señala, “Yo no puedo contar la historia de mi vida, ni la de nadie. Pero sí podría contar la historia de aquella



puerta, de aquella silla vacía, de aquella cama sin sábanas...” (LT 82). Aunque en la narración siempre se regresa a esta parte de la historia de su vida, Matia simplemente es incapaz de contarla. Maura Rossi menciona en su artículo “La herencia emotiva del trauma: la novela actual sobre la guerra civil española” que:

El trauma es, por su propia configuración, una experiencia vital que ‘quita la palabra’, es decir que provoca un choque y una conmoción tan estorbantes como para no agotar – y, en algunos casos, siquiera dejar explorar... (Rossi 11)

Efectivamente, en el caso de Matia, el regreso a la isla provoca en ella un choque de emociones y sufrimiento al recordar su pasado. Matia dice: “De toda nueva ciudad que conozco me queda sólo un recuerdo entre frívolo y desgarrado: letreros de droguerías, de autobuses. Los gritos, el olor, la mirada de la gente. Pienso en las viudas sajonas que viajan en grupos higiénicos y compactos.” (LT 83)

La isla se ha convertido en un símbolo tormentoso para Matia. Scott Macdonald Frame ha estudiado psicológicamente a este personaje, concluye que éste muestra señas de lo que él llama “Trastorno de Estrés Postraumático”:

The present article...will present evidence to argue that Matia, the principal narrator of Ana María Matute’s *Primera memoria* (1959) and character of *La trampa* (1969), is imbued with characteristics that portray her as a trauma victim. To do this, this article will revisit the five categories used to diagnose manifest symptomatology for Post-Traumatic Stress Disorder (PTSD Categories A to E) ... (Macdonald Frame 129)

Es por medio del análisis de Macdonald Frame que se puede concluir que Matia sufre de un trauma que tuvo lugar durante la Guerra Civil, al llegar a vivir con su abuela a la isla cuando era niña. El retorno simbólico de Matia a ese lugar revive las memorias

atormentadas que aún persisten en ella.

Por otro lado, su hijo Bear, quien también ha regresado a la isla, carga con el pasado y la memoria heredados de su madre. Así como Matia, Bear también se siente atrapado en este entorno asfixiante. Ya se ha dicho que tanto Matia como Bear han caído en “la trampa” de verse envueltos en un pasado que persigue a todos aquellos que vivieron en la isla.

En la narración no se muestra que Matia huya de la isla, mientras que su hijo permanece en un escenario incierto. En su retorno debía llevarse a cabo un asesinato, lo estaban planeando Mario y Bear y el cual tenía que estar bien planificado para que nadie se diera cuenta de quién fue responsable.<sup>121</sup> Sin embargo, vemos que Bear hace lo contrario cuando Mario le pregunta: “—Pero...¿te han visto?; ¿o no te ha visto nadie?... Tardó en recuperar su propia voz, desde el asombro: —Sí, me ha visto todo el mundo, porque no me he escondido de nadie.” (LT 249) Janet Díaz explica más a fondo esta escena diciendo que:

...The boy then carries out the plan Mario was to follow, without concealing his identity. It is an almost perfectly gratuitous crime, except that in allowing himself to be recognized, ‘Bear’ deliberately destroys the family’s prestige, and refuses to be the continuation of his ancestors. The final pages leave some doubt whether ‘Bear’ escapes from the authorities or exactly what is his fate. Matia, somewhat tardily experiencing maternal reactions, repeats hysterically: ‘Bear, where are you now?’ The boy’s action is an evident rejection of his mother’s family and all it represents, a negation rather than any affirmation of principles of his own. (Díaz 142)

---

<sup>121</sup> Cabe mencionar que en la narración jamás se menciona a quien asesinaron, queda un poco confuso lo que pasa ese momento.

Desde un comienzo en el tercer tomo se conoce que Bear y su madre Matia no tienen una relación estable, y que tampoco, vive con ella, ni con su padre. Hasta el momento vive con su abuelo Franc. Como se puede observar en esta cita, Bear rechaza todo lo que pueda relacionarlo con el abuelo, su madre o sus ancestros. El hijo rehúye la idea de seguir alimentándose de odio, rencor y muerte en este ciclo interminable. Por otro lado, Matia representa el lado materno, al ver lo que sucede con Bear y no encontrarlo. Al final de la narración, no queda del todo claro si Bear está en la cárcel, o si escapó de ese pasado que encierra la isla. El final queda inconcluso, planteando así la esperanza de que Bear se convierta en el cambio de una nueva generación que rechaza el ciclo repetitivo que han arrastrado hasta entonces los españoles.

La obra fue escrita en 1969, cuando aún estaba en pie la dictadura de Franco. De ahí la necesidad de abordar la cuestión de las generaciones futuras; el odio, la venganza, y el hijo de Matia que representa la nueva descendencia de España. Al mismo tiempo, promueve, por medio de Matia, la existencia de un pasado lleno de traumas que surgen de lo más hondo de su memoria. Scott Macdonald Frame cuestiona que:

...one could say that Matute's portrayal of trauma goes some way to bridge her own generation's reconstructed literary past and her own literal reconstructed history. This being so, could it also be that Matute's portrayal of Matia as a victim of the Spanish Civil War was intended to be a means by which her Spanish readers could identify with her character as a fictionalized partner in the search for closure to a shared collective historical trauma? Or more to the point, was Matia's literary portrait of trauma somehow a vehicle for the author's own codification and sublimation of the events of the Spanish Civil War? (Macdonald 134)

Efectivamente, Macdonald termina su análisis sosteniendo que Matia es víctima de los traumas ocasionados por la Guerra Civil. Sin embargo, agrega que en 1997 se le diagnosticó a Matute el “Post-traumatic stress disorder” (*PTSD*) en Barcelona.<sup>122</sup> ¿Será acaso que el personaje de Matia se proyecta como la experiencia de la autora? Es posible que ésta narre su propio trastorno con el fin de entender su pasado de una forma mucho más clara y coherente, así como se dice que el escribir o al relatar las memorias traumáticas ayudan a sanar el trauma, o por lo menos a entenderlo. Así como lo indica Scott Macdonald Frame:

...whether consciously or not, what Matute has done with Matia’s choice of externalizing her portrayed feelings by reliving her past through a diary is to reinforce further the reader’s identification of Matia as a trauma victim in that the reader becomes party to her recuperation both of memory and mental health. (Macdonald 136)

A lo largo de toda la trilogía, es posible advertir que Matute no sólo hace de narradora a través de la voz de Matia; además, hay otros personajes que han sido víctimas de la Guerra Civil y de los traumas causados por esta. El objetivo de la autora es mostrar una parte de ese mundo al lector para que pueda entender, a través de sus obras, los acontecimientos catastróficos que ocasionaron tanto dolor a la Generación del Medio Siglo. La trilogía completa contiene las memorias del periodo que Matute, testigo de los comienzos de la Guerra Civil, vivió y experimento. Así lo señala Redondo Goicoechea cuando menciona que,

---

<sup>122</sup> Se puede encontrar en la página 134 de Scott Macdonald Frame. Su artículo se llama “A Private Portrait of Trauma in Two Novels by Ana María Matute”, *Romance Studies*, 21:2, 127-138, (2003).

...los narradores ofrecen visiones fragmentarias, confusas, poco informadas, de unos acontecimientos que les superan por todas partes. Manuel y Marta, como antes Matia y después Mario – las cuatro voces principales de la trilogía – relatan los hechos desde sus perspectivas infantiles, y son, en realidad, la voz de Ana María Matute, la autora que vivió de niña una guerra que no entendía. El parecido fonético (Matia-Manuel-Marta-Mario-Ana María Matute), es evidente, y la perspectiva desde la que narran todos los personajes lo es también. (Redondo Goicoechea 44)

Lo dicho en esta cita anterior confirma las sospechas de que, desde un inicio en esta trilogía, y con el comienzo de *Primera memoria*, Matute plasma sus experiencias traumáticas. Cada voz en sus obras funcionan como herramienta para contar la vida de la autora. Su necesidad por recordar los hechos ocurridos se debe al deseo de comprender lo inexplicable que fue para ella el estallido de la guerra y su pasado por la casa de la abuela. Al final de la novela, nos enteramos por Matia de que:

Aquí aparece, otra vez, este desgraciado cuaderno, estas estúpidas palabras. Siempre el mismo cuaderno, este infinito desorden. Pero ¿no lo había destruido, no lo había quemado, o tirado? Siempre aparece, cuando más inoportuno. Lo leo, lo tomo, escribo otra vez: y lo que leo, lo que escribo, me parece indescifrable. Lo releo, y no entiendo una sola de estas líneas. Como si estuviera escrito en un desconocido idioma. He pensado, muy a menudo, que nadie puede escribir un diario, un verdadero, serio, ordenado diario. Y ahí está este cuaderno, apareciendo cuando no lo busco, cuando creo que hace tiempo, no sé cuanto, lo perdí. (LT 250)

En su diario Matia confiesa sus memorias que, a la vez, le resultan tan indescifrables. Las lee, las repite una y otra vez, pero no logra entender lo que ha escrito en su diario. También señala que sus escritos son un desorden, ya que así surgen sus memorias: de manera desordenada. Como se aprecia en la cita anterior, es por medio de la voz de Matia, quien en realidad es la misma Ana María Matute, que las memorias y vivencias de la Guerra Civil y la posguerra quedan plasmadas en la trilogía. Como se

dice, “trauma, that is, does not simply serve as records of the past but precisely registers the force of an experience that is not yet fully owned” (151).

El regreso a un pasado no resuelto revela los traumas que intenta comprender y expresar Matia para entender su entorno. Al mismo tiempo, su retorno tiene el objetivo de resolver y juzgar todo lo que había quedado pendiente durante su infancia en su paso por la isla.

### **3.1 La infancia queda simplemente como un recuerdo**

El regreso de Matia a la isla le trae memorias de una infancia perdida en los comienzos de la Guerra Civil. Para ella, esa etapa extraviada se ha perdido por completo. Así lo expresa la propia Matia: “...regresé a mi perdida infancia” (*LT 13*). Cabe mencionar que la Matia adulta aún utiliza cuentos de hadas para hablar de su infancia. Por ejemplo, la protagonista señala que, “...mi verdadera historia empieza en el silencio; aquel día, no sé ciertamente cuál, en que, como el protagonista de un cuento infantil, perdí mi voz” (*LT 28*). En esta cita, Matia se refiere al silencio nunca revelado; el silencio de tantas cosas malas que ocurrían frente a sus ojos, pero sobre las que ella no podía hacer nada; el silencio de una niña asustada a la que incluso ahora, en su edad adulta, aún se le hace imposible hablar del pasado que la persigue. Los cuentos funcionan como el trasfondo de la inocencia en medio de una guerra, adonde aquella niña Matia del pasado escapaba.

Matia habla de su niñez y de la infancia de su hijo Bear diciendo que:

Resucitan en mí ecos de niños ladrones; historias de muchachitos sigilosos, furtivos y descalzos, sobre la delatora escalera llena de crujidos; plumas empapadas de aceite deslizándose entre goznes

enmohecidos; niños que deslizaban llaves, monedas, bebidas, naipes, en oscuros agujeros; secretos, inapreciables tesoros... Los niños como Bear (aunque Bear, tal vez nunca fue un niño; o tal vez, Bear nunca dejará de serlo; porque su infancia no es de las que peligran, no es vulnerable); esta clase de niños como Bear, manejan instrumentos útiles y adecuados. (LT 133-34)

En esta cita, Matia compara su infancia con la de su hijo Bear para mostrar que son muy diferentes. Bear vive en un lugar donde no hay guerra, el peligro no se avecina, mientras su madre vivió siempre en medio del riesgo en la isla. Las experiencias de vida de la madre y su hijo son muy diferente, al igual que las de los niños que aparecen en el primer tomo. Éstos han debido, a muy temprana edad, asumir que ha estallado la guerra, y todo lo que esto significa. Mario, por ejemplo, pertenece a la misma generación que Matia, y dice, "...he perdido al muchacho que fui..." (LT 173). Se trata de un Mario adulto refiriendo a la pérdida de su infancia.

La generación de Matia, Borja, Mario y Manuel, a través de la narración, evoca la época de su infancia perdida. Para ellos, los cuentos terminan esfumándose, ya que son como hilos que los vinculan a su niñez. Así lo señala Matia:

El malo y el bueno de los cuentos infantiles y las películas inocentes, se encadenan en la mente de Isa como un juego idiota; una grotesca rueda de seres tomados de la mano, que inventan el bien, el mal, el pecado, la virtud, el honor, la perversión. 'Cuanta mala lectura, cuánta imbecilidad, cuánto veneno', se dice, con una rabia blanda, pero incapaz de despertarla, o empujarla. 'Cuánta idiotez disfrazada de sabiduría'. (LT 177)

Los cuentos de hadas eran parte de esa inocencia que pertenecía a la protagonista de *Primera memoria*. Bear, en cambio, no proyecta esta inocencia porque, como anteriormente lo dijo Matia, "...nunca fue un niño...". La misma Matia, por el contrario,

aún sigue creyendo en esos cuentos de hadas: “me he dado cuenta de cuán fantasiosa e ingenua soy, todavía” (LT 133). Bear cierra las puertas a este tipo de lecturas, diciendo que, “—bromas monstruosamente infantiles en seres que ya rebasaron los cuarenta años...” (LT 41). Se refiere a su madre, a quien aún le llaman la atención los cuentos de hadas, a pesar de su madurez. Bear revela que, a pesar de todo lo sucedido, tanto su madre como su tío Borja siguen añorando el regreso de esa infancia perdida, o al menos experimentarla otra vez ahora de adultos a través de los cuentos de niños y las películas románticas. Para Bear nada de eso existe; pertenece a una nueva generación en la que se ha agotado la esperanza de recuperar la inocencia, algo que sus antepasados aún añoran.

### **3.2 La relación de madre e hijo en *La trampa***

En el primer tomo de *Primera memoria*, se habla del desamor que vive Matia al perder a su madre y su padre. Esta experiencia la lleve a crecer con un entendimiento del amor entre madre e hijo diferente. En tanto la relación de Bear y Matia está lejos de ser la mejor, pero para ella es importante que su hijo sea independiente. Así lo señala Elizabeth Ordoñez en su artículo “Forms of Alienation in Matute’s *La trampa*”:

Matia lamenta la distancia entre ella y su hijo; el amor entre madre e hijo es definido como una fuerza privativa que debe ser racionada como la morfina para que no destruya a sus víctimas. Esta visión alienante de la relación madre-hijo se origina en parte en una forma de alienación típicamente femenina: el sentimiento de culpa de Matia por la renuncia a su rol maternal tras la disolución de su matrimonio. (Ordoñez 181)

Tras separarse de su esposo David, Matia no consigue la custodia de su hijo, lo que desemboca en un distanciamiento entre los dos personajes. Al final de la narración, Matia señala que: “Bear nació cuando papá se fue a combatir lejos, por causas indudablemente justas...” (LT 29). Sus padres se divorciaron cuando Bear era tan sólo



un bebé. David es internado en una clínica para alcohólicos<sup>123</sup>, mientras que Matia deja a su hijo en manos de Beverly, su suegra. Ante esto, Beverly le dice a Matia: ““Todos los años vendrás a verlo, querida. Ahora necesitas descanso”” (LT 212). El padre de Bear se va a pelear a la guerra, mientras que su madre desaparece de su vida. La abuela pasa a convertirse en una especie de guía materna, mientras Matia aparece como una madre lejana, desconocida. En Bear reconocemos, una vez más, el mismo modelo de hijo solitario, sin sus padres, viviendo con la abuela, carente del amor de su madre y de su padre. Se repite la misma historia de Matia; es una cadena de soledad y desamor que perpetua la imagen de los niños huérfanos.

### **3.3 La Guerra Civil en *La trampa***

A consecuencia de la Guerra Civil, el padre de Matia termina exiliado en Estados Unidos a causa de sus ideas antirrepublicanas. Se trata del abuelo Franc, así lo llaman Matia y Bear en *La trampa*. Éste representa la figura del español exiliado por miedo a la represión en su misma patria, a causa de las ideologías de la época. Franc no quiere regresar a España; puede ser que por miedo, o por no enfrentar el pasado que lo marcó para siempre, al igual que a muchos otros que fueron a pelear al frente. Así, decide negarse a volver a la isla. Su lugar lo toma su nieto, quien decide visitar su patria para conocerla al fin y sentirse realmente un español. Las palabras de Franc son las de un exiliado que ama su país, pero que a la vez la ve muy lejos de su alcance:

Envejecía tozudamente, en el linde de su país, año sabático tras año sabático, y se asombraba e indignaba de que otros hombres que eran (o fueron) como él se desprendiesen lentamente de su lado, como caídas hojas de un implacable otoño, de una aferrada obstinación. Tozudo,

---

<sup>123</sup> Se puede ver pág. 212 para referencia.

hermosamente impertérrito, contemplaba cómo otros iban desasiéndose suave e inexorablemente de las austeras ramas: regresaban, incluso compraban parcelas de una tierra prohibida, amada. Incluso deseaban morir en ella, deshacerse en ella, olvidados, melancólicamente mansos (acaso indiferentes). Cenizas de una vieja y ya apagada hoguera, volvían, regresaban: como razonables, falsos y tardíos jóvenes, dispuestos a volver a empezar, a olvidar, en bloque. La ira (su única ira) brillaba entonces en los ojos negros del abuelo Franc. Bear lo observaba, lo veía alejarse más y más, huidiza y apretada isla, mar adentro. (*LT* 39)

Como se puede percibir en la cita anterior, para Franc la isla está cada vez más lejos en su vida. Se refiere a ésta como una “hoguera” por los hechos ocurridos cuando él estaba peleando en el frente contra los republicanos. Tanto Franc —el padre— como Matia —la hija— se enfrentan a lo que ha sido la posguerra; en el caso de ella, fue su ex marido a quien le tocó luchar. Franc quien recuerda la guerra, su pasado, todos aquellos ocurridos en su vida anterior cuando estaba aún con la madre de Matia, y entabla una conexión entre el pasado y el presente. Franc le dice a Matia, “—Eres un poco la bruja mala —dijo Franc... Tú sales de la guerra y entras en la guerra. A ver si traes la buena suerte alguna vez” (*LT* 196).

En relación a los otros dos tomos, este último se enfoca más en encapsular los momentos en que se abordan los estragos de la guerra y la posguerra. Es como si la autora nos tomara de la mano para mostrarnos con claridad cómo se ve y viven aquellos que sufrieron estos hechos trágicos en España. Por ejemplo, en la siguiente cita se puede apreciar la descripción del entorno y las casas afectadas por estas pérdidas. Franc señala:

En las casas viejas, en los pueblos que inundan la tierra ardía, polvorienta, de mí país, siempre hay habitaciones cerradas y vacías; habitaciones condenadas que, un día aciago, marcado, sirven para que un hombre se oculte voluntaria o involuntariamente. Para que se encierre con sus descabellados sueños quirománticos... Como este pobre viejo que inundó de suelos y visiones este manuscrito que ni aún a la claridad excesiva de esta luna puedo descifrar... (LT 146)

Las palabras de Franc son de un hombre que aún recuerda los hechos del pasado, a la vez que siente dolor, tristeza y soledad. A través de sus palabras, nos revela que no puede comprender con claridad esas palabras que él mismo escribió durante esos momentos amargos de su vida joven.

Las secuelas de una guerra, no importa dónde, siempre dejan daños traumáticos. En esta novela, se muestra a Franc como un hombre exiliado. Bear conoce la realidad de la isla y de su gente, y también por medio de las palabras de su abuelo. Matia aún no ha podido resolver sus traumas del pasado y sigue siendo una víctima inocente, al igual que muchos niños que vivieron las mismas experiencias traumáticas. Así lo indican Edenia

Guillermo y Juana Amelia Hernández:

Detrás de la experiencia traumática de los dos [Matia y Mario], motivándola y sustentándola, está la guerra civil, la contienda que, sin llegar a comprenderla, sintieron que movía, trágica y dolorosamente, a las personas mayores de cada familia. Y ese ambiente de ruptura, de desolación, de desesperanza, de inevitable derrota, los acompaña siempre. (165)

Es así como termina esta novela, cerrando con la trilogía *Los mercaderes*. Matia comprende que nunca podrá recuperar su infancia; constituye una etapa perdida de su vida. Por otro lado, su figura como madre sugiere que su hijo Bear tampoco vivió una infancia plena, al igual que ella. Se traza a través de la narración la idea de los niños

perdidos entre tanta soledad, dolor, derrota y desastre; una condena a no vivir su infancia. En tanto Bear es el ejemplo de una generación nueva obligada a cargar con esa cruz sobre sus hombros, al igual que lo hizo el abuelo Franc y su madre Matia. Los tres intentaron llevar a cabo una vida normal, tranquila, lejos del miedo y el trauma de un pasado no resuelto, pero en el momento en que deciden regresar a la isla para el cumpleaños de la abuela esa aparente normalidad se esfuma.

En conclusión, la trilogía *Los mercaderes* es un ejemplo del trauma originado por la Guerra Civil y sus acontecimientos. En la narración de Ana María Matute queda en manifiesto las memorias de Matia, Borja, Manuel y Bear con experiencias y sus retornos tanto físicos como simbólicos a un lugar donde se abren heridas no cerradas de un pasado fuerte. Los personajes hablan de esas memorias traumáticas para poder claramente entender y al mismo tiempo expresar los sentimientos vividos en aquel exacto momento, lugar, espacio, y época.

## Conclusión

El presente trabajo ha surgido a partir del interés de explorar más a fondo cómo la narrativa femenina recoge el tema del trauma. Esta conexión es desarrollada a través del análisis de cada una de las trilogías de tres escritoras españolas, quienes en sus obras abordan los temas de la posguerra, la Guerra Civil, la transición y la dictadura. Los textos plantean los traumas que padecen las protagonistas como una enfermedad, que ellas poseen, y que a la vez puede ser heredada a las futuras generaciones. Así, el concepto del trauma aparece como una vía para explorar los lazos de padres e hijos durante las épocas críticas que marcaron a España.

Las novelas que en este estudio abordo son novelas de posguerra en las que me adentro partiendo con el punto del trauma y la memoria. La importancia de este enfoque se recalca en el estudio de Sarah Leggott y Ross Woods, quienes enfatizan lo siguiente:

In recent years, much Spanish literary criticism has been characterized by debates about collective and historical memory, stemming from a national obsession with the past that has seen an explosion of novels and films about the Spanish Civil War and Franco dictatorship. This growth of so-called memory studies in literary scholarship has focused on the representation of memory and trauma in contemporary narratives dealing with the Civil War and ensuing dictatorship. (1)

Así, he querido integrar a este estudio del trauma y la memoria obras femeninas que rescaten claramente algunos de los eventos importantes sucedidos en la Península Ibérica. Opté, particularmente, por este género en forma de trilogía porque me parecía relevante resaltar el trabajo femenino, pese al reto que esto implicaba debido a que ya

existen estudios sobre el tema del trauma y la memoria. Pero me parece que mi trabajo habla por sí mismo, y que mi enfoque es totalmente distinto a los trabajos existentes. En mi análisis, estas tres trilogías son examinadas desde un contexto diferente y particular, enfocándome principalmente en los personajes femeninos, sus inquietudes y las secuelas que dejaron en ellas las heridas aún abiertas del pasado que, a la vez, traspasaron a sus hijos.<sup>124</sup>

Cada una de las trilogías en este estudio revela el trauma heredado por los personajes a sus descendientes. Las historias trascienden los orígenes del trauma, y es a través de ello que se retorna hacia ese pasado que aparece como doloroso de recordar para las protagonistas. Las protagonistas madres ofrecen una visión sobre los años difíciles de su infancia al estallar la Guerra Civil, y ayudan a comprender un pasado desde un presente a través de la escritura y la narración. En ese sentido, Leggott y Woods recalcan que, “...the representation of memory and trauma in literature can enhance our understanding of the postwar Spanish novel” (1).

En relación a estas tres trilogías, es fundamental recalcar que en cada una de ellas sus páginas nos permiten adentrarnos en un pasado para revelar el por qué éste resulta traumático. Así lo menciona Cathy Caruth, quien indica en su texto *Unclaimed Experience* lo siguiente:

If return is displaced by trauma, then, this is significant insofar as its leaving—the space of unconsciousness—is, paradoxically, precisely

---

<sup>124</sup> El objetivo de este análisis ha sido exponer los traumas de los personajes escogidos en cada uno de los tomos para revelar cómo, en cada una de las tres trilogías, las autoras abordan de manera personal sus propias vivencias de la Guerra Civil. Por ejemplo, Esther Tusquets nació un mes después de la guerra, Josefina Aldecoa tenía tan solo diez años cuando ésta estalló, y Ana María Matute sólo tenía once.

what preserves the event in its literality. For history to be a history of trauma means that it is referential precisely to the extent that it is not fully perceived as it occurs; or to put it somewhat differently, that a history can be grasped only in the very inaccessibility of its occurrence. (17-18)

En el primer capítulo de esta tesis, enfocado en la *Trilogía de la Memoria* de Josefina R. Aldecoa, se analiza cómo la historia de Gabriela muestra señas del trauma ocasionado a partir del estallido de la Guerra Civil. Los temas que se abordan en este primer capítulo son: la memoria, el tiempo y la historia. La protagonista explica cómo sus traumas están ligados a los hechos ocurridos en su vida con el trasfondo la Revolución de 1934 y el posterior comienzo de la guerra.<sup>125</sup> En *Historia de una maestra* (1990), se presenta la vida de la protagonista desde sus inicios, sus sueños y los estragos a partir de su graduación al comenzar su vida y profesión como maestra en los campos rurales. En la narración de Gabriela, se conocen sus memorias y sus miedos, sus inquietudes y sus traumas. El recorrido nos muestra los pueblos pobres, el vivir diario de los campesinos, y el anhelo de la protagonista por contribuir y dejar una huella en cada uno de aquellos niños en sus clases. De igual manera, se muestra el lado de Gabriela como esposa de Ezequiel y su rol de madre con su hija Juana. Por último, este primer tomo termina con la ejecución de su marido producto de sus ideas radicales.

En el segundo tomo, *Mujeres de negro* (1994), se muestra a una Gabriela y su hija Juana desamparadas. La protagonista es ahora viuda, y su hija ha quedado huérfana de padre. Al ver que la situación en su patria empeora cada día más, la narradora decide contraer matrimonio con un hombre mexicano llamado Octavio, quien tiene una casa en

---

<sup>125</sup> También es conocida como huelga general revolucionaria en España de 1934 o solamente se le llama la revolución de octubre.

la ciudad de Puebla y hasta donde llega Gabriela a exiliarse junto con Juana. Así, las vidas de madre e hija van tomando caminos distintos; Juana cada vez quiere saber más sobre el país que han dejado, mientras su madre no quiere volver a hablar de España ni de su difunto esposo. Gabriela quiere olvidar ese pasado, enterrarlo en su interior para así no recordar. Al final, después de mucho tiempo en México, Juana toma la decisión de regresar a Madrid, donde retoma su vida como una mujer adulta.

Por último, en el tomo final *La fuerza del destino* (1997) se observa cómo Juana ha heredado los traumas de su madre a causa de la vida en el exilio, la muerte de su padre, el regreso a España y, por último, la muerte de Gabriela. Así, las vidas de madre e hija se van entretejiendo como una misma capa en la que habitan sus memorias, vivencias, traumas y reivindicaciones como mujeres fuertes y sobrevivientes. El retorno de Gabriela a su patria, después de la muerte del dictador Franco, remueve sus recuerdos más escondidos y dolorosos. El reencuentro entre su hija Juana y su nieto aparece como un momento histórico, en que tres generaciones se reúnen otra vez. El tomo concluye con la muerte de Gabriela, en el país que la vio nacer, al lado de su hija y su nieto.

El segundo capítulo de este estudio está formado por la trilogía de Esther Tusquets, *Trilogía del mar*. En primer lugar, se desarrolla el tema de la intertextualidad entre la narración de la historia y las memorias de la protagonista, así como con los cuentos de hadas dentro de su relato. Las memorias fantasmas persiguen a la narradora a lo largo de su niñez y hasta su vida adulta, causando en ella traumas inevitables. De igual manera, las tres trilogías abarcan el tema del desamor materno y las relaciones entre madre e hijos/as. En este capítulo, y a través de *El mismo mar de todos los veranos*



(1978), se expone cómo los cuentos de hadas reviven los viejos fantasmas en la protagonista. También se observa cómo la propia narradora busca el amor materno en el amor de la joven colombiana quien es su alumna en la universidad. Por último, se analiza la intertextualidad entre el trauma psicológico de la narradora y su relación con su madre.

En tanto, en el segundo tomo *El amor es un juego solitario* (1979), se examina la intertextualidad de los cuentos de hadas entre un texto de aventuras que recoge la soledad y el desamor. Así mismo, se habla del papel de madre y los traumas, en este caso, de la propia narradora quien se autodenomina como la “Reina de los Gatos.” Para finalizar, se aborda el último tomo, *Varadas tras el último naufragio* (1980), en donde se profundiza en el tema de la fantasía que crea Elia, la protagonista, y se concluye con el análisis del trauma doble que está presente en la vida de la narradora.

Finalmente, en el último capítulo de la tesis se estudia la trilogía *Los Mercaderes* de la autora Ana María Matute. La colección comienza con *Primera memoria* (1950). En este caso, se analiza la falta de amor que sufre el personaje de Matia al no contar con una figura materna y paterna. Por otro lado, observamos cómo la isla y la casa de la abuela donde Matia vive aparecen como espacios traumáticos y que encierran memorias vinculadas a dichos traumas. Por último, se desarrolla la pérdida de la infancia de la protagonista, que tiene lugar al estallar la Guerra Civil, y que extermina, entre otras cosas, los cuentos de hadas en los que creía el personaje. En tanto, *Los soldados lloran de noche* (1963) se inicia con el trauma sufrido por Manuel tras el asesinato de su padre José Taronjé. Aquí se detalla cómo es la vida de Manuel y de los

demás niños que viven en plena guerra, observan y recapacitan sobre la infancia que en este caso Manuel tuvo durante este periodo, esa niñez invadida por una Guerra Civil. En medio de los cuentos de hadas se encuentra la pérdida de una etapa ingenua e inocente que se hace presente dentro de la intertextualidad que utiliza la autora Matute. Dentro de los cuentos de hadas se presenta el desamor que sufre Manuel y Marta por parte de la figura materna y paterna. En *La trampa* (1969) se observa cómo la infancia pasa a ser un simple recuerdo, además de la relación de madre e hijo afectados por el distanciamiento y el rechazo que Matia siente hacia el personaje de Bear. Tal como en los otros dos tomos, se finaliza con la Guerra Civil.

En otras palabras, las narrativas presentadas en este estudio se arraigan en los traumas de los personajes, así como en otras ocasiones en que existen traumas dobles en la travesía de sus vidas. Como menciona Cathy Caruth en su texto *Trauma Exploration of Memory*, basándose en la teoría del trauma de Freud: "...in Freud's own early writings on trauma, the possibility of integrating the lost event into a series of associative memories, as part of the cure, was seen precisely as a way to permit the event to be forgotten" (*Preface*, Caruth). En las tres trilogías, se aborda la relación entre el protagonista y sus memorias traumáticas como un acercamiento a la reconfiguración de la historia y el pasado, resultando en el entendimiento por parte del protagonista de un pasado que, en su momento, no comprendía. Roger Luckhurst señala que:

It is not that the traumatic scene is either 'true' or 'false' but is dynamic, set in motion by the imbrication of actual history, memory's imperfect and interpretative relation to that history, and the competing phantasmic investments in the retelling of the scene... trauma in particular allows 'the past [to be] rewritten in memory, with new kinds of descriptions, new words, new ways of feeling', such that 'each of us becomes a different

person as we redescribe the past (Hacking 1995: 94 and 68 qtd. in Luckhurst 110).

De esta manera, en las tres trilogías se despliega la temática de las memorias traumáticas y el retorno a la madre patria. En cada una de ellas, se cuenta la historia de la Península Ibérica en la guerra, la posguerra y la transición. Los traumas de los protagonistas y narradores que presentan las autoras elegidas provienen de las experiencias de cada uno de estos periodos. La historia no se borra, no se elimina, sino que se cuenta, se muestra, y se entiende. Como bien lo menciona Caruth, “...permitting history to arise where immediate understanding may not” (*Unclaimed* 11). Pero, además, se comprende lo doloroso, los traumas y el resentimiento de cada una de las protagonistas en las trilogías. El retorno se convierte en una realidad emotiva en la narración que hacen las protagonistas, donde el regreso a su patria es retratado con nostalgia y sentimientos encontrados entre el pasado y el presente. Las memorias traumáticas contribuyen al entendimiento por parte de las generaciones futuras, en este caso, los hijos e hijas, y también ayuda al propio protagonista a entender el pasado de España. En esta visión, el trauma se sume no sólo individual, sino también convertido en un trauma colectivo.

## Work Cited

- Abel, Elizabeth, Marianne Hirsch, and Elizabeth Langland. *The Voyage in: Fictions of Female Development*. Hanover, NH: Published for Dartmouth College by University Press of New England, 1983. Internet resource.
- Abella, Anna "Ana María Matute 'Me horroriza la idea de que me puedan enterrar viva'" *El Periódico*, 2011. Online.
- Aguado, Txetxu. *Tiempos de ausencias y vacíos: Escrituras de memoria e identidad*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2010. Print.
- Aguilar, Paloma. "Memory and Amnesia. The Role of the Spanish Civil War in Transition to Democracy." *Hispania*, vol.86, no. 3, Jan. 2003, p. 502. Print.
- Aldecoa, Josefina R. *Historia de una maestra*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1990. Print.
- \_\_\_\_\_. *Mujeres de negro*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1994. Print.
- \_\_\_\_\_. *La fuerza del destino*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1997. Print.
- \_\_\_\_\_. *Confesiones de una abuela*. Madrid: Temas de Hoy, 1998. Print.
- Alborg, Concha. *Cinco figuras en torno a la novela de posguerra: Galvarriato, Soriano, Formica, Boixadós, y Aldecoa*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1993. Print.
- Alcatraz Fornieles, Javier. "Historia y novela en los primeros tiempos de la transición", in *Historia de la Transición en España*, Madrid Editorial Biblioteca Nueva, 2002, p. 422. Print.
- Alphen, Ernst Van. "Symptoms of Discursivity: Experience, Memory, and Trauma," in Mieke Bal, et al, eds., *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present* (Hanover NH: University Press of New England, 1999), 24-38.
- Álvarez-Fernández, José Ignacio. *Memoria y trauma en los testimonios de la represión Franquista*. Rubí (Barcelona: Anthropos Editorial, 2007. Print.
- Alborg, Concha. "Esther Tusquets Vuelve a Empezar: Correspondencia Privada." *Confluencia*. 19 (2003): 33-41. Print.
- Allen, Graham, *Intertextuality*, London: Routledge, 2011. Print

- Anderson, Christopher and Lynne Vespe Sheay. "Ana María Matute's Primera Memoria: A Fairy Tale Gone Awry." *Revista Canadiense De Estudios Hispánicos*, vol. 14, no. 1, 1989, pp. 1–14. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/27762702](http://www.jstor.org/stable/27762702). Print.
- Barrie, J.M., *The Annotated Peter Pan*, ed. Maria Tatar, New York: W. W. Norton & Company, 2011. Print.
- Bergmann, Emilie. "Reshaping the Canon: Intertextuality in Spanish Novels of Female Development." *Anales De La Literatura Española Contemporánea*. 12 (1987): 141-156. Print.
- Bertrad de Muñoz, Maryse. "El << retorno >> en la novelística española desde 1939" Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016. Pg. 102-106. Web.
- Bermúdez, Silvia. "Novels as History Lessons in Ana María Matute's *Primera memoria* (1960) and *Demonios familiares* (2014)": From Betrayal to Solidarity" *Spanish Women Writers and Spain's Civil War*. Eds. Maryellen Bieder and Roberta Johnson. New York: Francis and Taylor/Routledge (2017): 144-154.
- Briones Valbuena, Angel. "El experiment narrative de Esther Tusquets: una incursión estilística en *El mismo mar de todos los veranos*. AIH. Actas XI. *Centro Virtual Cervantes*.. Pp 165-172. 1992. Print.
- Brown, Joan Lipman. *Women Writers of Contemporary Spain: Exiles in the Homeland*. Newark ; London ; Cranbury, NJ: University of Delaware Press ; Associated University Presses, 1991.Print.
- \_\_\_\_\_. "Unidad y diversidad de *Los mercaderes*, de Ana María Matute," *Novelistas femeninas de la posguerra española*, ed. Janet W. Pérez (Madrid: 1983), pp. 19-32). Print.
- Chodorow, Nancy J. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender; with a New Preface*. Berkeley, California: University of California Press, 2002. Print.
- Chown, Linda E. "American Critics and Spanish Women Novelists, 1942-1980." *Signs*, vol. 9, no. 1, 1983, pp. 91–107. Print.
- Caña Jiménez, María del Carmen. "Proceso de individuación y Memoria traumática en *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets y *La Rambla paralela* de Fernando Vallejo." Thesis. Chapel Hill, 2007.Print.
- Cardús I Ros, Salvador. "Politics and the Invention of Memory. For a Sociology of the Transition to Democracy in Spain". *Disremembering the Dictatorship: The*

- Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy. Ed. Joan Ramon Resina. Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 2000. 17-28.
- Caruth, Carty. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1996. Print.
- \_\_\_\_\_. *Trauma: Explorations in Memory* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1995).
- \_\_\_\_\_. "Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History," *Yale French Studies* 79 (1991), 181-92.
- Casado, Stacey D. *Squaring the Circle: Esther Tusquets' Novelistic Tetralogy : (A Jungian Analysis)*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2002. Print.
- \_\_\_\_\_. "Conversación con Esther Tusquets: 'Para salir de tanta miseria.'" *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 13, no. 3, 1988, pp. 397-406. Print
- Castilla, Amelia. "Una mujer de letras y de la educación: última clase de literatura y pedagogía". *El País*, 17 de marzo del 2011. Web.  
[https://elpais.com/diario/2011/03/17/cultura/1300316402\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/03/17/cultura/1300316402_850215.html)
- \_\_\_\_\_. "Conocer otros mundos te hace más razonable". *El País*, 9 de octubre del 2005. Web.  
[https://elpais.com/diario/2005/10/09/cultura/1128808807\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2005/10/09/cultura/1128808807_850215.html)
- Cai, Xiaojie, *El mundo de la infancia y otros temas alusivos en la narrativa realista y fantástica de Ana María Matute*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2012. Print.
- Cibreiro, Estrella. "El mismo mar de todos los veranos y Nubosidad variable: hacia la consolidación de una identidad femenina propia y discursiva." *Letras Peninsulares* 13.2 (2000): 581-607. Print.
- Ciplijauskaitė, Biruté. *La Novela Femenina Contemporánea (1970-1985): Hacia Una Tipología De La Narración En Primera Persona*. 1a ed. [Barcelona]: Anthropos, 1988. Print.
- Conde, Peñalosa R. *La novela femenina de posguerra, 1940-1960*. Madrid: Editorial Pliegos, 2004. Print.
- Constenla, Tereixa. "Con un pequeño gemido, basta", *El País*, mayo 10, 2009. Print.

- Cornejo-Parriego, Rosalía, "Mitología, representación e identidad en *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets", *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 20 (1995): 47-63. Print.
- Costa, Luis F. "Para no volver: Women in Franco's Spain." *The Sea of Becoming: Approaches to the fiction of Esther Tusquets*. Westport, CT: Greenwood, 1991. 11- 28. Print.
- Del Río, Nacho. "El franquismo en España (VIII): del hambre, el racionamiento y el estraperlo en la ruinas de la posguerra" *LaSexta*. Online.  
[https://www.lasexta.com/noticias/nacional/franquismo-espana-viii-hambre-racionamiento-estraperlo-ruinas-posguerra\\_201906025cf3b9700cf235dd1071a1da.html](https://www.lasexta.com/noticias/nacional/franquismo-espana-viii-hambre-racionamiento-estraperlo-ruinas-posguerra_201906025cf3b9700cf235dd1071a1da.html)
- Díaz, Janet Winecoff. *Ana María Matute*. Twayne Publishers, New York, 1971. Print.
- Dupláa, Cristina. *Memoria sí, venganza no en Josefina R. Aldecoa: Ensayo sociohistórico de su narrativa*. Barcelona: Icaria, 2000. Print
- \_\_\_\_\_. "Identidad sexuada' y 'conciencia de clase' en los espacios de mujeres de *La Tribuna*." *Letras Femeninas*, vol. 22, no. 1/2, pp. 189–201. 1996. Print.
- Farrington, Pat. "Interviews with Ana María Matute and Carmen Riera." *Journal of Iberian and Latin American Studies* 6.1 (2000): 75-89.
- Fernández Prieto, Celia. "Figuraciones de la memoria en la autobiografía", *Claves de memoria*, ed. José María Ruiz-Vargas, Madrid, Trotta, 1997. Print.
- Fischer Rodriguez, Ana. "Mujeres clave de la posguerra" *El país*, 2014. Online.  
[https://elpais.com/cultura/2014/06/25/actualidad/1403719303\\_906736.html](https://elpais.com/cultura/2014/06/25/actualidad/1403719303_906736.html)
- Fresneda, Carlos. "Paul Presto: 'Franco es comparable con Hitler'" *El mundo* 2015. Print.  
<https://www.elmundo.es/cronica/2015/11/09/563cefd622601d073e8b465c.html>
- Flores-Jenkins, Raquel. "El mundo de los niños en la obra de Ana María Matute." *Explicación de textos literarios III-2* (1975): 185-90.
- Fraguas, Antonio. "Josefina Aldecoa destaca la memoria como 'madre' de la literatura" *El país*, Agosto 12, 2004. Print.

- Freud, Sigmund. "Duelo y melancolía", *Obras completas. Tomo XIV*, James Strachey (ed.), José Luis Etcheverry (tras.), Buenos Aires, 1992. Amorrortu: 235-246. Online. [https://issuu.com/johancortes3/docs/tomo\\_xiv](https://issuu.com/johancortes3/docs/tomo_xiv)
- García de Cortázar, Fernando., and González Vesga, José Manuel. *Breve historia de España*. Madrid: Alianza Editorial, 1993. Print.
- García Candeira, Margarita. "El discurso matrofóbico y su tratamiento en Esther Tusquets: autobiografía y ficción", *Moenia*, 10:343-354. 2015. Print.
- \_\_\_\_\_. "El círculo de la melancolía: estrategias narrativas y simbólicas de maduración psicológica en *Varadas tras el último naufragio*(1980) de Esther Tusquet", *Lectora*, 21: pp. 177-193. 2015. Print.
- Gazarian, Marie-Lise, et al. *The Literary World of Ana María Matute*. Ed. Roy, Joaquín. Miami: University of Miami, 1993.
- Gómez Gil, Alfredo. "Ana María Matute." *Cuadernos Americanos* 178.5 (septiembre-octubre, 1971): 250-4.
- González Ruano, César. "Una tarde con Ana María Matute." *Correo literario* V (noviembre 1954).
- Gilead, Sarah. "Magic Abjured: Closure in Children's Fantasy Fiction. *Publications of the Modern Language Association* 106, 1991. Print.
- Gilligan, Carol. "In a Different Voice: Psychological Theory and Women's Development." (1993). Print.
- Goldberg, Amos. "An Interview with Professor Dominick LaCapra", Shoah Resource Center, The International School for Holocaust Studies. Cornell University. June 9, 1998, Jerusalem. pp,14-33. Print.
- Glenn, Katleen M. "El mismo mar de todos los veranos and the prism of Art", Mary S. Vasquez, ed. *The Sea of Becoming: Approaches to the Fiction of Esther Tusquets*, Westport: Greenwood Press, 1991, pp. 29-43. Print.
- Guillermo, Edenia, Juana Amelia Hernández, *La novelística española de los sesenta*, New York, Eliseo Torres and Sons, 1971. Print.
- Hamilton, Paula. "A Long War: Public Memory and the Popular Media." *Memory: Histories, Theories, Debates*. New York: Fordham UP, 2010. pp. 299-311. Print.



- Henseler, Christine. *Contemporary Spanish Women's Narrative and the Publishing Industry*. Urbana: University of Illinois Press, 2003. Print.
- Herman, Judith Lewis. *Trauma and Recovery*. New York: Basic, 1997. Print.
- \_\_\_\_\_. «Crime and Memory.» *Trauma and Self*. Rds. Charles B. Strozier y Michael Flynn. Boston: Rowman & Littlefield Publishers, 1996: 3-17. Print.
- Herzberger, David. *Narrating the Past: Fiction and Historiography in Postwar Spain*. Durham: Duke University Press, 1995. Print.
- \_\_\_\_\_. "A Life Worth Living: Narrating Self and Identity in Josefina Aldecoa's Trilogy." *Foro Hispánico* 31 (2008): 135-146. Print.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press, 1997. Print.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*. New York: Columbia University Press, 2012. Print.
- \_\_\_\_\_. *The Mother/Daughter Plot. Narrative, Psychoanalysis, Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1989. Print.
- Ichiishi, Barbara F. *The Apple of Earthly Love: Female Development in Esther Tusquets' Fiction*. New York: Peter Lang, 1994. Internet resource. Print.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*, Madrid: Siglo Veintiuno de España. 2002. Print.
- Johnson, Roberta. "On the Waves of Time: Memory in El mismo mar de todos los veranos", *The Sea of Becoming: Approaches to the Fiction of Esther Tusquets*, ed. Companion to The Spanish Novel, eds. Turner Harriet y López de Martínez, Adelaida, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 212-23. Print.
- Jones, Margaret E. W. *The Literary World of Ana María Matute*. Lexington: University Press of Kentucky, 1970. Print.
- \_\_\_\_\_. "Deciphering Silence in the Works of Ana María Matute." *The Literary World of Ana María Matute*. 19-26. Coral Gables: Iberian Studies Inst., U of Miami, 1993. Print.

———. “Religious Motifs and Biblical Allusions in the Works of Ana María Matute.” *Hispania* 51 (1968): 5-16. Print.

———. “Temporal Patterns in the Works of Ana María Matute.” *Romance Notes* 12 (1971): 282-288. Print.

Kenny, Nuala. “Conclusion.” *The Novels of Josefina Aldecoa: Women, Society and Cultural Memory in Contemporary Spain*, vol. 308, Boydell and Brewer, 2012, pp. 231–235. Print.

Kietrys, Kyra A, and Montserrat Linares. *Women in the Spanish Novel Today: Essays on the Reflection of Self in the Works of Three Generations*. Jefferson, N.C: McFarland, 2009. Print.

Labanyi, Jo. “Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War.” *Poetic Today* 28.1, 2007: 89-116. Print.

LaCapra, Dominic. *History and Memory after Auschwitz*. Ithaca: Cornell university Press, 1998.

———. “Trauma, absence, loss”. *Critical Inquire*. 25.4 (1999): 696-727.

———. *Escribir la Historia, escribir el Trauma*. 2001. Buenos Aires Nueva Visión, 2005. Print.

———. *Representar el Holocausto. Historia, teoría y trauma* (Buenos Aires: Prometeo, 2008), 188. Print.

———. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 2001. Print.

———. *History in Transit: Experience, Identity, Critical Theory*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press, 2004. Print.

———. *History, Literature, Critical Theory*. , 2013. Internet resource.

Langer, Lawrence L. *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*. New Haven: Yale University Press, 1991.

Leggott, Sarah J. “History, Autobiography, Maternity: Josefina Aldecoa’s ‘Historia de una maestra’ and ‘Mujeres de negro.’” *Letras Femeninas*, vol. 24, no. 1/2, 1998, pp. 111–127. Print.

———. “Re-Membering Self and Nation: Memory and Life-Writing in Works by Josefina Aldecoa.” *Confluencia*, vol. 19, no. 2, 2004, pp. 11–20. Print.

- Leggott, Sarah; Woods, Ross. *Memory and Trauma in the Postwar Spanish Novel: revisiting the Past*, Lanham: Bucknell University Press. 2014. Print.
- Levine, Linda Gould, "Reading, Rereading, Misreading and Rewriting the Male Canon: The Narrative Web of Esther Tusquets' Trilogy", *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 12 (1987): 203-16. Print.
- Lonsdale, L. "The Space of Politics: Nation, Gender, Language, and Class in Esther Tusquets' Narrative." *Hispanic Issues*. 37 (2010): 245-260. Print.
- \_\_\_\_\_. "A Question of Values: Narrative Consciousness in *El mismo mar de todos los veranos*" " *Bulletin of Hispanic Studies*. 88.1 (2011): 79-96. Print.
- Luckhurst, Roger. *The Trauma Question*. London: Routledge, 2008. Print.
- Mangini, González S. *Rojos y Rebeldes: La cultura de la disidencia durante el franquismo*. Barcelona: Anthropos, 1987. Print.
- Manteiga, Robert C. "El triunfo del Minotauro: ambigüedad y razón en *El mismo mar de todos los veranos*, de Esther Tusquets." *Letrasfemeninas*, vol. XIV, Nos. 1-2, 1988:22-30. Print.
- Marr, M J. "Mapping the Space of Self: Cartography and the Narrative Act in Esther Tusquets's "*El mismo mar de todos los veranos*." *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. 29.1 (2004): 217-233. Print.
- Matute, Ana María, and Gazarian-Gautier, Marie-Lise. *Ana María Matute : la voz del silencio*. Espasa Calpe, 1997. Print.
- \_\_\_\_\_. *La trampa*. Barcelona: Destino, 2010. Print.
- \_\_\_\_\_. *Los soldados lloran de noche*. Barcelona: Destino, 2010. Print.
- \_\_\_\_\_. *Primera memoria*. Barcelona: Destino, 2010. Print.
- Mazquiarán de Rodríguez, Mercedes. "Talking with Tusquets", Mary S. Vasquez, ed. *The Sea of Becoming: Approaches to the Fiction of Esther Tusquets*, Westport: Greenwood Press, 1991, pp. 173-188. Print.
- Menéndez Lorente, María del Mar. "Cuentos de niños y cuentos para niños en Ana María Matute." *Compás de letras. Monografías de literatura española*.4 (1994): 254-74. Print.

- Metzger, Michael M. y Mommsen, Katharina, eds. *Fairy Tales as Ways of Knowing. Essays on Marchen in Psychology, Society and Literature*. Berna: Peter Lang, 1982. Print.
- Middleton, Peter, and Tim Woods. *Literatures of Memory: History, Time and Space in Postwar Writing*. Manchester: Manchester University Press, 2000. Print.
- Molinero, Nina L, and Inmaculada Pertusa-Seva. *Esther Tusquets: Scholarly Correspondences*. 2014. Print.
- Molinero, Carme. “El reclamo de la ‘justicia social’ en las políticas de consenso del régimen franquista.” *Historia Social* 56 (2006): 92-110. Print.
- Moreno-Nuño, Carmen. *Las huellas de la Guerra Civil: Mito y trauma en la narrativa de la España democrática*. Madrid: Libertarias, 2006. Print.
- Navajas, Gonzalo. *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. 1a ed., Ediciones del Mall, 1987. Print.
- Nichols, Geraldine Cleary, “The Prison-House (and Beyond): El mismo mar de todos los veranos” *Romantic Review* 75.3 (mayo 1984): 366-85. Print.
- Nora, Pierre. “Between Memory and History: *Les Lieux de mémoire*.” Trans. Marc Roudebush. *Representations* 26 (1989): 7-25. Print.
- Nora Peirre, Aun Khoury Yara. “Entre memoria e historia: La problemática de los lugares” *Módulo virtua: Memorias de la violencia*. P. 1-22. Print.
- O’Byrne, Patricia. *Post-War Spanish Women Novelists and the Recuperation of Historical Memory*. Boydell and Brewer, 2014. Print.
- Odartey-Wellington, Dorothy. “La reelaboración de los cuentos de hadas en la novela española contemporánea: las novelas de Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Esther Tusquets.” Ottawa: National Library of Canada, Bibliothèque nationale de Canada, 1999. Print.
- Ordoñez, Elizabeth. “Forms of Alienation in Matute’s *La trampa*”, *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, pg. 179-189. 1976. Print.
- Ordóñez, Elizabeth J. “Inscribing Difference: ‘L’écriture Feminine’ and New Narrative by Women.” *Anales De La Literatura Española Contemporánea*, vol. 12, no. 1/2, 1987, pp. 45–58. JSTOR, JSTOR, [www.jstor.org/stable/27741804](http://www.jstor.org/stable/27741804).

- \_\_\_\_\_. "A Quest for Matrilineal Roots and Mythopoesis: Esther Tusquets' *El mismo mar de todos los veranos*. *Crítica Hispánica* 6.1, pp. 37-46. 1984. Print.
- Ortega, José. "La frustración femenina en 'Los mercaderes' de Ana María Matute" *Hispanófila*, no. 54, 1975, pp. 31–38. *JSTOR*. Print.
- Pascal, Nanette R. *Ensayo Crítico: El niño y su circunstancia en las novelas de Ana María Matute*. Guatemala: Cultural Centroamericana, 1980. Print.
- Pratt, Annis, Andrea Loewenstein, Barbara White, and Mary Weyer. *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Ann Arbor, MI: UMI Books on Demand, 1997. Print.
- Presidencia del Gobierno, «Comunicado de prensa», *El País*, el 19 de julio de 1986, Print. [https://elpais.com/diario/1986/07/19/espana/522108013\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1986/07/19/espana/522108013_850215.html)
- Radstone, Susannah. and Bill Schwarz., eds. "Introduction." *Memory: Histories, Theories, Debates*. New York: Fordham UP, 2010. Print.
- Redondo, Goicoechea Alicia. *Mujeres y narrativa: otra historia de la literatura*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2009. Print.
- Recalcati, M.: *Meditaciones sobre la pulsión de muerte*, en Alemán, J. [et. al.]: *Lo real de Freud*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007. Print.
- Rich, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood As Experience and Institution*. London: Virago, 1997. Print.
- Ricoeur, Paul. *Temps et récit, 3. Le temps raconte*. Paris, Le Seuil, 1985, p. 345 Traducción de Georges Tyras y Juan Villa). Print.
- Rodríguez, Mercedes Mazquiarán de. "Motivos mitológicos y del folclore en *El mismo mar de todos los veranos*, de Esther Tusquets. *Selected Proceedings of the Mid-American Conference on Hispanic Literature*. Eds. Luis González-del-Valle y Catherine Nickle. Lincoln: The University of Nebraska Press, 1984. Print.
- \_\_\_\_\_. "Conversación con Esther Tusquets." *Letras Peninsulares* 1.1 (Spr 1988): 108-16.
- \_\_\_\_\_. "Entrevista con Esther Tusquets." *Letras Peninsulares* 13.2 (Fall 2000): 609-19. Print.

- \_\_\_\_\_. "Talking with Tusquets." *The Sea of Becoming: Approaches to the fiction of Esther Tusquets*. 173-188. Westport, CT: Greenwood, 1991. Print.
- \_\_\_\_\_. "La afirmación del yo en *Varadas tras el último naufragio de Esther Tusquets*." Paper, Modern Language Association Annual Meeting (Chicago), December 1985. Print.
- \_\_\_\_\_. "La intertextualidad como base de la narrativa en *El mismo mar de todos los veranos*." Paper, Second Biennial Northeast Regional Meeting of the AATSP, September 1986. Print.
- \_\_\_\_\_. "*El mismo mar de todos los veranos y carta a la madre: un diálogo intratextual*" Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de Julio de 1998. Vol.3, 2000. Print.
- Rodriguez, Pérez Sonia. "La mirada laica" *Wordpress*, 17 de marzo 2011. Print.
- Sánchez Cazarola, Antonio. *Fear and Progress: Ordinary Lives in Franco's Spain, 1939-1975*, Chichester, UK, Malden, MA, Wiley-Blackwell, 2010. Print.
- Scalia, Giovanna. "Una perspectiva de la Guerra civil española: conflictualidad y amonestación en *Los mercaderes* de Ana María Matute" Actas del XXI Congreso AISPI. Vol. 1, 2006, pp 391- 402. Print.
- Scott Macdonald Frame. "A Private Portrait of Trauma in Two Novels by Ana María Matute" *Romance Studies*, 21:2, 127-138, (2003). Print.
- Servodidio, Mirella, "A Case of Pre-Oedipal and Narrative Fixation: *El mismo mar de todos los veranos*", *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 12 (1987): 157-74. Print.
- \_\_\_\_\_. "Perverse Pairings and Corrupted Codes: *El amor es un juego solitario*." *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 11, no. 3, 1986, pp. 237-254. Print.
- Sotomayor, Carmen T. "Space and the Construction of the Self in the Narratives of Josefina Aldecoa" *Women in the Spanish Novel Today: Essays On the Reflection of Self in the Works of Three Generations*. Jefferson, N.C.: Jefferson, N.C. : McFarland, 2009. Print.
- Sotelo Vázquez. M. "*Primera Memoria* de Ana María Matute: La vida es una infancia repetida" *revista de Letras*, 13, pg. 171-178. Print.

- Soliño, María Elena, « Tales of Peaceful Warriors: Dolores Medio's ». *Diario de una maestra*, y Josefina R. Aldecoa, *Historia de una maestra*, *Letras Peninsulares*, n° 8, vol. 1, pp. 27-38, 1995. Print.
- \_\_\_\_\_. *Women and Children First: Spanish Women Writers and the Fairy Tale Tradition*. Potomac, Md., U.S.A: Scripta Humanistica, 2002. Internet resource.
- Stein, Murray. *Jungian Analysis*. Chicago: Open Court, 1995. Print.
- Tsuchiya, Akiko, "Woman and fiction in post-Franco Spain", *The Cambridge Companion to The Spanish Novel*, eds. Turner Harriet y López de Martínez, Adelaida, Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 212-230. Print.
- Tusquets, Esther, *El mismo mar de todos los veranos*, Barcelona: Editorial Anagrama, 1978. Print.
- \_\_\_\_\_. *El amor es un juego solitario*, Barcelona: Editorial Anagrama, 1979. Print.
- \_\_\_\_\_. *Varadas tras el último naufragio*, Barcelona: Editorial Anagrama, 1980. Print.
- Tyras Georges y Vila Juan, " otro maldito ensayo sobre la recuperación de la memoria histórica" Madrid: Editorial Verbum, 2012. Print.
- Valbuena-Briones, Angel. "El mismo mar de todos los veranos: Una novela postmodernista." *Hispanic Journal*. V.14, I. Spring. 1993. Print.
- Vargas-Ruiz, José María. "Trauma y memoria de la Guerra Civil y la dictadura franquista" *Revista de historia Contemporánea*. N. 6, 2006. Print.  
<http://hispanianova.rediris.es/6/dossier/6d012.pdf>
- Vilches, Norat V. *De(s) Madres o el rastro materno en las escrituras del yo: A propósito de Jacques Derrida, Jamaica Kincaid, Esmeralda Santiago y Carmen Boullosa*. Santiago: Cuarto Propio, 2003. Print.
- Villalba, Alvarez Marina. *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de narrativa española (en lengua castellana)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. Print.
- Villar, Pierre. *La guerra civil española*. Barcelona: Crítica, 2000. Print.
- Whitehead, Anne. *Memory: The New Critical Idiom*. London: Routledge, 2009. Print.
- Wythe, George. "The World of Ana María Matute." *Books Abroad*, vol. 40, no. 1, 1966, pp. 17-28. *JSTOR*, [www.jstor.org/stable/40120291](http://www.jstor.org/stable/40120291).