

# HACIA LA CONSTRUCCIÓN DEL IMAGINARIO FEMENINO EN LAS NOVELAS DE MUJERES DURANTE LA TRANSICIÓN POLÍTICA (1975-1982)<sup>1</sup>

PILAR NIEVA DE LA PAZ

Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid)

Las relaciones entre la realidad y la ficción se revelan a la vez complejas y apasionantes para los teóricos y críticos de fin de siglo. Superada la concepción tradicional del realismo mimético, predomina en la actualidad la visión del realismo como un hecho intencional. Según este planteamiento, los rasgos formales de un texto narrativo no son suficientes para explicar su carácter realista o fantástico. Por el contrario, lo que define su relación con el referente real y con la fundamental cuestión de la verosimilitud literaria es la coincidencia entre el propósito autorial y la manera de leer dicho texto por parte de los lectores. Existe, además, un claro consenso acerca de la convencionalidad del concepto de *realidad*: lo real no es algo ontológicamente sólido y unívoco, sino una construcción de conciencia tanto individual como colectiva. La realidad se establece, por tanto, de acuerdo con determinaciones espaciales, temporales y, en definitiva, culturales.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Este trabajo se inscribe en el marco del proyecto "Imágenes de la mujer creadora: recepción de la narrativa escrita por mujeres en la prensa española de la Transición Política (1975-1982)", subvencionado por el Instituto de la Mujer, del Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales (RS/MS: 21/00), que dirijo desde el Instituto de la Lengua Española (CSIC). Agradezco a M<sup>a</sup> Francisca Vilches de Frutos su atenta lectura de este texto y sus valiosas sugerencias al respecto.

<sup>2</sup> Véanse los ensayos de Darío Villanueva, "Historia, realidad y ficción en el discurso narrativo", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, XV (1991), 3, pp. 489-502 (recogido también en D. Villanueva, *El polen de ideas*, Barcelona, PPU, 1991, pp. 115-130) y *Teorías del realismo literario*, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

No parece, pues, demasiado aventurado plantear el debate acerca de la posible actuación de la variable de *género* (el sexo definido como elaboración cultural) en esta compleja construcción mental colectiva. Las expectativas de los lectores y sus creencias previas acerca de la porción del mundo representada en el texto narrativo ejercen una decisiva influencia a la hora de lograr que dicho relato produzca un determinado efecto en relación con la escala de ficcionalización (desde la impresión de máxima verosimilitud realista hasta la de fantasía pura). Parece lógico concluir, por tanto, que la experiencia personal y colectiva de las mujeres puede influir sobre su interpretación de *lo real*. No en vano, la situación *pragmática* que mantienen en el proceso de la comunicación literaria se ve afectada por aspectos singulares y de alguna manera *propios* (la inserción de las escritoras en los diferentes estamentos de la sociedad literaria; la formación intelectual y artística de las lectoras; sus expectativas y actitudes frente a la creación textual, etc.).<sup>3</sup>

En su aproximación a la representación de la realidad, las escritoras y las lectoras de un determinado país y un cierto tiempo histórico muestran a menudo unas inquietudes específicas, se interesan por determinados aspectos a veces poco o nada tratados en las obras de sus colegas escritores. Paralelamente, parece conveniente que nos interroguemos acerca de cuál ha sido la aportación que las autoras han realizado en la construcción de *mundos posibles*, de realidades *virtuales* tratadas en clave fantástica.<sup>4</sup> Esta cuestión resulta de positivo interés, dado que el análisis de la producción fantástica permite obtener relevante información acerca de la utilización de imágenes y del simbolismo que caracteriza el imaginario social de una época.<sup>5</sup> Ahí estriba uno de los objetivos de la revisión en profundidad de la escritura de las mujeres, dado que hasta fechas bien recientes sus producciones literarias han sido poco tenidas en cuenta a la hora de establecer el canon de los diferentes géneros y de teorizar sobre sus principales tipologías y paradigmas.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Recientemente han reflexionado sobre esta cuestión escritoras como Lucía Etxebarria (*La letra futura*, Barcelona, Destino, 2000) y Laura Freixas (*Literatura y mujeres*, Barcelona, Destino, 2000).

<sup>4</sup> Véase el prólogo de Lola Robles al catálogo *Escritoras de ciencia ficción y fantasía. Bibliografía* (Madrid, Biblioteca de Mujeres, 2000), centrado especialmente en la aportación femenina al género de la ciencia ficción.

<sup>5</sup> Acerca del concepto de imaginario antropológico y su "arquetipología", véanse los libros de Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario* (1960), Madrid, Taurus, 1981, y *La imaginación simbólica* (1964), Buenos Aires, Amorrortu editores, 1971.

<sup>6</sup> Véanse, como ejemplo en relación con el género que nos ocupa, los ensayos de Antonio Risco, *Literatura y fantasía*, Madrid, Taurus, 1982, y *Literatura fantástica de lengua española: teoría y*

Con el fin de contribuir a tal propósito, he partido de la revisión y análisis de un amplio corpus de textos narrativos firmados por mujeres y publicados en España en lengua castellana entre 1975 y 1982 y de las valoraciones críticas que éstos suscitaron en su momento. Conviene recordar que durante la Transición Política se produjeron en España cambios políticos y sociológicos fundamentales, de especial repercusión para las mujeres, que tuvieron también su eco en el panorama literario. De hecho, a finales de los 70 se anunciaba desde diferentes instancias la existencia de un auténtico *boom* de novela femenina, dada la proliferación de títulos de autoría femenina y la notable atención que muchos de ellos despertaron entre lectores y críticos.<sup>7</sup> Una revisión de las reseñas publicadas tras la aparición de estas narraciones en la prensa periódica y en las revistas literarias del período permite comprobar que, en el horizonte de expectativas de los críticos, predominaba la idea de que se trataba fundamentalmente de una literatura marcada por el compromiso y la denuncia, de intenso contenido socio-político.<sup>8</sup> Se entendía así que las escritoras trataban de reflejar miméticamente el referente social para poner de manifiesto las situaciones de marginación que las mujeres sufrían en él.<sup>9</sup>

La producción de las narradoras fue, sin embargo, lo suficientemente amplia y variada como para que los más diversos estilos y tendencias tuvieran cabida en ella. Coincidiendo con el auge de la narrativa fantástica entre los lectores y el interés creciente de la crítica por lo fantástico que se produjo en España desde finales de los setenta, algunas escritoras se interesaron también por el género realizando significativas incursiones en él. En este sentido se manifestaron las narradoras Cristina Fernández

---

*aplicaciones*, Madrid, Taurus, 1987. En el corpus de textos utilizado por Risco sólo se cita un título narrativo de escritoras españolas del siglo XX, el relato "Fueron testigos", de Rosa Chacel.

<sup>7</sup> Se encontraban entonces en activo más de un centenar de narradoras, pertenecientes a cuatro generaciones distintas.

<sup>8</sup> Muchas de las claves de esta recepción enlazan con la que se produjo a partir de 1975 en relación con la novela social de la generación del medio siglo. Véase Santos Sanz Villanueva, "El realismo en la nueva novela española", *Ínsula*, 464-465 (1985), pp. 7-8. Para un mejor entendimiento de las claves comunes entre ambos fenómenos, consúltese, de este mismo autor, *Historia social de la novela social española (1942-1975)*, vol. I, Madrid, Alhambra, 1980.

<sup>9</sup> Algunos de los títulos publicados por Soledad Balaguer (*Zarabanda*, 1982), Consuelo García (*Luis en el país de las maravillas*, 1982), Rosa Montero (*Crónica del desamor*, 1979), Carme Riera (*Palabra de mujer*, 1980; *Una primavera para Doménico Guarini*, 1981) y Montserrat Roig (*La hora violeta*, 1980), por citar algunos significativos ejemplos, servían para confirmar esta visión, esencialmente "testimonial", de la narrativa escrita por mujeres.

Cubas, que destacó la especial predisposición de la mujer hacia la creación fantástica e indicaba como un elemento característico de su literatura “cierta sutileza para nombrar los límites, cierta extraña fuerza, seguramente fría, para enfrentarse con los misterios”,<sup>10</sup> y Carmen Martín Gaité, traductora también de algunos clásicos de la fantasía literaria (J.M. Barrie, Emily Brontë, Charles Perrault), quien señalaba que el secular encierro de la mujer había servido para potenciar su capacidad de fabulación fantástica.<sup>11</sup>

Dentro del corpus de textos de autoría femenina relacionados con esta corriente, la gradación en el uso narrativo del elemento fantástico puede establecerse entre dos polos fundamentales. Encontramos, por un lado, el leve misterio que trasciende cualquier momento de la vida cotidiana, cualquier conversación, cualquier gesto... Se trata de recrear atmósferas especiales a través de la sugerencia, mostrando el singular misterio de un momento, de una situación aparentemente trivial. Las producciones narrativas de Rosa Chacel (*Novelas antes de tiempo*, 1981) y Mercè Rodoreda (*Jardín junto al mar*, 1975; *Espejo roto*, 1981)<sup>12</sup> resultan en este sentido sumamente reveladoras. En el otro extremo se sitúa la narración ligada al elemento sobrenatural, lo siniestro, las fuerzas telúricas y la inevitable presencia del mal (Cristina Fernández Cubas, *Mi hermana Elba*, 1980), recurriendo también al clásico viaje *fantástico* (Carmen Gómez Ojea, *Cántiga de agüero*, 1982; Mercè Rodoreda *Cuánta, cuánta guerra*, 1982). En el trayecto entre ambos polos aparece la utilización de lo fantástico como elemento de transformación que opera sobre el realismo costumbrista enriqueciéndolo, como en *El cuarto de atrás* (1978), de Carmen Martín Gaité. Otras autoras se atrevieron también a cruzar las fronteras de lo real mostrando los peligrosos límites de la identidad individual y sus desdoblamientos, como Carmen Conde (*Creció espesa la yerba*, 1979), Mercedes Salisachs (*La presencia*, 1979), Rosa Romá (*La mañana de los cien hilos*, 1976) y Ana María Navales (*El regreso de Julieta Always*, 1981). El silencio narrativo de Ana M<sup>a</sup> Matute durante los años que aquí se estudian supone respecto a la corriente fantástica una verdadera y lamentable pérdida, apenas paliada por la publicación anterior

---

<sup>10</sup> Rosa María Pereda, “La sorpresa literaria de Cristina Fernández”, *El País*. 21-XI-1980, p. 37.

<sup>11</sup> Declaraciones de la escritora en la entrevista con Jubi Bustamante. “Encuentro con Carmen Martín Gaité”, *Camp de l'arpa*, 57 (1978), p. 57.

<sup>12</sup> *Jardín junto al mar* [*Jardí vora el mar*] fue publicada originalmente en catalán en 1967: *Espejo roto* [*Mirall trencat*], en 1974.

de su novela *La torre vigía* ([1971]).<sup>13</sup> Su reentrada en el panorama de las novedades literarias no se produciría hasta 1983, con un cuento infantil que obtuvo el Premio Nacional de Literatura infantil, *Sólo un pie descalzo*. Afortunadamente, tras este largo lapso, la escritora volvió a la arena literaria en los noventa, consiguiendo con dos títulos claves del género fantástico, *Olvidado rey Gudú* (1996) y *Aranmanoth* (2000), un gran éxito entre los lectores.<sup>14</sup>

A la hora de llevar a cabo una aproximación a la construcción del imaginario femenino a través de estos textos y, dados los límites de extensión de este trabajo, he seleccionado dos títulos pertenecientes a dos subgéneros narrativos, relato y novela, representativos de la escritura fantástica de las escritoras de la Generación del 68: *Mi hermana Elba* (1981), de Cristina Fernández Cubas, y *Cantiga de agüero* (1982), de Carmen Gómez Ojea.<sup>15</sup> La antología de relatos de Fernández Cubas es con toda probabilidad el ejemplo más logrado de una fantasía literaria *pura* dentro del corpus narrativo estudiado. En estos primeros relatos se encuentran ecos de la visión de lo fantástico formulada por Todorov.<sup>16</sup> El cuento que da título a la antología refleja la vivencia infantil de la inmediata posguerra de toda una generación de españolas. La novela de Gómez Ojea, por su parte, se acerca a la “fantasía histórica” en su intento de revisar el período de la Restauración a través de las vidas de dos mujeres

---

<sup>13</sup> Hay que recordar que en estos años tuvieron gran repercusión, también en nuestro país, algunos de los títulos fundamentales de la narrativa “feérica” contemporánea. Pueden consultarse, entre otros, Leopoldo Azancot, “*El Señor de los Anillos*, de J.R.R. Tolkien”, *ABC*, 31-VII-1980; José Miguel Otero, “La poética de Tolkien”, *ABC*. “*Sábado cultural*”, 29-V-1982, pp. I-III; José M<sup>o</sup> Alfaro, “El fenómeno Tolkien”, *ABC*, 2-VI-1982, p. 23, y Joaquín Vila, “(Michael Ende, en Madrid, ‘vedette’ de la Feria del Libro) ‘La historia interminable del mundo’ o la vuelta a la fantasía”, *ABC*, 8-VI-1982, p. 52.

<sup>14</sup> Véanse los recientes ensayos de Marie Lise Gazarian-Gautier, *Ana María Matute. La voz del silencio*, Madrid, Espasa, 1997 y Alicia Redondo Goicoechea, *Ana María Matute (1926-)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000.

<sup>15</sup> Las referencias del texto corresponden a las siguientes ediciones: Cristina Fernández Cubas, *Mi hermana Elba. Los atillos de Brumal*, Barcelona, Tusquets, 1988, y Carmen Gómez Ojea, *Cantiga de agüero*, Barcelona, Destino, 1982.

<sup>16</sup> Phyllis Zatlin, “Amnesia, Strangulation, Hallucination and Other Mishaps: The Perils of Being Female in Tales of Cristina Fernández Cubas”, *Hispania*, LXXIX (1996), 1, pp. 36-44. Véase también al respecto Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Editions du Seuil, 1970.

de una misma familia, bajo la doble influencia de la tradición fantástica galaica y del *realismo mágico* de los escritores hispanoamericanos.<sup>17</sup>

Ambas autoras coinciden en transmitir una visión anómala de la realidad, en la que son frecuentes procesos de deformación física y relaciones humanas marcadas por conductas patológicas desarrolladas en el marco de unos espacios simbólicos, verdaderas extensiones naturales de las complejas situaciones anímicas por las que pasan los personajes. Encontramos también en sus textos unas imágenes de la infancia como territorio de la ensoñación, la inadaptación y el rechazo a entrar en la madurez (destaca en este sentido la imagen de la niña en la narrativa de Fernández Cubas). El misterio apenas entrevisto en la niñez como una consecuencia inocente del juego mágico se convierte en la edad adulta en horror, pesadilla y profunda angustia existencial. Las imágenes de encierro, predominantes en varios de los relatos de Fernández Cubas y en la primera parte de la novela de Gómez Ojea, evolucionan en este último texto hacia el viaje y el cambio continuo de escenarios, en un ejemplo más de la ruptura que impregna el conjunto de esta subversiva narración fantástica.

Los relatos que Cristina Fernández Cubas reunió en la antología titulada *Mi hermana Elba*, discurren en los límites “de tocar esas zonas ambiguas donde las cosas son y no son al mismo tiempo, y donde el misterio, inseparable de una realidad vacilante, no puede dejar de darse”.<sup>18</sup> Como en los experimentos científicos con la *realidad virtual*, en los que la experiencia sensorial del sujeto pasa por la estimulación del mayor número posible de sus sentidos para transmitirle la impresión de una participación total en el mundo creado por la máquina cibernética,<sup>19</sup> en la base del proyecto narrativo de esta autora se encuentra un similar propósito de fondo: abolir la frontera que separa lo real de lo irreal, provocando en el lector a través de las imágenes literarias sensaciones casi

---

<sup>17</sup> Biruté Cipliauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, Barcelona, Antrhopos, 1994, p. 147 (1ª ed. 1988). Gemma Roberts señala en su reseña de la novela las fuertes conexiones con la narrativa de Ramón M<sup>º</sup> del Valle-Inclán y con Gabriel García Márquez. Vid. Gemma Roberts, “Carmen Gómez Ojea, *Cantiga de agüero*”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 7 (1982), 1, pp. 144-146.

<sup>18</sup> Rosa María Pereda, “La sorpresa literaria de Cristina Fernández”.

<sup>19</sup> Puede verse Howard Rheingold, *Realidad virtual*. Barcelona, Gedisa, 1994.

*físicas* que le induzcan a sentirse parte del relato y experimentar así la angustia y el temor que viven los protagonistas de sus narraciones.<sup>20</sup>

Estamos ante unos cuentos de levísima acción, en los que una emoción, una impresión sensorial, un sentimiento, cobran absoluto protagonismo, caracterizándose por unos finales abiertos, cargados de ambigüedad, que contribuyen a provocar una incómoda extrañeza en el lector.<sup>21</sup> Coinciden también en mostrar la irresistible atracción que la escritora siente ante la complejidad de las relaciones humanas, cuya oscura naturaleza, oculta en primera instancia, dota de misterio e irrealidad al conjunto de su narrativa fantástica. Paralelamente, se repiten en ellos unos espacios caracterizados por el aislamiento en medio de la naturaleza, lejos de los núcleos urbanos, verdaderos microcosmos en los que la intensa convivencia a la que los individuos parecen forzados adquiere una singular trascendencia simbólica. La oposición campo-ciudad plasma de hecho la fuerte atracción que la autora siente por el espacio de lo telúrico frente a la prosaica existencia plagada de falsas seguridades de la cotidianeidad urbana.

Una y otra vez nos encontramos ante lazos afectivos en los que predomina el abuso y la dependencia, simbólicamente plasmados en procesos de apropiación de la identidad ajena, de vampirización y pasiva aceptación de la propia destrucción, de claro componente patológico. En “Lúnula y Violeta” encontramos un buen ejemplo de este tema narrativo. Violeta, una escritora solitaria, necesitada de amistad y comunicación,

---

<sup>20</sup> “‘Retuércele el cuello’ decía. ‘Con decisión. No le demuestres que tienes miedo. [...]’ He intentado inútilmente seguir sus consejos. El gallo estaba asustado, picoteando mis brazos, dejando entre mis dedos manojos de plumas. He sentido náuseas y, por un momento, he abandonado corriendo el corral. Pero Lúnula seguía gritando. ‘No lo dejes ahora. ¿No ves que está agonizando? Casi lo habías estrangulado, Violeta. Remátalo con el hacha. Así. Otra vez. No, ahí no. Procura darle en el cuello. No te preocupe la sangre. [...] ¿No ves cómo su cabeza se convulsiona, cómo se abren y cierran sus ojitos? Eso es. Hasta que no se mueva una sola pluma. [...] Y yo me he quedado un buen rato aún junto al charco de entrañas y sangre, de plumas teñidas de rojo, como mis manos, mi delantal, mis cabellos. Llorando también lágrimas rojas, sudando rojo, soñando más tarde sólo en rojo una vez acostada en mi dormitorio: un cuarto angosto sin ventilación alguna al que sólo llegan los suspiros de Lúnula debatiéndose con la fiebre.” (Fernández Cubas, “Lúnula y Violeta”, pp. 23-24).

<sup>21</sup> Janet Pérez analiza los recursos de la *retórica de la ambigüedad* utilizada por Fernández Cubas, destacando la importancia de la insegura y poco fiable perspectiva narrativa en sus cuentos. Vid. Janet Pérez. “Cristina Fernández Cubas: Narrative Unreliability and the Flight from Clarity, or, the Quest for Knowledge in the Fog”, *Hispanófila*, 122 (1998), pp. 29-39. También Fernando Valls analiza el cuestionamiento de la credibilidad del narrador como aspecto fundamental para lograr el misterio en “De las certezas del amigo a las dudas del héroe: sobre ‘La ventana del jardín’, de Cristina Fernández Cubas”, *Ínsula*, 568 (1994), pp. 18-19.

sigue a Lúnula, a la que acaba de conocer, para pasar unos días en su solitaria casa de campo. Mientras permanecen allí aisladas Lúnula cae enferma, obstaculizando así los deseos de volver de su tímida amiga. La sorprendente recuperación de la enferma avanza al tiempo que se acelera la destrucción física y psicológica de Violeta. Su gradual proceso de deformación fisiognómica, de animalización, discurre paralelo a la progresiva destrucción de su autoestima y a la anulación de su propia personalidad: “Oigo ya sus pasos, pero intento releer algún párrafo más. No encuentro los míos. Están casi todos tachados, enmendados... ¿Dónde termino yo y dónde empieza ella?” (p. 29).<sup>22</sup> La ambigüedad interpretativa llega a su culmen en la nota epilodal, donde se pone en cuestión la existencia misma de las dos mujeres que aparentemente han protagonizado el relato. Como en los otros cuentos de la autora, de nuevo el texto metafictivo sirve para dar la vuelta al sentido global que era posible extraer de la narración así enmarcada: lo que hemos leído resultan ser los papeles escritos por una mujer trastornada, Victoria Luz, que es encontrada muerta, víctima probablemente de un proceso de esquizofrenia, de doble personalidad escindida.

Otro claro ejemplo se nos ofrece en “El provocador de imágenes”, donde se da cuenta de una relación aparentemente sadomasoquista, de la que será testigo un asombrado narrador *voyeur* que visita a una pareja de amigos en su idílica casa junto al lago. El recurso a la descripción grotesca del personaje vuelve a aparecer aquí en la figura de Ulla. Las páginas finales nos muestran una vez más la falsa realidad que las apariencias muestran: la supuesta víctima (Ulla) resulta ser el verdugo de su pareja, un hombre aparentemente frío y brutal (José Eduardo), y la convivencia de los dos, externamente convencional, no es otra cosa que un macabro experimento “científico”. En “La ventana del jardín” el anónimo narrador visita a una pareja de amigos, los Albert, que viven desde hace años retirados en el campo para proteger de toda amenaza exterior a su hijo, afectado por una inconcreta enfermedad que le impide salir de su habitación y entrar en contacto físico con los otros. El visitante se presta a ayudarlo en un intento de fuga que acaba en cuanto que el muchacho llega a la puerta de la casa y empieza a languidecer misteriosamente ante

---

<sup>22</sup> Acerca del modelo de la mujer escritora en relación con la “ansiedad” autorial y la necesidad de contar, véase Sandra Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic*, New Haven, Yale UP, 1979. Esta cuestión se pone de manifiesto en varios de los cuentos de Fernández Cubas. Véase Ana Rueda, “Cristina Fernández Cubas: una narrativa de voces extinguidas”, *Monographic Review/Revista Monográfica*, IV (1988), pp. 257-267.

## Hacia la construcción del imaginario femenino

sus ojos. Destaca en este cuento de forma muy especial la funcionalidad del uso lingüístico en la creación del ambiente fantástico. Las palabras que utiliza el chico enfermo apuntan hacia la concepción que los surrealistas tuvieron del lenguaje como eficaz recurso de lo fantástico: “Tomás me enseñaba su vaso de noche y repetía AMIGO. Me mostraba la ventana y decía INDECENCIA. Palpaba su cuerpo y gritaba OLLA” (Fernández Cubas, *Mi hermana Elba*, p.44).

En “Mi hermana Elba”, el mejor, probablemente, de los cuatro relatos que componen este logrado primer libro de Fernández Cubas, las protagonistas son dos hermanas, internas en un colegio alejado de la ciudad, y Fátima, una amiga de la mayor, que poseen la capacidad de moverse en una extraña e inasequible dimensión de la realidad, de esconderse en misteriosos lugares, especie de agujeros negros devoradores de materia, desde los que ellas observan sin ser vistas. El opresivo ambiente del colegio en el que son internadas plasma eficazmente el testimonio de una generación más joven de mujeres que vivió la represión ideológica y moral de la posguerra durante su etapa escolar.<sup>23</sup> Es este un tema recurrente del imaginario femenino reciente, como han puesto de manifiesto varios títulos de escritoras cuya acción se desarrolla en las décadas de los cuarenta y cincuenta en nuestro país.<sup>24</sup> Junto con la acertada concepción del juego “sobrenatural”, esa mágica movilidad que las niñas comparten, destaca en el relato la sutil perfección en la recreación de la psicología infantil, de los sentimientos y fantasías que gobiernan su mundo. Resultan centrales dos líneas temáticas: la resistencia de la niña a entrar en la edad adulta y la compleja relación de dependencia establecida entre hermanas. La consecuencia de las inexplicables conductas de los personajes, común a todas estas historias, es la progresiva destrucción

---

<sup>23</sup> La experiencia en el colegio y las complejas relaciones entre las internas reaparecen en su obra teatral *Hermanas de sangre* (Barcelona, Tusquets, 1998), esta vez con el filtro del lejano recuerdo.

<sup>24</sup> Conviene leer en este sentido el reciente testimonio que recogen varias novelas de escritoras en relación con la represiva educación infantil de las niñas en los colegios e internados religiosos de la primera posguerra, entre ellas, *Luna lunera* (Barcelona, Plaza y Janés, 1999), de Rosa Regás, donde la protagonista es internada por su abuelo en un centro para su “reeducación” y aislamiento definitivo de la influencia de sus padres republicanos; *Un largo silencio* (Barcelona, Planeta, 2000), de Ángeles Caso, en la que unas mujeres del bando vencido se pliegan al fin a llevar a la niña a un colegio de monjas, y “Segundo de Bachillerato”, en *Cosas que ya no existen* (Barcelona, Lumen, 2001), de Cristina Fernández Cubas, que recrea la experiencia autobiográfica de la autora en el colegio de monjas donde estudiaba.

física y moral de alguno de ellos.<sup>25</sup> En este sentido hay que entender la pérdida de autoestima de Violeta, aniquilada en su entrega total a la adoración del ídolo amoroso; el daño físico causado por el inconsciente narrador al hijo de los Albert al intentar hacer realidad su deseo de huida; el trágico confinamiento de Elba en una institución y su posterior suicidio, o la inesperada victimización de José Eduardo, el sádico verdugo, por parte de su aparentemente insignificante esposa, seguida de una definitiva caída posterior en el alcoholismo.

En 1981, Carmen Gómez Ojea recibía el Premio Eugenio Nadal con *Cantiga de agüero*,<sup>26</sup> novela que define ya las que iban a ser las marcas fundamentales del estilo literario de la autora. Resultan así capitales el empleo de una fuerte ironía y una acusada tendencia hacia la deformación grotesca, rasgos que se relacionan de modo directo con una concepción contemporánea de lo fantástico.<sup>27</sup> *Cantiga de agüero* fue presentada ante el lector como “un libro de aventuras, en un sentido casi intelectual de la palabra, una obra de ficción, de fantasía y de humor [...] que la entronca con los grandes escritores gallegos desde Valle-Inclán hasta Torrente Ballester y Cunqueiro”.<sup>28</sup> Está ambientada en la zona astur-galaica, entre familias de larga estirpe afincadas en viejas mansiones rurales durante las décadas finales del siglo XIX y primeras del XX. Relata en tercera persona la historia de Constanza Mármol, casada con don Segundo Mármol, señor de La Puela, un típico mayorazgo norteño. No es fácil encontrar el sentido último de este relato, que la autora ha querido confuso y fragmentario, compuesto por múltiples líneas argumentales adornadas de centenares de anécdotas marginales. La profunda ironía sobre la que se asienta dificulta

---

<sup>25</sup> Milagros Sánchez Arnosi. “Narrativa. Fernández Cubas, Cristina. *Mi hermana Elba*”, *Ínsula*, 413, 1981, p.8. Véanse también las reseñas de Andrés Amorós, “Ochenta mundos -Cristina Fernández Cubas. *Mi hermana Elba*”, *ABC*. “*Sábado cultural*”, 27-XII-1980, p.V; Laura Guell, “Fichas de lectura: *Mi hermana Elba*”, *Quimera*, 2, 1980, pp.63-64, y Luis Suñén, “Cristina Fernández Cubas y Rafael Argullol”, *Ínsula*, 415, 1981, p. 5.

<sup>26</sup> “La asturiana Gómez Ojea, premio Nadal”, *El País*, 7-I-1982, p.1; “Carmen Gómez Ojea, premio Nadal de novela, con *Cantiga de agüero*”, *ABC*, 7-I-1982, p.27, y José Manuel Vaquero, “Carmen Gómez Ojea: ‘Me gusta la literatura y vivir literariamente’”, *El País*, 8-I-1982, p. 21.

<sup>27</sup> Mery Erdal Jordan, “Lo fantástico moderno: la ironía absoluta”, *La narrativa fantástica*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1998, pp. 57-74.

<sup>28</sup> Solapa del libro. Vid. también Joaquín Vila, “Carmen Gómez Ojea: *Cantiga de agüero* es una novela de aventuras”, *ABC*, 8-I-1982, p. 25.

también cualquier tipo de lectura unitaria. En cualquier caso, el desafío y la ruptura de moldes y expectativas constituyen su propósito más claro.<sup>29</sup>

Constanza comparte algunas características fundamentales con la típica protagonista de la novela finisecular: es “melancólica y ensoñadora; sumida en el aburrimiento y en la evasión adúltera; oscilando síquicamente entre vagas tendencias místicas e inclinaciones eróticamente perversas”.<sup>30</sup> Lejos de la idealización de la heroína romántica, se nos revelan continuamente los rasgos más prosaicos y vulgares de su comportamiento y su carácter, en un ejercicio de distanciamiento paródico plenamente eficaz. Pero la autora subvierte todavía más el citado modelo femenino al convertir a su heroína en una mujer que se rebela contra el poder y la moral patriarcal. Hay que recordar que la historia de Constanza comienza con su matrimonio, siendo casi una niña, con un rico hombre mayor al que la unen sin apenas conocerle. Nada más quedarse embarazada, la madre del señor la envía a una casa de campo y la mantiene allí totalmente aislada. Ella reacciona aceptando los requerimientos del segundón, paródicamente nombrado don Pelayo. A partir de esta primera subversión, Constanza se convertirá poco a poco en la dueña de La Puela. Como muchos otros, los Mármol emigran a América en estos años. Después de una larga estancia en México, la protagonista rompe totalmente con los pilares mismos de la autoridad marital cuando se niega a acompañar al indiano en su regreso a la casa familiar. Constanza se queda allí y llega a ser la matriarca de una comunidad de indígenas americanos, entre los que muere en medio de un proceso de verdadera santificación. Tanto Constanza como su hija, Isol Mármol, se aproximan mucho al transgresor modelo de la bruja, la mujer que tiene sabiduría y poder.<sup>31</sup> Al romper con las reglas del sistema social no resultan marginadas ni proscritas, sino que alcanzan la admiración sumisa de unos grupos humanos en los que acaban ejerciendo una profunda influencia.

Paralelamente a la revisión del modelo de la heroína decimonónica se lleva a cabo también la ruptura con el molde genérico elegido: Gómez Ojea arranca su historia dentro de los esquemas tradicionales de la saga

---

<sup>29</sup> Sobre esta misma cuestión en relación con una novela suya posterior, véase Elizabeth J. Ordóñez, “*Los perros de Hécate* as a paradigm of narrative defiance”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 13 (1998), pp. 71-80.

<sup>30</sup> Gemma Roberts, “Carmen Gómez Ojea. *Cantiga de agüero*”, pp. 144-145.

<sup>31</sup> La niña, que provocó la decepción del padre en su nacimiento, se fuga de casa a los quince años siguiendo los pasos de un gitano nómada (p. 38). Su historia será también un ejemplo de total subversión a la norma.

familiar y el melodrama romántico, teñido de un cierto decadentismo modernista, para derivar hacia la aventura fantástica y paródica.<sup>32</sup> Rompe para ello con la tradicional linealidad del relato, que pasa aquí a una compleja estructuración en círculos temporales concéntricos. Frente a la clásica búsqueda de implicación del lector, la perspectiva narrativa define un marcado distanciamiento, a la vez irónico y caricaturesco.<sup>33</sup> Se ofrece una visión deformada de la realidad, definida por el difícil reconocimiento de la trabazón lógica entre los acontecimientos narrados, la esperpentización de los personajes y la creación de ambientes sórdidos, todo lo cual contribuye a su carácter fuertemente irreal. Un breve fragmento, referido al nacimiento de la hija de Constanza, puede ilustrar bien cómo se lleva a cabo esta deformación:

La partera, de monjiles tocas almidonadas, intentaba aliviarla con la oración de san Ramón Nonato, escapularios benditos y humeantes tisanas. El Cirujanón movía la cabeza pensativo con un ceño de preocupación en el florido entrecejo por el mal parto. Don Segundo, con la misma expresión en el rostro de la noche en que parió su yegua, observaba con burlón y malicioso interés la mal reprimida angustia de Pelayo Mármol, que bebía marrasquino con afectada indiferencia. Doña Marcela, acompañada de Máxima Cangas Bárbola Salas, rezaba en la capilla los quince misterios del rosario traído de Judea. Cuando los cuernos de la luna brillaron iluminados los altos carbayos, el alarido de Constanza acongojó los corazones, incluso el de Bárbola Salas. (Gómez Ojea, *Cantiga de agüero*, p.28)

Llama la atención la esencial paradoja sobre la que la novela se asienta. Por un lado, el tiempo constituye el elemento central en que se apoya su armazón estructural, a partir de la *amplificatio* retrospectiva de la

---

<sup>32</sup> Un breve fragmento puede servir para ejemplificar este engarce con la tradición literaria: "Los fuertes brazos del capitán de fragata estrechándola contra el oleaje de su pecho. La fuente, las mimosas del jardín y la luna de octubre que se disfrazó con claras estrellas de junio. El abanico de fiesta con su espejito de Venecia, que le descubrió el rubor de las mejillas y los labios que temblaron bajo el bigote rubio. El capitán que amó a los sones cómplices de un rigodón, y su corazón tocando a gloria y asustado de la mirada severa del padre adusto" (Gómez Ojea, *Cantiga de agüero*, p. 19).

<sup>33</sup> Véanse José M<sup>o</sup> Vaquero, "El último premio Nadal presentado en una 'espicha' asturiana", *El País*, 26-II-1982, p. 27; Luis Suñén, "Carmen Gómez Ojea: de la necesidad, virtud (*Cantiga de agüero*. Carmen Gómez Ojea)", *El País*. "Libros", 7-III-1982, p. 5, y Cristóbal Sarrias, "La cantiga de agüero de Carmen Gómez Ojea", *Reseña*, 137 (1982), p. 18.

historia condensadamente relatada en la primera parte, que constituye de hecho el eje de la siguiente. Pero la impresión predominante es de ucronía y falta de coherencia en la reconstrucción histórica, hecho que coopera activamente en la creación de la atmósfera fantástica.<sup>34</sup> La autora plantea el desarrollo de su trama dentro de un mundo poblado por seres ignorantes, apegados a su condición más puramente animal. El sexo omnipotente, la violencia exacerbada, el elemento mágico y sobrenatural, la descripción escatológica y un estilo barroquizante que retuerce las imágenes son finalmente los rasgos definitorios de un relato que discurre por los cauces del irracionalismo primitivo, la superstición y el miedo.

Estas dos narradoras, nacidas en los cuarenta, construyen en sus textos historias de mujeres atrapadas por relaciones abusivas, cuyo destino es vivir encerradas bajo el férreo control de una sociedad que les asigna un lugar muy preciso en el esquema de las relaciones de poder. Algunas de ellas sucumben y son destruidas física y psicológicamente, llegando a desembocar en la locura y el suicidio (Violeta, Elba, doña Blanca Fonseca —madre de Constanza—). Otras logran escapar a través del sueño, la fantasía y el control de oscuras fuerzas, a caballo entre el saber científico, la magia y el ocultismo (Ulla, Constanza, Isol). He aquí, sin duda, el especial atractivo que la invención fantástica ofrece a las jóvenes escritoras de esta generación: imaginar la ruptura con los límites y avanzar en la construcción simbólica de un mundo mejor, en el que las mujeres no tengan que debatirse entre la transgresión, la esquizofrenia, la magia o la locura. La narrativa fantástica que cultivan supone, en suma, una eficaz negación de lo real y una elucubración “iluminada” acerca de una nueva realidad posible.

---

<sup>34</sup>Andrés Amorós, “Incógnita y realidad del Nadal (Carmen Gómez Ojea, *Cantiga de agüero*)”, *ABC*, 13-III-1982, p. III.

