

MUJERES EN UNA *HABITACIÓN PARA HOMBRE SOLO*, DE SEGUNDO SERRANO PONCELA

LAURA PARAU
UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

1. INTRODUCCIÓN

Cuando el estudioso de la literatura española del siglo XX se adentra en los recovecos siempre turbadores de la literatura del exilio republicano de 1939, se (re)encuentra con nombres sonoros, que figuran con letras capitales en todas las historias literarias, y con otros nombres menos conocidos o relegados al territorio del olvido. Segundo Serrano Poncela pertenece al grupo de los escritores que no han gozado de una gran popularidad, no porque su producción careciera de interés o valor artístico, sino por circunstancias de carácter extrínseco al hecho literario: su discutible implicación en los dramáticos episodios de Paracuellos, la distancia que el exilio impuso entre el autor y el público autóctono o la precaria difusión y recepción de su obra. Si Serrano Poncela es un escritor casi desconocido por el gran público, se puede afirmar que también padece una especie de marginación dentro del ámbito académico. Su narrativa ha sido muy poco estudiada, pero precisamente esta escasez interpretativa convierte al autor en una figura especialmente atractiva para el investigador que desea acercarse a universos literarios menos explorados. De hecho, en nuestras pesquisas de carácter bibliográfico no hemos localizado ningún estudio que abordara el análisis de los personajes femeninos poncelianos, de modo que nuestro artículo se distingue por la originalidad del planteamiento.

Serrano Poncela comienza a publicar en el destierro, razón por la cual se le incluye en la categoría de los escritores que “nacieron” en el exilio (Sanz Villanueva, 1976: 117). A pesar de que su vocación de escritor surge con anterioridad a la Guerra Civil, podemos afirmar que la experiencia del destierro ha configurado de manera determinante al escritor que hoy conocemos.¹ Ofrecemos la lista completa de su producción literaria teniendo en cuenta únicamente la obra publicada: *Seis relatos y uno más* (relatos, 1954), *La venda* (relatos, 1956), *La raya oscura* (relatos, 1959), *La puesta de Capricornio* (relatos, 1959), *Un olor a crisantemo* (relatos, 1961), *Habitación para hombre solo* (novela, 1963), *Los huéspedes* (relatos, 1968)², *El hombre de la cruz verde* (novela, 1969) y *La viña de Nabot* (novela póstuma, 1979).³

Tal como señalaba Marra-López en uno de los primeros estudios dedicados a la narrativa del exilio republicano, Serrano Poncela probó todos los caminos narrativos que caracterizaron la literatura producida en el destierro (Marra-López, 1963: 421). Puesto que el estudio en cuestión tiene en cuenta solamente la producción escrita hasta 1962, ofrecemos una clasificación ampliada y actualizada de la narrativa ponceliana. La abstracción y el intelectualismo aparecen en el volumen *Seis relatos y uno más* cuyos relatos han sido calificados como “inteligentes ejercicios de estilo” (Pedro Gimferrer, 1965: 7), “puro juego intelectual, soberbiamente desarrollado” (Marra-López, 1963: 422). La realidad americana se muestra en las narraciones de *La raya oscura*, narraciones en las que la ironía y la excelente creación de

¹ El archivo personal del autor en Caracas custodia el volumen de poesías inédito *Palabras en voz baja* fechado en 1935.

² Este volumen recoge algunos relatos publicados anteriormente en *Seis relatos y uno más* a los que se añaden otros inéditos o publicados en revistas.

³ Debemos señalar que Serrano también ha desarrollado una intensa actividad en el ámbito de la crítica literaria y de la ensayística revelándose como uno de los críticos literarios más apreciados del momento. Apuntamos alguno de los títulos más significativos: *El pensamiento de Unamuno* (1953), *Antonio Machado: su mundo y su obra* (1954), *Dostoievski menor* (1959), *El secreto de Melibea y otros ensayos* (1959), *Del Romancero a Machado: ensayos sobre literatura española* (1962), *Formas de vida hispánica* (Garcilaso, Quevedo, Godoy y los ilustrados) (1963). Habría que aludir también a los numerosos artículos publicados en revistas americanas (*Cuadernos Americanos*, *Panorama*, *La Torre*, etc.) y españolas (*Ínsula*, *Papeles de Son Armadans*). Para el listado completo de la producción de Serrano Poncela consúltese la bibliografía del autor en el estudio monográfico de Andrés Villagrà (Villagrà, 1992: 283-291).

atmósferas suplen la falta de identificación con la sociedad presentada. Con los textos que escrutan el pasado más reciente (la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial) cambiamos de tono, ya que el dramatismo de las situaciones vividas por el propio autor les confiere un alto grado de intensidad: “Prisioneros de guerra”, “Fraulein Inka” (*La venda*), “Cirios rojos” (*La puesta de Capricornio*) o *La viña de Nabot*. Serrano proyecta su mirada sobre el pasado más remoto en *El hombre de la cruz verde*, una novela que retrata la España del siglo XVI. La experiencia del exilio aparece reflejada en los relatos “El encuentro”, “El retorno” (*La venda*), “Unos pies desnudos” (*La puesta de Capricornio*) y en la novela *Habitación para hombre solo*. Se trata de textos conmovedores que nos descubren la angustia y la derrota interior del desterrado. El anhelo de estar presente en la patria se percibe en las narraciones sobre una España inventada: “Amore amaro”, “El ícubo”, “Un susto” (*La venda*), “La puesta de Capricornio” (*La puesta de Capricornio*). Serrano coincide con gran parte de sus compatriotas exiliados a la hora de tratar el tema del regreso. Nuestro autor, que nunca más volvió a pisar su tierra natal, intuye que el retorno, lejos de ser una solución al sentimiento de desarraigo, produce mayor dolor y desencanto al demostrar que el exilio no es un estado provisional, que acaba cuando se produce el ansiado viaje de vuelta, sino un suplicio permanente (“El retorno”).

La novela *Habitación para hombre solo* (1963) ha sido la que más interés ha suscitado entre los críticos literarios, aunque la mayor parte de los artículos o estudios publicados se centran en la problemática del destierro (Cáceres Milnes, 2003; Franco Steeves, 2002; Piña-Rosales, 2001). El predominio de este enfoque interpretativo está, en buena medida, justificado, puesto que la novela se configura como una auténtica ontología del desarraigo, entroncando con el máximo exponente del género, *El extranjero*, de Albert Camus.

La novela está estructurada en tres partes muy diferentes desde el punto de vista formal y también desde el de la perspectiva narrativa.⁴ Sin embargo, el desarraigo y los traumas emocionales

⁴ El relato en segunda persona de la primera parte (“Todas las mañanas”) es seguido de tres poemas dedicados a Helena y Marina, que conforman la segunda parte (“Numina rerum”). En la última parte (“Paralipomena”) volvemos a un discurso narrativo a través de una voz en tercera persona que evoca recuerdos mencionados en la primera parte a la vez que plantea consideraciones importantes acerca de la escritura como acto terapéutico y liberador. Para un tratamiento más

producidos por la experiencia del exilio son temas que articulan todo el conjunto. En la primera parte una voz en segunda persona –un *tú* que es un desdoblamiento del *yo* del protagonista⁵– nos introduce en el convulso mundo interior de un emigrado español marcado por la experiencia del exilio y obligado a vivir como eterno fugitivo. Nuestro protagonista representa el tipo del exiliado a la deriva para quien el destierro se convierte en “incesante peregrinación sin dar en playa donde asentar sus reales o árbol de donde ahorcarse”, tal como apuntaba Francisco Ayala al describir el perfil paradigmático del exiliado (Ayala, 1972: 155). Desprovisto de toda seña de identidad, sin pasaporte y sin nombre, el protagonista se ve condenado irremediamente a la exclusión social y al fracaso existencial. Una vez asumida la imposibilidad de recuperar el estatus de individuo pleno, íntegro, se autoimpone una vida carente de cualquier implicación emocional, y este intento por volverse inmune a los afectos acarreará una relación problemática con las mujeres que se cruzan en su vida.

2. EL NARRADOR PONCELIANO Y SU VISIÓN DE LA MUJER

Antes de proceder al análisis de los personajes femeninos de la novela, consideramos oportuno examinar cómo el *yo* masculino, detentador de la palabra, concibe a la mujer en general. Si bien la voz del narrador adopta a lo largo del texto diferentes registros discursivos

detallado de la estructura de la novela remitimos al artículo de Sánchez Reboredo, “La novelística de Segundo Serrano Poncela” (Sánchez Reboredo, 1989).

⁵ Esta técnica narrativa refleja la personalidad esquizoide de un sujeto que busca desesperadamente alejarse de sí mismo para comprenderse y, en definitiva, para salvarse. Francisco Ynduráin considera el empleo de la segunda persona autorreflexiva un recurso de carácter testimonial, puesto que traduce “el empeño de trasladar a un ente de ficción lo real o vivido” (Ynduráin, 1969: 224). De hecho, contamos con dos argumentos que permiten hablar del carácter autobiográfico del texto. Tras consultar el archivo del autor, Andrés Villagrà ha comprobado que Serrano incluyó en el primer capítulo de la tercera parte de la novela textos recogidos en una autobiografía inédita, *Siega de vida* (1944). Tampoco debemos olvidar su estancia en Nueva York, entre 1957 y 1958, que seguramente originó vivencias transferidas más tarde al protagonista de la novela. Esto es lo que el propio autor confesaba a su amigo Max Aub a propósito de *Habitación para hombre solo*: “Escribí la novela porque sentía la necesidad de poner ante mis ojos —‘objetivar’ como dicen los psicólogos— unas cuantas experiencias de vida: mi desgarradura, paisajes, mujeres (esa Helena que tanto quise) y estados de ánimo” (Montiel Rayo, 1996: 193).

–segunda y tercera personas–, podemos decir que «tú» y «él» son ambos «yo». El narrador autodiegético de la primera parte de la novela se erige en único sujeto de la focalización, desempeñando la función de “filtro cuantitativo y cualitativo que rige la representación narrativa” (Reis y Lopes, 2006: 102). El narrador heterodiegético de la tercera parte relata supuestamente una historia a la que es extraño, pero en realidad adopta el punto de vista del personaje incrustado en la historia y, por tanto, se apropia también del “código de valores por el que se rige tal personaje y lo proyectará en los registros subjetivos inscritos en el enunciado narrativo” (Reis y Lopes, 2006: 102). Por consiguiente, podemos afirmar que nos encontramos ante un texto dominado de manera arrolladora por la focalización interna de un único personaje, el protagonista sin nombre. Conoceremos a las mujeres que emergen en su vida exclusivamente a través de su mirada, una mirada escéptica e incisiva en la mayor parte de los casos. Como lectores, no tenemos acceso directo a la interioridad de los personajes femeninos, no sabemos cómo son realmente, aunque sí sabemos cómo los percibe nuestro protagonista. La mujer aparece, pues, como un sujeto silenciado en medio de un discurso dominado por el hombre.⁶ Michel Foucault decía en *Microfísica del poder* que la “verdad” depende de quién controla el discurso. En el caso de *Habitación para hombre solo*, las mujeres están atrapadas en el mundo de las “verdades” y “valores” masculinos.

En el monólogo interior que ocupa toda la primera parte de la novela, el narrador protagonista intercala entre recuerdos y descripciones del estado de ánimo valoraciones sobre la mujer en general que denotan una mentalidad un tanto machista. Las mujeres son consideradas unos seres extraños que se mueven por otros sentimientos que el hombre y tienen una manera diferente de concebir la vida:

Las mujeres poseen una extraordinaria habilidad para replegarse, ocultar un deseo, cambiar una conversación por otra. Son criaturas peligrosas y extrañas, aun las más elementales. Hembras. Óvulos

⁶ Un examen rápido de las intervenciones de los personajes femeninos en el relato –intervenciones que nos llegan siempre a través del narrador-protagonista– demuestra hasta qué punto se trata de unos personajes enmudecidos: Marina no articula palabra, Myra y Helena hablan muy poco.

cargados de polen y de esa energía que llaman amor (Serrano Poncela, 1963: 39).⁷

El protagonista tiene una visión displicente del amor, al que considera un sentimiento más bien instintivo e impropio de los hombres. El amor femenino está siempre motivado por necesidades básicas: seguridad, protección (es lo que busca Myra), satisfacción sexual (el vector que rige la vida de Marina). Además, la mujer parece tener una predisposición innata para seducir al hombre y atraparlo en sus redes:

La mujer tiene una cuna preparada, un hueco, una suave mucosa acogedora en el fondo de la vagina, en el fondo del espíritu, en la palma de la mano. Así quedó dispuesto desde siempre y el calendario del hombre, a partir de su primer día humano, se mide por mujeres: poseídas, soñadas, perdidas (48).

Según René Nelli, la percepción de la mujer como concavidad inquietante es propia de una mentalidad retrógrada:

Sans aucune doute, la plupart des mythes archaïques, ceux qui assimillaient, par exemple, les organes féminins internes à une cavité inerte (quelquefois, il est vrai, animée de spasmes), à un sac, à un fourreau, à un animal dévorant (à cause de spasmes), à *un piège à pénis*, ont perdu à peu près tout pouvoir sur l'imagination masculine (sauf sur celle de quelques attardés) (Nelli, 1975 : 228).⁸

Si bien es verdad que estos mitos han perdido bastante relevancia en la modernidad, el hecho de que subsistan todavía en la mentalidad de ciertos hombres denota no solo una regresión a nivel psicológico-social, sino también la vulnerabilidad del propio sujeto que los genera. El narrador protagonista admite con impotencia y cierto encono la hegemonía de lo femenino en la vida del hombre y es por esto que reacciona atacando. Incide una y otra vez en la naturaleza

⁷ Se citará siempre por esta edición, la única existente hasta el momento, indicando el número de página entre paréntesis.

⁸ Las traducciones del francés nos pertenecen: “Sin ninguna duda, la mayor parte de los mitos arcaicos que asimilaban, por ejemplo, los órganos femeninos a una cavidad inerte (aunque alguna vez animada por espasmos), a un saco, a una vaina, a un animal devorador, a *una trampa para el pene*, han perdido casi todo el poder sobre la imaginación masculina (excepto sobre la de algunos atrasados)”.

veleidosa de la mujer y, sin embargo, él mismo proyecta sobre ella una mirada superficial que enfoca ante todo lo físico, su apariencia insinuante y turbadora.

El protagonista vive con la certeza de que la mujer es un ser posesivo que coarta la libertad del hombre. Por esta razón intenta mantener siempre cierta distancia entre él y sus amantes y, cuando las cosas se vuelven demasiado serias, huye: “– [...] todo lo que me queda es la libertad del buen perro de Dios, ¿no comprendes? Tú la enajenas; apenas me conoces y ya sientes el deseo de enajenarme” (65), le imputa a Myra; “– Debemos separarnos, Helena. Recobraré la libertad que tú has enajenado” (87). Nuestro personaje parece ser partidario de una idea que tuvo muchos defensores a lo largo del tiempo (entre ellos Schopenhauer, Nietzsche, Freud, Ortega y Gasset) y que asocia el hombre con la cultura y la mujer con la naturaleza. Así pues, el hombre se concibe a sí mismo como un ser creado para alcanzar un destino superior y capacitado para disfrutar de ideales elevados, entre ellos la libertad, mientras que la mujer es considerada un ser instintivo que obstaculiza su devenir.⁹

La representación de la mujer como criatura extraña, elemental – *animal femenino* dirá el protagonista en una ocasión– es síntoma de que es percibida como otredad, es decir, que no ha sido asimilada y de allí que se la conciba permanentemente como una amenaza. El análisis puede ser llevado todavía más lejos para afirmar que nos encontramos ante un sujeto masculino que se siente amenazado por la esfera de lo femenino precisamente porque se percibe a sí mismo como un ser débil y vulnerable, es decir, en una posición de inferioridad. No obstante, esta vulnerabilidad es comprensible y justificable si tenemos en cuenta que nos encontramos ante un sujeto profundamente herido por la experiencia del destierro. El drama del exilio tiene unas consecuencias nefastas e irreparables, perturbando todas las facetas de su vida. Consciente de que está condenado a vivir para siempre como un desarraigado repudiado y denostado por todos, el protagonista se somete a una anestesia emocional con la intención de evitar futuras

⁹ Las palabras de Freud reflejan la visión que buena parte de los pensadores del siglo XX tenían sobre la mujer: “Las mujeres representan los intereses de la familia y de la vida sexual; la obra cultural, en cambio, se convierte cada vez más en tarea masculina, imponiendo a los hombres dificultades crecientes y obligándoles a sublimar sus instintos, sublimación para la que las mujeres están escasamente dotadas” (Freud, 1984: 3041).

decepciones. De allí la reticencia y acrimonia con que percibe a las mujeres y al mundo, en general.

Sin embargo, en la segunda y tercera partes de la novela el tono cambia, y con él también la visión de la mujer. Los tres poemas que conforman la segunda parte son una exaltación de la feminidad y del amor, este último entendido como luz rehabilitadora en medio de las tinieblas del destierro. La voz del narrador de la tercera parte adquiere resonancias melancólicas, incluso sentimentales, al evocar las historias de amor del protagonista con Marina y Helena. La vehemencia y mordacidad que caracterizaban la voz del narrador autodiegético desaparecen. Además, se presenta al protagonista en una nueva luz que nos permite reconstruir su trayectoria vital y comprender su pesimismo vital. Del adolescente sensible e idealista que soñaba con el amor y con una vida amable y prometedora no ha quedado nada, pues el exilio destrozó todas sus aspiraciones convirtiéndole en un ser desconfiado y anímicamente mutilado.

3. MARINA O LA PASIÓN DESENFRENADA

Marina es la primera mujer que entra en la vida del protagonista a lo largo de su peregrinación exílica. Es una joven y atractiva mulata que vive con su madre en la hacienda de Bernardim Gamboa en Montecristo, una pequeña ciudad de la República Dominicana.¹⁰ Desde el primer momento el protagonista la percibe como una presencia incitante que despierta en él la pulsión sexual: “En la casa sólo había una mestiza de ojos enormes y asustados y su cuerpo increíble se deslizó entre la sombra y la puerta” (30). Una poderosa atracción surge nada más verla, atracción que se intensifica por el modo en que Marina se deja ver: sombra deslizante y turbadora que aparece y desaparece casi de manera imperceptible: “La mestiza reapareció sin saber cómo llevando unas tazas de café. Tenía una mirada animal, sin domar y muy joven. Los pechos acusaban sus

¹⁰Aunque en el texto no se especifica en ningún momento la ubicación exacta de Montecristo, hay ciertos indicios —el río Haina (14), la alusión a “la capital de la República” (15)— que nos permiten afirmar que se trata de una ciudad situada en la República Dominicana, probablemente San Fernando de Montecristi. Si bien es verdad que el topónimo se presta a interpretaciones equívocas (hay ciudades con el mismo nombre en Colombia y Ecuador), el hecho de que Serrano haya pasado los primeros siete años de su exilio precisamente en la República Dominicana se convierte en un argumento más a favor de nuestra afirmación.

redondas ciruelas debajo de la blusa” (32). De este modo se pone en marcha el juego de la seducción que, tal como apuntaba Jean Baudrillard, se fundamenta precisamente en la dialéctica presencia-ausencia:

[La seducción] no consiste en la apariencia simple, en la ausencia pura, sino en un eclipse de la presencia. Su única estrategia es estar/no estar ahí, y asegurar así una especie de intermitencia, de dispositivo hipnótico que cristaliza la atención fuera de todo efecto de sentido. La ausencia seduce a la presencia (Baudrillard, 1981: 83).

Marina aparece retratada como un ser elemental, una hembra que actúa guiada por los instintos: “Estaba ante ti, recostada en la débil penumbra con toda su simplicidad de hembra primitiva y silenciosa. Te había seguido como una perra cordial. Tenía simplemente hambre” (43-44). Observamos aquí, una vez más, la mirada machista que el protagonista proyecta sobre la mujer al considerarla una hembra en celo que busca la proximidad del hombre para satisfacer sus impulsos sexuales. De hecho, a lo largo del texto encontraremos muchas imágenes animales aplicadas a Marina: “perra caliente y agradecida” (51), “culebra con tendencia a lo oscuro” (134), “gacela negra” (169). La identificación de la feminidad con la animalidad se inscribe dentro de un código valorativo ancestral que adquiere un fuerte carácter misógino al evocar connotaciones negativas: lascivia, tentación, agilidad seductora y, por tanto, peligrosa. La animalidad de Marina se resalta una y otra vez no solo al mostrar su desinhibida entrega a unos primitivos instintos sexuales, sino también a través de sus gestos y movimientos: “Marina se despereza con lánguida satisfacción animal, semejante a un novillo que se lamiera la piel” (161); “ella sonreía, provocativa, radiante desnudez, las manos tapando púdicamente el vientre con gesto muy parecido a la incitación de la yegua, de la hembra, del dulce perro humano” (55). La muchacha no articula palabra, en cambio emite ruidos que inciden una vez más en su parentesco con el mundo animal: “su gemido de cabra” (64) o sus gorjeos de “paloma bravía” (51).

En este contexto de primacía de los sentidos el encuentro sexual se despoja de todo el adorno protocolario y se reduce a un acto instintivo que busca exclusivamente la satisfacción de los deseos: “El contacto con el útero primitivo, animal, con la llamada de la tierra

efectuado sin palabras, sólo con ronquidos, en una especie de automático bestialismo” (44). Marina se comporta como una fogosa fémmina ávida de saciar su apetito, pero su conducta sexual refleja al mismo tiempo la sumisión de la hembra ante la autoridad fálica del macho:

La mestiza, en silencio, venía a reunirse contigo como una perra caliente y agradecida; venía con su falda de sarga, su camisa de hombre y sus pechos desnudos, toda materia desde los pies descalzos hasta el moño de rizado pelo. Si estabas en vena la tomabas sujetando su cintura con las manos, le dabas a beber y ella producía un tenue gorjeo, algo como el zurear de la paloma bravía. Después se dejaba acariciar, muda y seria, como estatua de carne” (51).

Para los hombres, Marina es una mujer-objeto cuya única función es la de proporcionarles placer: “Gamboa y tú la compartíais como la comida, el calor, la soledad. Fue un convenio establecido sin necesidad de palabras” (51); “Él se acostaba con la mestiza como quien bebe un vaso de agua u orina en un rincón” (58). Hay en el texto otros comentarios que inciden en la infravaloración de la mujer de color.¹¹ Sabemos que Gamboa compra de alguna forma a Marina y a su madre en el momento en que adquiere la hacienda:

Gamboa aceptó a ambas, según te dijo, como un hecho consumado al comprar la hacienda. Formaban parte de la herencia de su predecesor. La mestiza, entonces una niña, ya había sido desflorada y estaba en condiciones de servir como mujer (34).

Aparece aquí una alusión a una práctica común durante el periodo de la esclavitud y que se ha mantenido durante bastante tiempo en las sociedades machistas de América Latina, el “derecho de

¹¹ De hecho, el narrador-protagonista de la primera parte de la novela rara vez llama a Marina por su nombre, sino que se refiere a ella con el sintagma “la mestiza”. En el uso de este vocablo podemos identificar una inflexión morbosa que se regocija en subrayar el exotismo incitante de la mujer de color. El hecho de que el protagonista la llame así denota la voluptuosidad que experimenta al poseer una mujer tan diferente a las que había conocido hasta entonces. Sin embargo, en la tercera parte de la novela el tono cambia completamente; cuando el narrador evoca a Marina, su voz se reviste de ternura y el apelativo “la mestiza” desaparece de la narración.

pernada”. La mujer indígena aparece pues como un objeto sexual del que el hombre –su amo– puede disponer a su antojo.

Las metáforas erótico-sexuales sobre el cuerpo de Marina ponen de manifiesto el vínculo que se establece entre lo femenino y la naturaleza: sus pechos son “dos pequeñas calabazas” (51), “flores de barro caliente” (53), “medallones de tierra” (161) que “titilan como cabañas de arena” (160). El elemento telúrico es el que mejor la define, ya que la asocia a la imagen arquetípica de la Gran Madre, la Tierra primigenia que nutre, pero al mismo tiempo aniquila con su fuerza indómita: “Venía hacia ti desabrochándose la camisa y tú, ya niño, te sentabas en sus rodillas y ella crecía, inmensa ubre maternal, su vientre redondo creciendo e invitándote” (52).

La tradición ha asociado desde siempre la naturaleza con la feminidad y el lenguaje también lo refleja: hablamos de naturaleza virgen, de la madre naturaleza, etc. La relación entre ambos elementos es sentida con cierto recelo por los hombres porque la perciben como una amenaza para el orden patriarcal. Estos sentimientos de inseguridad y temor se adueñan también del personaje masculino de la novela, un hombre modelado por un entorno urbano, pero que conserva inscrito en su memoria genética el miedo atávico ante la naturaleza desbordante. El protagonista se encuentra inmerso en un entorno natural insólito que lo sobrecoge y transporta a un mundo propio del tiempo mítico de los orígenes:

El silencio primigenio, elemental del primer día del mundo. [...] En la negrura sedienta y tostada las estrellas parecían gotas de sudor. Olía la brisa a orín de sapos, a vacas, a humo. [...] Árboles de extrañas formas y abierto ramaje, abanico de ramas, brotaban de la oscuridad haciéndola aún más oscura. Todo pertenecía a un mundo cuya recóndita sustancia no había perforado el hombre. Sentías una especie de angustia indefinible ante los signos que ofrece, pálida en su horror, la naturaleza (40-41).

Este entorno que recuerda a épocas inaugurales por su carácter intacto, apenas alterado por el hombre, adquiere pronto tonalidades angustiosas, de pesadilla, al evocar la naturaleza como madre devoradora: “[...] en torno vigilaba una naturaleza hostil, el ámbito primigenio que cerca todo, devora y destruye” (21). Por su primitivismo y ardor sexual irrefrenable Marina llega a encarnar la desmesura exuberante, pero a la vez temida y peligrosa de la naturaleza salvaje. No duda en recurrir a rituales mágicos para

hechizar al protagonista, produciéndole un aumento del deseo sexual y subyugándolo, de este modo, a la impetuosa llamada de la carne:

Un día, después de la historia de la ginebra, comenzaste a asediarla de nuevo en su rincón como un perro en celo. La olías, eso es. Ladrabas de deseo por la mulata Marina, hija de negro, sudorosa y atractiva como un vampiro (63).¹²

Su sensualidad arrebatadora unida a la avidez sexual la convierten en una mujer devoradora muy parecida a la *femme fatale* de la literatura finisecular. La apariencia física de este tipo de mujer se caracteriza por una belleza inquietante y perversa: “[...] en su aspecto físico han de encarnarse todos los vicios, todas las voluptuosidades y todas las seducciones” (Bornay, 1990: 115). Todos estos rasgos los encontramos en Marina, que embelesa al protagonista con sus ojos de deseo y lo incita con su presencia turbadora. Como Marina, la *femme fatale* posee una sexualidad exacerbada, en muchas ocasiones lujuriosa y felina, es decir, animal. Unos ejemplos recogidos de la literatura francesa de finales del siglo XIX nos ayudarán a ilustrar la similitud que se establece entre nuestro personaje y este tipo de mujer: “El vaho que ella exhalaba, como el de una bestia en celo, se había ido extendiendo cada vez más hasta llenar la sala” (Zola, 1967: 68) o “Era una bestia admirable, una bestia sensual, una bestia de placer con cuerpo de mujer” (Maupassant, 1965: 336).

Para el protagonista, Marina es solo físico, materia en plena efervescencia instintiva, pero desprovista de profundidad psicológica. Si la joven, en todo lo que tiene de criatura primaria – apuntemos que los esfuerzos del protagonista por hacerla hablar son inútiles–, parece que le quiere a su modo, él solo siente hacia ella un impetuoso deseo físico, pero, en este caso, no podemos hablar de amor. El medievalista francés René Nelli, gran estudioso de la erótica occidental, puntualizaba lo siguiente: “Le désir physique [...] se sépare de l’amour en ceci qu’il est naturellement porté à ne considérer cet objet

¹² Obsérvese que también el protagonista se describe a sí mismo en términos animales. Lo instintivo no se circunscribe únicamente a la esfera de lo femenino, sino que rige al mismo tiempo el mundo masculino. Esta percepción zoomorfa puede ser explicada más allá del sexismo del protagonista, pues proviene de su intento desesperado de suprimir o aminorar la manifestación, siempre dolorosa, de la conciencia, una conciencia que le recuerda permanentemente su condición de exiliado. De allí su afán por entregarse a una vida instintiva, la única capaz de sumergirle en las aguas, en este caso reconfortantes, del olvido.

que comme un instrument privilégié de jussance; il est égoïsme et violence” (Nelli, 1975: 31).¹³ Y en nuestro texto no faltan ejemplos que subrayen el carácter violento, incluso sádico del sexo:

Tú estabas sentado en la hamaca y al acecho, eso es. Al fin, de un manotón derribaste el vaso, la hamaca y el cuerpo femenino. Tenías miedo y al quitarte el cinturón con deseos de azotarla –un sádico, sentías la posibilidad de ser sádico por miedo– permaneciste un momento con la correa en el aire: aquello era demasiado tentador y fue necesario que respiraras muy hondo para recobrar la sangre fría (63-64).

Observamos que se produce una reducción de la mujer a su sexo, otro rasgo propio de una mentalidad machista. El sexo cobra tal importancia que llega a superponerse a la imagen de Marina, a la que el protagonista identifica con su órgano sexual: la muchacha es “útero primigenio” (60), “oscuro deseo de vulva” (62). No se trata de un sexo inofensivo, sino de todo lo contrario: la mujer es percibida como una *vagina dentata* que simboliza la sexualidad devoradora; su poder no sirve solo para atraer al hombre, sino también para aprisionarlo y, en última instancia, aniquilarlo.

En la segunda y tercera partes de la novela, la sensualidad exacerbada de Marina se despoja de las connotaciones amenazantes que venían marcando el discurso del narrador autodiegético de la primera parte. El voluptuoso ardor que desprenden todas las partículas de su cuerpo tiene efectos terapéuticos sobre el atormentado exiliado, que se abandona a una vida dedicada a los placeres físicos:

Arenal caliente del llano de Montecristo. Mediodía. Corteza terrenal primigenia. Acostados bajo la sombra rala de un caobo la posee en silencio. El pelo de Marina es azul, negro, viruta rizada y abundante y sus dientes huelen a tabaco. ¡Es todo tan simple! Pudiera dormir –y hasta morir– sobre aquella tibia superficie oscura que, lentamente, sorbe sus tuétanos [...] (160).

Sin embargo, cuando el frenesí de todos los deleites experimentados se aplaca, la nostalgia de la civilización irrumpe con fuerza y el protagonista huye.

¹³ “El deseo físico se distingue del amor por su propensión a considerar el objeto como un privilegiado instrumento de placer; [el deseo físico] es egoísmo y violencia”.

4. HELENA O EL AMOR ADOLESCENTE

Helena aparece en la vida del protagonista tras su huida de Montecristo, de aquel mundo elemental e instintivo simbolizado por Marina. La encuentra recién llegado a Nueva York, una mañana de primavera mientras contemplaba las aguas grises del río Hudson y reflexionaba sobre su vida:

Estabas a orillas del Hudson, sobre una baranda del río, en Riverside. Se acercó con un libro en la mano. Era alta y rubia, increíblemente delgada y sus largas y bellas piernas aturdían. Tú la viste llegar y un presentimiento se manifestó (57).

Helena lo conquista desde el primer momento con su belleza delicada y pura, desprovista de la sensualidad lasciva de Marina. Además es inteligente, buena conversadora y posee inclinaciones artísticas, lo que hace que el protagonista sienta todavía más fascinación por ella: “[...] también ella escribía. Un hermoso libro, una novela, un conjunto de poemas, una estatua, una sinfonía, hasta un solo de trompeta. Valdría la pena. La vida verdadera” (60).

Por primera vez asistimos a una visión positiva sobre la mujer. Sin embargo, el componente sexual no deja de estar presente. Por mucho que la relación con la joven Helena parece elevar al protagonista a un plano superior, de sublimación de los impulsos, en realidad no puede dejar de proyectar sobre ella una mirada sexual: “Te gustaría introducir tu pequeña trompa voluptuosa en su santuario” (60). De hecho, le propone que se acueste con él la misma noche en que se conocen y la joven accede a pesar de no estar preparada para ello. Y esto porque Helena, además de ser virgen, tiene una edad muy tierna. No es todavía una mujer, es una mujer-niña, una nínfula en edad pre-núbil y por esto la pérdida de su inocencia es percibida como una profanación:

Una niña con risa de niña, eso era; de cándidos ojos, diminutas y múltiples pecas. Más abajo de la curva del hombro emergían los débiles tallos de sus senos. Su gracia intocada la desfloraron tus manos, robabas su alegría (64).

Los gestos y el modo de ser de la joven revelan la candidez propia todavía de la edad adolescente: se sienta en el sofá “en una postura inverosímil, con las piernas recogidas bajo los muslos” (73),

disfruta enseñándole abalorios, cartas de amigas o banderitas escolares y le exige que la acompañe al colegio. Al mismo tiempo siente una atracción morbosa por conocer los secretos más oscuros de aquel hombre serio y taciturno, mucho más mayor que ella, exhortándole a revelar detalles picantes de sus experiencias amorosas. Cuando las explicaciones no la satisfacen, adopta una actitud pueril, típica de una niña caprichosa e indócil:

Una frase equívoca, una alusión significativa despertaba su gesto defensivo más gracioso: apretaba los labios y el mentón se le contraía. Necesitabas, entonces, diluir el vocablo en otros más precisos y tranquilizadores adaptados a su mundo (80).

A pesar de su ingenuidad, Helena tiene unas creencias muy firmes que defienden un modo de vida convencional basado en la moral puritana propia de la clase media norteamericana:

Creía en el dentista, le visitaba regularmente todos los meses y hablaba mal de la nicotina. Para mantenerse sano y en forma era necesario devorar platos de zanahorias y tú relacionabas al crujiente vegetal con los conejos. Un vaso de leche debe sustituir a la cerveza y al vino durante las comidas. Amaba las instituciones filantrópicas y era partidaria del seguro social [...]. Detestaba que tus manos interviniesen en el acto del amor. [...] Las mujeres que después de su matrimonio se niegan a la maternidad son perversas (79).

Todo esto hace que el protagonista la perciba cada vez más lejana. Una vez pasados los dulces efluvios de la pasión, entre la estudiante conservadora y un tanto mojigata, y el rebelde e inadaptado expatriado se interpone una distancia que va a conducir irremediablemente a la ruptura. Cuando él le comunica su intención de separarse para volver a recuperar la libertad, Helena se muestra indignada y lo tilda de neurótico. Pero por mucho que la decisión de su amante la disgustara, no protagoniza una escena melodramática y tampoco cae en sentimentalismos pueriles, sino que actúa con mucha determinación revelando un modo de ser muy maduro: “Está bien – dijo –, sufres un espasmo de melancolía y te dejo para que se te cure. Me voy. Pasea, querido y cuando te sientas totalmente curado vuelve a verme. Antes no, por favor” (87). Si Marina tuvo que recurrir a prácticas mágicas para intentar mantener al protagonista a su lado, Helena actúa con la seguridad que le proporcionan su posición

económica y su bagaje intelectual. Es una muchacha instruida e independiente –vive sola en un coqueto apartamento burgués– y, por tanto, sabe que se encuentra en una situación de superioridad respecto al desamparado inmigrante sin oficio ni beneficio. Por esta razón está convencida de que él se arrepentirá de su precipitada decisión y retornará a la estabilidad que ella le ofrece. Además, es muy consciente del papel que ha tenido en su rehabilitación emocional y social, pues había intentado salvarlo con la frescura y el desenfado de su juventud y en cierto modo lo consiguió, aunque solo de manera fugaz. Helena no logra rescatar al protagonista de sus impulsos agresivos y destructores, en cambio consigue despertar en él una visión más amable de la mujer.

Los dos poemas de la segunda parte revelan la importancia que tuvo la joven en la vida de nuestro “triste aqueo melenudo y solitario” (136). El primero (“Helena”) habla del dolor y la desolación que embargan al protagonista tras la separación. El nombre de la amada, único vestigio de un pasado para siempre perdido, aflige la memoria, pero al mismo ilumina y guía en medio de la oscuridad y desamparo instituidos por el destierro:¹⁴

Una sombra y un nombre arañan la memoria
 las cuentas de tu nombre, las horas de tu nombre
 los ecos de tu nombre y los días anudan
 devoran a los días y nacen otros días (130).

El segundo poema (“The Banks of The Hudson”) es un desesperado grito de auxilio originado por la angustia del que se siente atrapado en el “barranco sin salida” (138) que es el exilio. El amor aparece como única vía de salvación y es por esto que el yo poético clama suplicante la ayuda de Helena como si de una deidad se tratara:

Amada, amante, dueña de mi sangre, mi sueño, mis raíces oscuras,
 yo no quiero robar la alegría, no quisiera
 robar la alegría
 Sálvame de la muerte y el miedo, yo no quiero robar la alegría (139).

¹⁴ En la primera parte de la novela Helena es invocada con el sobrenombre de Beatriz, alusión directa a la joven amada e idealizada por Dante, símbolo de la mujer que se convierte en protectora y guía espiritual del hombre: “Helena, tu dulce criatura rubia, tu Beatriz provisional” (40).

5. MYRA O EL AMOR SOSEGADO

Myra es la tercera mujer que aparece en la errática vida del protagonista. El encuentro se produce de manera fortuita, en una sórdida cafetería de Manhattan que ambos personajes solían frecuentar. Pero sus destinos se entrelazan verdaderamente una tarde lluviosa de otoño, cuando el protagonista la invita subir a su habitación. Aquella lluvia mezquina había despertado en él la dolorosa necesidad de estar con alguien, pero ese alguien tenía que ser una persona igual de desamparada y perdida; y Myra lo era. Tal como señalaba Andrés Villagrà, “Myra es otra errante en la gran ciudad, sin rumbo ni proyección de futuro y su único propósito es seguir viviendo” (Villagrà, 1992: 195). No conocemos casi ningún detalle de su vida, pero se nos deja entender que no le fue nada fácil. En el texto se alude en repetidas ocasiones a un pasado sombrío que se prefiere olvidar: “Se veía que le recordabas algo perteneciente a lúgubres pasados, a tiempos que siempre se desea dejar atrás. Como tú. Estaba asociado a repudios, tristezas, decepciones” (47). Pasajes como éste y otros comentarios del protagonista nos inducen a pensar que Myra podría ser una prostituta.¹⁵

Sin embargo, Myra no es una mujer interesada por el aspecto material de la vida. Es verdad que busca algo en los hombres, y ella misma lo reconoce, pero sus necesidades son más bien de orden emocional: “Un alma generosa y vacía que siente hambre de caridad, de amor, de ser aceptada” (67). No aspira a una vida intensa, trepidante, sino a la tranquilidad y protección que le puede ofrecer la presencia de un hombre. Pero ella a su vez necesita ofrecer a alguien sus cuidados y afectos. En una de las pocas ocasiones en las que tenemos acceso directo a la interioridad de un personaje femenino, Myra revela su objetivo vital: “– Toda la vida aguardas un hombre a quien puedas dar voluntariamente algo: seguridad, conformidad, amor. Un hombre que no corra detrás de tu cuerpo como un perro en celo” (118).

¹⁵ No te gustó su rostro empolvado ni su aire de cazadora nocturna (38); Su rostro es afilado, un poco triangular, con una expresión de fatiga que conmueve: una fatiga de años sórdidos, pero esta noche se abrazaba casi desesperadamente, como un cangrejo, murmurando ternuras para convencerte de que le resultas necesario. Su perfección demuestra que lo ensayó con muchos otros y obtuvo siempre agrias respuestas (66-67).

Aun así, la manera en que el protagonista la percibe inicialmente tiene un pronunciado carácter negativo. Siguiendo en su misma línea de pensamiento misógino, interpreta la necesidad de Myra de sentirse protegida por un hombre y por un espacio amable como una trampa para atraparla en sus redes. Aparece de nuevo una visión peyorativa de la mujer, considerada una especie de animal depredador que tiende hábilmente sus redes para capturar a su presa:

Te acechaba. Le había bastado, en apariencia, con saber que tu pequeña habitación sirve para dos personas, que la estufa caliente, que hay un infiernillo de gas y una cama algo muelle donde se puede dormir sin estorbarse y en ocasiones hacer el amor. Simples sentimientos de seguridad (38).

Cuando Myra visita por primera vez la habitación, él observa de inmediato su vocación doméstica, observación no falta de ironía y menosprecio:

No te resultó difícil apreciar que se trataba de una mujer muy capaz de vaciar todos los días y a la misma hora el recipiente de la basura y así fue porque recogió los periódicos del suelo e hizo cosas análogas, de forma que al rato de estar allí el aspecto de la habitación mejoró considerablemente (8-9).

También ridiculiza su miedo a la soledad, introduciendo con ello otra valoración machista de la mujer, que aparece retratada como el ser débil por excelencia. Si la soledad perturba a la mujer suscitándole pensamientos sombríos, al hombre le consuela y fortalece, ya que le permite realizarse como ser superior: “No creo que la soledad ensucie –fue tu respuesta– más bien reconforta y purifica” (9).

La mirada del protagonista se viste de una ironía irreverente al calibrar las aptitudes eróticas de Myra, a la que percibe como una mujer-objeto bastante aceptable: “Comprendías que te acechaba una mujer de ojos calculadores; una mujer que quizás valiese la pena besar y acariciar y acostarse con ella en los atardeceres húmedos” (17). Y es que Myra no es una mujer fatal; no despierta en él aquel irrefrenable deseo sexual que Marina le provocaba ni le hace revivir el frenesí del amor adolescente como Helena. Ella es una mujer más plácida que le puede ofrecer un amor sosegado, pero más profundo. Aun así, “su cuerpo usado pero curiosamente virginal” (45) es capaz de estimular las exigencias sexuales del protagonista: “[...] se extendió sobre la

cama para ofrecerse con un gesto de púdica voluptuosidad, excitante y recatada a la vez, animal femenino de formas redondas y no muy jóvenes aunque deseables todavía” (39).

Myra no se comporta como una amante apasionada, sino que adopta una actitud más bien maternal que desconcierta al protagonista, pero que le produce al mismo tiempo una sensación de seguridad frente a la amenaza de la deportación: “[...] su maternalismo te asustaba como un incesto. [...] Te besó en la boca dejándote un sabor a leche materna” (68). Con sus gestos tiernos y su “piel maternal y confortadora” (102), Myra se convierte en un símbolo de la madre protectora, “otra especie de útero” (69) que sustituye al primero y auténtico, el de la madre hace tantos años perdida.

Cuando la amenaza de la deportación se vuelve una realidad inevitable, Myra comienza a actuar con mucha determinación. Su habitual carácter compungido es sustituido por la tenacidad de la mujer que pone todo en juego para salvar a su hombre: impone con obstinación su deseo de acompañarle a donde fuera, prepara el trayecto de la huida y también consigue el dinero necesario, posiblemente vendiendo su cuerpo, tal como se lo imagina el protagonista. Sin embargo, su solicitud y entrega halagan su gran y receloso ego:

Deberías preguntarle cómo los ha conseguido pero confías en la activa providencia. Piensas en sus oscuras relaciones, en el mundo que dejó atrás, en deudores agradecidos o en un residuo de remordimientos. Sabes, únicamente, que lo ha hecho por ti. Has sentido deseos de besarla (102).

A fin de cuentas, aquella mujer “un poco mustia y sencilla” consigue hacerse querida. Junto a ella el protagonista siente que las corazas que habían reprimido sus sentimientos empiezan a debilitarse. Por primera vez en muchos años, una luz esperanzadora se enciende en su interior petrificado dejando aflorar el tímido y añorado deseo de vivir en paz:

La premonición de una débil aurora de paz se alzaba en tu espíritu y dio a las imágenes una cierta frescura acidulada. Posiblemente la causa provenía de la presencia de aquella mujer un poco mustia y sencilla inesperadamente llegada cuando creías estar al final de tu vida. Acaso pudieras volver a vivir, no muy ricamente, pero lo preciso (117).

Sin embargo, el azar o la mala fortuna no permiten la rehabilitación anímica del protagonista. La policía descubre a los fugitivos en la frontera con México y les obliga separarse: Myra debe volver a Estados Unidos mientras que a él no le permiten entrar en territorio estadounidense.

Como las otras dos mujeres, Myra tampoco consigue salvar al protagonista de su fracaso existencial. Y esto ocurre porque, más allá de las inclemencias del destino, el amor, entendido como vía posible para la recuperación de la identidad perdida, no llega a ser un sentimiento suficientemente enraizado en nuestro protagonista.

6. TÉCNICAS DE CARACTERIZACIÓN DE LOS PERSONAJES FEMENINOS

Tal como lo habíamos mencionado anteriormente, el narrador auto y heterodiegético de la novela es el único responsable de la visión sobre los personajes femeninos. De su mirada extremadamente parcial depende el modo en que será configurada la imagen de las mujeres que aparecen en las páginas del libro. El relativismo de tal percepción viene dado no solo por la ubicación física del ángulo de visión (su punto de vista está limitado solamente a lo que ve y observa, lo que se denomina en narratología “visión con”), sino que las particularidades mismas del carácter de las heroínas nos son ofrecidas en función de los propios intereses del narrador. No hay en *Habitación para hombre solo* ningún intento de multiperspectivismo: no se recurre a otras voces en la caracterización de los personajes femeninos y tampoco se los escucha directamente (la autocaracterización). No obstante, un sondeo más profundo en la urdimbre del texto nos revela detalles significativos acerca de la configuración caracterológica de las protagonistas.

Una técnica indirecta de caracterización que pretende atenuar el monopolio focal del narrador-personaje está constituida por el contraste que se establece entre las tres mujeres. Cada una tiene un modo de ser y de amar muy diferentes y estas discrepancias se perciben por sí solas a lo largo de la novela, si bien, a veces, es el propio protagonista el que las señala. Al recordar la sensualidad lasciva de Marina, “el redoble de sus piernas sobre el tambor de tus lomos”, “el brillo de sus pupilas muy cercanas y estremecidas por el placer”, añade: “Esta otra, tu Helena, no era así. Una niña con risa de

niña, eso era; [...] Ahora [se refiere a Myra] se trata de una mujer más plácida y más suya, señora de tu habitación” (64).

Otras técnicas de caracterización que no se encuentran tan ligadas al narrador tienen que ver con el encuadre espacio-temporal. El entorno es un importante elemento caracterizador, puesto que las tres mujeres aparecen asociadas a unos espacios que se convierten en auténticos diagramas psicológicos. De este modo, se puede establecer una relación entre el carácter de cada una y la índole de los espacios que las enmarcan. Marina vive en un entorno salvaje representado tanto por una naturaleza recia, en la que apenas se percibe la intervención del hombre, como por una sociedad rudimentaria. Además, el cuarto que habita en la casa de Gamboa se configura como un espacio reducido a lo elemental, en perfecta concordancia con el primitivismo de la muchacha: “Detrás de la roja cortina sólo había una estera, un colchón de hojas, una tinaja y un cazo” (51). En cambio, el ambiente que rodea a Helena es completamente diferente. La joven estudiante vive en un entorno amable y coqueto que invita a actividades deleitables como leer, escribir o escuchar música:

Vivía en una habitación confortable y burguesa que casi inspiraba odio. [...] Lo que más te agradaba eran los cuadros que ennoblecían las paredes: ventanas de luz. [...] Los asientos eran mullidos. Hasta había, en un rincón, un aparato de música clandestina (70-71).

El apartamento es un reflejo de su mundo interior risueño y ordenado, en el que todavía no se perciben las huellas de la adversidad que la vida suele traer:

Era la perfecta estudiante, tenía la juventud de la perfecta estudiante y tú la observabas asombrado de que pudieran existir aún en el mundo elfos así. No, todavía no alcanzó la perfecta madurez. La vida fue demasiado generosa con ella y no podía penetrar en las cavernas oscuras de tus ojos (Serrano Poncela, 1963: 71).

Pero en Myra sí que percibimos sufrimientos y pesadumbres que marcaron su existencia y le imprimieron un particular modo de ser. A diferencia de las otras dos mujeres, Myra no posee un espacio suyo, sino que su existencia está encaminada precisamente en la búsqueda de un entorno que le sirva de refugio y que la redima de la precariedad emocional en que vive:

Su mirada recorrió las paredes, la cenefa raída, la ventana y se detuvo en la estufa, en su ajado vestido que colgaba del respaldo de una silla. – Me gustaría vivir aquí. El cuerpo se encuentra bien, a gusto. Es como un refugio (65-66).

La atracción que Myra siente por la decrepita guarida del protagonista revela su necesidad de aferrarse a un espacio que ella percibe como íntimo precisamente por sus dimensiones reducidas y su carácter de humilde rincón. Gaston Bachelard ya había señalado en *La poética del espacio* el valor de “retiro del alma” de los espacios muy pequeños y su función aislante: “todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad” (Bachelard, 2010: 171).

El momento estacional en que se ambientan las tres historias de amor también se encuentra relacionado con el carácter y la edad de cada mujer. El calor tórrido y empalagoso del trópico se materializa en Marina confiriéndole valores que se suelen asociar a la estación veraniega: sensualidad, ardor y exotismo. La relación con Helena se inicia en primavera, momento del tímido renacer de la naturaleza que coincide con el surgimiento del primer amor. La candidez y vitalidad que definen a la adolescente encuentran su correspondencia en la primavera que “excita y derrama, en todas partes, las fuentes de la vida” (75). La aventura amorosa con Myra se sucede a lo largo de un triste y desapacible otoño, estación que evoca tanto el carácter lánguido de la heroína como su aspecto marchito. A pesar de que solo tiene unos treinta años, el protagonista la percibe como si fuese una mujer que roza la decadencia física, de allí los adjetivos de resonancias otoñales que le suele aplicar: “la cabeza aturdida, un poco mustia” (64), “la carne un poco ajada” (68), “unos hombros desnudos que alguna vez debieron ser bellos, aunque ahora lucían un poco ajados” (91), “mujer un poco mustia” (117).

Con todo esto, las protagonistas femeninas no llegan a ser unos personajes redondos, sino que permanecen como simples figurantes dentro del egocéntrico y desgarrado mundo del protagonista.

La novela *Habitación para hombre solo* indaga en la trágica condición del desterrado expulsado de todos los lugares y condenado a un exilio eterno. La desdicha del protagonista adquiere proporciones catastróficas porque, en realidad, sufre tres exilios: en primer lugar, un

exilio genuino, primordial, inherente a la condición humana;¹⁶ en segundo lugar, un exilio físico que le obliga separarse de su país; y, en tercer lugar, se puede hablar de un exilio mental que se manifiesta a través de la alienación, esta última entendida como “un exilio del ejercicio responsable de la capacidad humana” (Ilie, 1981: 102). El título de la novela alude precisamente a la enajenación que secuestra la mente del protagonista y que se manifiesta a través de su intento desesperado de aislarse de los demás: “– Ahora necesito una habitación para hombre solo. Voy a intentar rescatarme de nuevo” (89). Su vida será un forzoso errar sin fin y, al mismo tiempo, una voluntaria huida de las mujeres y de su amor.

BIBLIOGRAFÍA

- Ayala, Francisco (1972), “Para quién escribimos nosotros”, en *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, Madrid, Aguilar, pp. 138-164.
- Bachelard, Gaston (2010), *Poética del espacio*, México, Fondo de Cultura Económico.
- Baudrillard, Jean (1981), *De la seducción*, Madrid, Cátedra.
- Bornay, Erika (1990), *Las hijas de Lilith*, Madrid, Cátedra.
- Cáceres Milnes, Andrés (2003), “Segundo Serrano Poncela y la crónica del desarraigo: *Habitación para hombre solo*”, *Nueva Revista del Pacífico*, 48, pp. 99-110.
- Franco Steeves, Marisa (2002), *La razón autobiográfica en «Habitación para hombre solo» de Segundo Serrano Poncela*, Ann Arbor, University Microfilms International.
- Freud, Sigmund (1984), *El malestar en la cultura*, en *Obras completas*, tomo VIII, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Gimferrer, Pedro (1965), “En torno a la obra narrativa de Serrano Poncela”, *Ínsula*, núm. 226, p. 7.
- Ilie, Paul (1981), *Literatura y exilio interior*, Madrid, Fundamentos.
- Marra-López, José Ramón (1963), *Narrativa española fuera de España: 1939-1961*, Madrid, Guadarrama.

¹⁶ José Ricardo Morales afirmaba que el destierro es la condición universal del hombre: “La condición del hombre, expresada en muchos mitos antiguos, es la de un desterrado que perdió su paraíso” (Morales, 1998: 116).

- Maupassant, Guy de (1965), *Relatos*, Barcelona, Aguilar.
- Morales, José Ricardo (1998), “Desde el destierro. El saber del regreso”, en Manuel Aznar Soler (ed.), *El exilio literario español de 1939. Actas del Primer Congreso Internacional*, vol. I, Barcelona, GEXEL, pp. 111-122.
- Montiel Rayo, Francisca (1996), “Escribir fuera de España: la correspondencia entre Max Aub y Segundo Serrano Poncela”, en Cecilio Alonso (ed.), *Actas del Congreso Internacional «Max Aub y el Laberinto Español»*, tomo I, Valencia, Ayuntamiento, pp. 185-201.
- Nelli, René (1975), *L’amour et les mythes du coeur. Le corps féminin et l’imaginaire*, Paris, Hachette.
- Piña-Rosales, Gerardo (2001), “*Habitación para hombre solo*: crónica del desarraigo”, en Juan Carlos Ara Torralba y Fermín Gil Encabo (eds.), *La España exiliada de 1939. Actas del Congreso «Sesenta años después»*, Huesca-Zaragoza, Instituto de Estudios Altoaragoneses-Instituto Fernando el Católico, pp. 389-397.
- Reis, Carlos y Lopes, Ana Cristina (1996), *Diccionario de narratología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España.
- Sanz Villanueva, Santos (1976), “La narrativa del exilio”, en José Luis Abellán (coord.), *El exilio español de 1939*, vol. IV: *Cultura y literatura*, Madrid, Taurus, pp. 109-182.
- Serrano Poncela, Segundo (1963), *Habitación para hombre solo*, Barcelona, Seix Barral.
- Villagrà, Andrés (1992), *La obra narrativa de Segundo Serrano Poncela*, Ann Arbor, University Microfilms International.
- Ynduráin, Francisco (1969), “La novela desde la segunda persona. Análisis estructural”, en *Clásicos modernos. Estudios de crítica literaria*, Madrid, Gredos.
- Zola, Émile (1967), *Nana*, Barcelona, Credsa.