

¿Peter Pan o Wendy? El imaginario infantil en la literatura contemporánea

María BOBADILLA PÉREZ

Universidade da Coruña
m.bobadilla@udc.es

Resumen: En este artículo se estudia la función de la memoria y del imaginario infantil en la narrativa como espacio de negociación de identidad y construcción de la subjetividad femenina. Escritoras de la España contemporánea, como Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité o Mercé Redoreda, introducen en su obra protagonistas que a través de la memoria idealizan, como Peter Pan o incluso Wendy, su infancia al tiempo que rechazan su propia madurez. En todas ellas, la transición de la niñez a la madurez es presentada como un elemento biográfico que ha quedado sin resolver. Tomando como referencia las propuestas de Rita Felski o Patricia Meyer Spacks sobre un nuevo modelo narrativo, el «*Novel of Self Discovery*», frente al tradicional *Bildungsroman*, se examinará la obra de estas autoras prestando especial atención a aquellos factores que condicionan el desarrollo de la subjetividad femenina en la España del siglo XX.

Palabras clave: infancia; memoria; narrativa de *auto-descubrimiento*; complejo de Peter Pan; subjetividad femenina.

Abstract: In the present study the function of memory and childhood imaginary in contemporary narratives is regarded as a discursive space for the negotiation of identity and the construction of subjectivity. Spanish women writers, such as Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité or Mercé Redoreda introduce in their novels protagonists who through their memories appear to idealise their childhood, as Peter Pan or even Wendy herself did, while simultaneously rejecting their own adulthood. For all of them, the transition from childhood to maturity is presented as a biographical element which remains unresolved. Taking into consideration the critical works of Rita Felski or Patricia Meyer Spacks and the new narrative model they introduce, the «*Novel of Self Discovery*» as opposed to the traditional *Bildungsroman*, the works of the above mentioned authors will be explored paying special attention to those factors that had an impact on the development of feminine subjectivity during the twentieth Century.

Key words: Childhood; Memory; *Novel of Self Discovery*; Peter Pan Complex; Feminine subjectivity.

Desde mediados de los años setenta la crítica ha considerado la poética de la auto escritura como un discurso de resistencia a las fuerzas hegemónicas. La complejidad de las experiencias personales, sociales e históricas lleva a muchas escritoras a la indagación a través de la narrativa de su propia identidad, definida esencialmente por la sumisión a los dictados patriarcales. Así, en el siglo XX surgen en el ámbito de la literatura española una serie de autoras que han tratado de describir en sus novelas el desarrollo de la subjetividad femenina recurriendo a la memoria como elemento de *auto-descubrimiento*.

Estas autoras introducen en su obra protagonistas que, a través de este recurso, idealizan su infancia, al tiempo que rechazan su propia madurez. En la mayoría de ellas, la transición de la niñez a la madurez se presenta como un elemento biográfico que ha quedado sin resolver. Se trata de mujeres con una inmadurez psicológica a través de la cual se enfatiza el agudo contraste entre la visión del niño y la problemática realidad del adulto. El complejo de Peter Pan queda revelado a través de ese proceso de auto-escritura o auto-narración, que más adelante se definirá, donde las protagonistas intentan retornar a su niñez pura y liberadora para escapar de sus miedos y ansiedades y obtener así el consuelo y la comodidad que no logran alcanzar.

Tal ha sido el caso de la novela de Carmen Laforet *Nada*, ganadora del premio Nadal de literatura en el año 1959, en la que narra en primera persona las memorias de su protagonista, Andrea. Desde ese momento, este modelo narrativo se ha visto reflejado en novelas como *Primera memoria* de Ana María Matute (1960), *La plaza del Diamante* de Mercé Rodoreda (1968) o *El cuarto de atrás* de Carmen Martín Gaité (1978). En todas ellas la protagonista recurre a su memoria como única vía para definir su propia subjetividad, que estará marcada de alguna manera por el trauma y la imposición patriarcal y dictatorial que supuso la Guerra Civil en la sociedad española.

Ese trauma que define la identidad de esa voz narrativa femenina tiene su más fiel reflejo en la propensión por parte de las protagonistas de las novelas a idealizar la infancia y su negativa en la aceptación de su propia madurez. En la mayoría de ellas, la transición de la niñez a la madurez se presenta como algo problemático y que, desde el presente narrativo de su vida adulta, ha quedado sin resolver. En algunos casos, este conflicto se expresa a través del discurso de la narradora al expresar abiertamente su negatividad, e incluso desprecio, hacia el mundo de los adultos. Sin embargo, en otras ocasiones este problema está de alguna manera encubierto a lo largo de la novela, pero en la lectura se aprecia la infantilidad psicológica de estos personajes que no han sido capaces de enfrentarse a la madurez que exige la vida adulta.

No obstante, antes de centrarnos en el análisis de las tres novelas, es necesario definir el género literario en el que se inscriben estas narrativas, el cual permite la introducción de una voz narrativa capaz de definir la subjetividad femenina en un proceso de auto-narración. A continuación, y tomando como referencia el trabajo de Patricia Meyer Spacks, *The female imagination*, se mostrará cómo ese conflicto que supone el paso de la adolescencia a la madurez no es exclusivo en el contexto de la narrativa española contemporánea. Así Spacks analiza en su ensayo obras de autoras anglosajonas cuyas protagonistas sufren ese mismo conflicto, como prueba de que en la construcción de la subjetividad femenina son determinantes muchos factores que superan los límites de lo nacional en una lucha universal contra los valores patriarcales.

Con respecto a la auto-narración, Rita Felski en su artículo «The novel of Self-Discovery» define los diferentes modelos narrativos a través de los que la mujer describe su camino hacia el autoconocimiento. Felski propone dos modelos que, según ella, corresponden a dos tendencias diferentes del feminismo. El primer tipo de texto es el que se conoce como el *Bildungsroman* feminista, en el que se describe a una protagonista en su movimiento exterior hacia el ámbito público y que coincide con la

tendencia feminista que propone un modelo de la historia «as progress, emphasizing the activist and participatory dimension of politics and the necessity of engagement in the public sphere» (127). El segundo es el que Felsky denomina novela de *Self-Discovery/autodescubrimiento* y que consiste en un viaje hacia el interior y en un despertar hacia una identidad que el sujeto ya posee; este segundo tipo coincidiría con un feminismo romántico que, en sus propias palabras, ubica verdad y significado en un pasado edénico más que en un tiempo futuro: «also includes a strong strain of romantic individualism... which typically situates truth and meaning in an edenic past rather than future» (27).

Las novelas referidas en este artículo son, a menudo, definidas por la crítica como *Bildungsroman*, sin embargo, si hacemos caso a la clasificación propuesta por Felsky, más que un viaje hacia el exterior describen un viaje hacia el interior, hacia la memoria, coincidiendo con la definición de novela de *self-discovery* que nos propone la autora. Casi todas las características que definen este tipo de novela coinciden con las obras de las narradoras españolas, en las que la mujer queda recluida a la esfera privada, de tal manera que este espacio llega a formar parte de su propia identidad. De igual manera, la protagonista de la novela de *autodescubrimiento*, según Felsky, sólo se entiende a sí misma en relación con otra persona. Así, en varias de las novelas consideradas la narradora recurre a un interlocutor, generalmente masculino, con el que argumentar discursivamente su propia subjetividad. Por otra parte coinciden con este género literario definido por Felski en el rol atribuido a la sexualidad femenina. Según Felski, la sexualidad «rarely plays a dominant role in self-discovery novels» (131). Las protagonistas de estas novelas no son presentadas como sujetos sexuales o su sexualidad es reprimida por el hombre, como le sucede a Natalia en *La plaza del Diamante*. La novela de *self-discovery* es por tanto una narrativa que tiende a centrarse en la evolución psicológica de la narradora. Sólo al descubrir su propia subjetividad, podrá la mujer desarrollarse como el sujeto público y social definido en *bildungsroman*:

«In this sense, the resolution of the feminist narrative also functions as a beginning; the heroine's new self-knowledge creates a basis for future negotiation between the subject and society, the outcome of which is projected beyond the bounds of the text» (Rita Felski 1986: 133).

Todas estas novelas, al igual que en aquellas analizadas por Felsky, se centran en el proceso psicológico del personaje más que en la exploración de sus implicaciones sociales. El *autodescubrimiento* de estas protagonistas supone un despertar hacia su propia identidad que conlleva la exploración del problema de la niñez no superada.

Por otra parte, Patricia Meyer Spacks en su ensayo crítico *The Female Imagination* analiza en detalle el desarrollo de las generalizaciones sobre la novela femenina de los siglos XVIII al XX. Aunque su ensayo esté dedicado una vez más al análisis de obras de autoras anglosajonas, gran parte de las generalizaciones que articula en su ensayo son pertinentes en el estudio de la escritora española contemporánea, demostrando así que la búsqueda de identidad del sujeto femenino trasciende las barreras nacionales en un espacio supranacional en el que la mujer construye discursivamente su propia subjeti-

vidad. Según Spacks, en todas las sociedades occidentales, la mujer está presionada, no a desarrollarse como persona, sino a someterse al servicio de los demás, negándoseles, por tanto, un espacio desde el que expresarse: «Any adolescent is likely to feel, in bad moments, that there is no place to go. Women have particular reasons for feeling so. In many ways, they are not encouraged to grow up» (146).

En todas las novelas estudiadas por Meyer Spacks se define el conflicto que sufren sus protagonistas al abandonar las ventajas de la niñez. En este sentido la autora demuestra cómo en la obra de Jane Austen, por ejemplo, ese conflicto se «solventa» a través del descubrimiento de las ventajas que le suponen a la protagonista la madurez y el matrimonio. Este no es el caso de las protagonistas de las novelas que nos conciernen. Ninguna de ellas consigue aceptar positivamente las opciones que ofrecen el matrimonio y su participación en la vida de los adultos, teniendo que buscar vías para huir de ese mundo que, en general, desprecian. Además, en la literatura inglesa del siglo XX, según afirma Spacks, se distingue ya a una protagonista con un nuevo tipo de autoconsciencia ante la que se le presentan infinidad de posibilidades; «the weight of a new kind of self-consciousness and that of the infinite possibilities of *doing*» (191). Sin embargo, la realidad social de la narradora española durante el periodo dictatorial no le permitirá acceder a estas posibilidades, teniendo que recurrir a la imaginación para escapar de su condición específica.

En la novela *Primera memoria* de Ana María Matute, la protagonista narra sus memorias del verano en el que su padre le envía a la isla de Palma de Mallorca donde vive la Guerra Civil española desde la lejanía insular. Matía limita sus memorias a ese verano, que supuso para ella la dramática e involuntaria transición de la niñez a la madurez. Aunque las novelas de Rodoreda y Martín Gaité abarcarán un período de tiempo más amplio, *Primera memoria* es de las tres obras estudiadas en la que el cambio traumático de la adolescencia se hace más explícito puesto que la negación rotunda de Matía a crecer es alimentada por la frustración de las mujeres que le rodean.

Matía recuerda desde el presente narrativo cómo con el estallido de la Guerra Civil le obligan a marcharse de Madrid, dejando allá sus juguetes, y por tanto parte de su niñez, para irse a vivir a casa de su abuela en Mallorca. Es en aquel lugar, donde la protagonista se ha de enfrentar a los modelos tradicionales de feminidad, una feminidad que es presentada como algo negativo y que Matía no tendrá ningún deseo de aceptar. La abuela de Matía es descrita como un ser amargado, odioso y lleno de ira que no desea disfrutar de la compañía de sus nietos. A esta mujer, la guerra le ha arrebatado el único momento de su vida en que hubiera podido alcanzar cierta independencia. Viuda y ya sin hijos a quienes cuidar, se le vienen encima los nietos hacia los que no muestra ningún afecto. La tía Emilia es otro ser sumamente amargado, sufriendo la espera incierta de un hombre al que ni siquiera ama, mientras pasa su tiempo sin hacer nada más que fumar, beber y leer las revistas de sociedad.

Ante esta visión de las mujeres en su familia, Matía reafirma su rechazo a ese mundo de los adultos contra el que ha de luchar a pesar de las amenazas que recibe: «Aquel mundo con el que todos me amenazaban, desde la abuela al Chino, como un castigo» (120). Ella se considera ajena a ese extraño mundo y así afirma «qué extranjera raza la de los adultos...» (99). Matía mostrará su desprecio ante esta «raza», en especial hacia

la figura de su abuela y hacia su tía. A su abuela la odia porque le está obligando a comportarse como si perteneciera a ese mundo que ella tanto desprecia. En este sentido, le está continuamente adoctrinando sobre su manera de actuar, dado que según la abuela no son los modos de una «señorita»:

Sentada en su mecedora, escrutándome con sus redondos ojos de lechuza, me obligaba a andar y a sentarme, me miraba las manos y los ojos... Criticaba el color tostado de mi piel y las pecas que me salían alrededor de la nariz.

—¡Siempre al sol como un papillete!... Levanta los hombros, la cabeza, muérdete los labios, mójalos...

En aquellos momentos la odiaba, no podía evitarlo (105).

Ya desde el principio de la novela, Matía hace referencia a este tipo de comentarios de su abuela con un tono amargo. Sentada en su butaca, las únicas palabras que le dirige esta mujer amargada están siempre relacionadas con la poca feminidad de Matía, y se siente continuamente humillada por esa obsesión de su abuela por la belleza, «por una supuesta belleza que debía adquirir fuese como fuese» porque es «lo único que le sirve a una mujer si no tiene dinero» (104). Matía no desea someterse a las normas de género que le exigía su condición femenina.

La tía Emilia es para Matía el ejemplo más claro de que todo aquello que le están imponiendo no proporciona la felicidad. El odio que Matía siente hacia su tía no es del mismo tipo que el que siente hacia su abuela, a la que desprecia por querer imponerle cierto modelo de comportamiento; a su tía la rechaza porque representa el futuro que ella no desea alcanzar. No obstante, a pesar de su desprecio es capaz de sentir compasión por este personaje: «Observé su perfil fofo, sus ojeras y me dije ¡Qué pena da! Está perdiendo algo» (109). Matía desde su niñez es capaz de percibir que su tía ha perdido su propia identidad, sometida a la espera inocua de un hombre al que ni siquiera ama. Es tal el terror que tiene de ver reflejado su futuro en la tía Emilia, con esa «indefensa mujer que tan impudicamente me revelaban oscuras cosas de las personas mayores» (112), que se auto-convence de que su cuerpo no es como el de esa mujer, de que no es como su tía Matía: «No soy una mujer: Oh, no soy una mujer» (112). Lo que Matía no acierta a entender es que a su tía le sucedió lo mismo que le está sucediendo a la protagonista. Ella tampoco quiso crecer. Al igual que ella, tenía un muñeco del que se hubo de deshacer y tampoco es feliz con la vida que se le ha impuesto: «Sí, yo también dormía con un muñeco, hasta casi la víspera de casarme» (110).

Emilia escapa de su realidad a través del alcohol y de sus propias fantasías infantiles con Jorge de Son Mayor. A través de la figura de su tía Emilia, Matía confirma el temor expresado al comienzo de sus memorias, que la madurez no es más que una continuación de la niñez: «¿Será verdad que de niños vivimos la vida entera, de un sorbo, para repetirnos después estúpidamente, ciegamente sin sentido alguno?» (22). La respuesta a esta pregunta, aquí retórica, será respondida en las novelas que a continuación se considerarán.

Matía escapa de su inexorable futuro a través de diferentes vías. Una de ellas es identificándose a lo largo de toda la novela con los personajes masculinos, negando su propia feminidad: «Miré mis piernas delgadas y oscuras, arañadas, mi pies largos —como

Borja» (112), o «A contraluz pareczo pelirroja como Manuel» (112). La mayor parte de las figuras masculinas en la novela son idealizadas en las memorias de la protagonista, como su propio padre o Jorge de Son Mayor.

«Jorge de Son Mayor era un hombre cansado y triste, cuya tristeza y soledad atraían con fuerza. Viéndole, oyéndole hablar, mirando su cabello casi blanco, sentí que amaba aquel cansancio, aquella tristeza, como nunca amé a nada. Acaso porque poseía cuanto yo deseaba. Aquella precipitada huida, la pena por Kay y Gerda, por Peter Pan y la Joven Sirena me parecían salvadas. Porque encontraba en el cansancio de Jorge algo como un regreso mío en él, hacia un lugar que ni siquiera sabía nombrarme» (135).

Matía se identifica con Son Mayor porque él representa aquello a lo que la protagonista aspira. El cansancio y la tristeza de este misterioso personaje le demuestran a Matía las consecuencias de participar en el mundo de los adultos. De igual modo que Jorge de Son Mayor huye de las relaciones sociales, Matía desea escapar de aquel mundo que se le venía encima y con el que no se lograba identificar. Con el único personaje masculino en toda la novela con quien no se identifica es con el seminarista, Lauro «el Chino», porque ella lo relaciona con el mundo que ella rechaza, con la madurez y la sumisión:

«Pobre, pobre mono con sus lamentos nocturnos y su húmeda mirada de protegido de la abuela, con su atado, retorcido, empaquetado odio, arrinconado debajo de la cama, como un lío de ropa sucia. Pobre Lauro el Chino, triste preceptor sin juventud, sin ordinariéz compartida, con palabras aprendidas y corazón de topo» (24).

Matía escapa también a través de su muñeco Gorogó, del que de alguna manera se avergüenza escondiéndolo debajo del armario. Afirma que no lo tiene para quererlo, sino para «viajar y contarle injusticias. No es un muñeco para quererle» (110). Pero además, Matía recurre constantemente al imaginario de los cuentos infantiles, identificándose con el mundo maravilloso de la Alicia de Lewis Carroll o con Peter Pan, el niño que no quiso crecer: «como yo misma, *el niño que nunca quiso crecer volvió de noche a su casa y se encontró la ventana cerrada*» (101).

A lo largo de toda la novela, Matía recuerda cómo pasó aquel verano negándose a aceptar el mundo de los adultos, un mundo que sin saber cómo poco a poco se le estaba viniendo encima. En ese momento, los adolescentes se encuentran perdidos y cuestionándose sus propias aspiraciones. Esto provocará en Matía una desubicación temporal que le afectará a lo largo de su vida:

«Y los mismos niños perdidos, todos demasiados crecidos, de pronto, para jugar; demasiado niños para, de pronto para entrar en la vida, en el mundo que no queríamos –¿no queríamos?– conocer» (142).

En la novela de Ana María Matute, la subjetividad femenina estará marcada por el trauma que supone para la protagonista el tener que incorporarse forzosamente al mundo de los adultos y la destrucción dolorosa de todas las fantasías de la niñez. Matía

no superará ese trauma a lo largo de su vida, su madurez y su subjetividad femenina estarán definidas por la traición y el desencanto:

No existió la Isla de Nunca Jamás y La Joven Sirena no consiguió un alma inmortal, porque los hombres y las mujeres no aman, y se quedó con un par de inútiles piernas, y se convirtió en espuma. (169).

En *La plaza del Diamante*, de Mercé Rodoreda, las memorias de Natalia ya no sólo están limitadas al período infantil, sino que describen el trauma de la adolescencia no superada durante su vida conyugal. Esta novela está contextualizada en los momentos previos a la Guerra Civil española. Los acontecimientos de la vida de la protagonista correrán paralelos a los acontecimientos políticos de la historia de España, que culminarán con la explosión de la Guerra Civil y su decisión de matar a las palomas que poco a poco le iban arrebatando su espacio. Su marido, Quimet, estará en el bando conservador, actitud política que se verá reflejada en su vida a lo largo de toda la novela. Su concepción del matrimonio y de la mujer coincidirán con los valores tradicionales de la sociedad patriarcal: sumisión y dependencia femeninas.

La narradora comienza sus memorias en su adolescencia, en el momento en el que acepta la proposición matrimonial de Quimet. En ese momento, Natalia acepta ansiosamente el matrimonio porque, inocentemente, lo considera como una oportunidad de acceder a su independencia, de tener su propio espacio y de desarrollar su identidad. Sin embargo, pronto llegarán el desencanto y la desilusión. Poco a poco se irá desmitificando la imagen tradicional que define a la mujer, el matrimonio, la dependencia o el instinto maternal. En la noche de bodas ya se da cuenta de que aquello no es lo que esperaba y llora de miedo ante el presentimiento de que «tenía miedo de morir partida» (53), porque había escuchado que eso le pasa a toda la mujer la primera vez, cuando se casa. Ante eso se ríe Quimet, pero Natalia no se da cuenta en ese momento que la partición no es física sino psíquica, al romper en mil pedazos su propia y emergente subjetividad.

El momento de su boda lo describe a través del imaginario de los cuentos de hadas, lo idealiza de tal manera que cuando termina quiere que empiece otra vez: «Y cuando acabó todo, yo habría querido que fuese un día antes, era todo tan bonito...» (43). A partir de ese día, la vida conyugal de Natalia no tiene nada que ver con lo que ella había soñado, y Quimet no resulta ser el príncipe azul sino un ser despreciable y opresor. Al igual que Matía, Natalia experimentará de forma traumática la destrucción de aquellas fantasías cultivadas durante su niñez. El primer regalo que le hace su marido es un delantal, como símbolo de la reclusión y sumisión que ha de padecer en su experiencia conyugal. De igual manera, la maltratará repetidamente: «Entré en nuestro dormitorio y hasta allí me tiró y me lanzó al suelo y me metió debajo de la cama empujándome por los pies y saltó encima de la cama» (44), y hasta le obligará a humillarse arrodillándose delante de él. Quimet en ningún momento le dejará tomar ninguna decisión. Así, Natalia se ve obligada a aceptar la irracional idea de su marido de construir un palomar en la parte superior de la casa que comparten y que poco a poco irá invadiendo su propio espacio. Quimet, celoso, apenas le deja salir a la calle, incluso obligándole a abandonar

su trabajo. El espacio vital de la protagonista se irá mermando cada vez más a lo largo de toda su vida matrimonial, lo que le provocará eventualmente trastornos psíquicos agorafóbicos. Tendrá pánico a los espacios abiertos que se le han ido negando a lo largo de su vida y que sólo al final de la novela podrá superar. Natalia no es para Quimet más que un objeto que él posee y al que no le deja libertad para actuar, se convierte en una paloma más de aquella jaula. Quimet ni siquiera le deja espacio a Natalia para desarrollar su propia sexualidad. Se ve obligada a reprimirla para satisfacer el imaginario femenino que su marido le quiere imponer. De hecho, él nunca se referirá a ella por su nombre propio, sino que hasta le arrebató su propio nombre para imponerle el nombre que él quiere. Se refiere a ella como «Colometa», identificándola así como otra de las palomas que él posee.

Natalia no solamente experimenta un desencanto de la idealizada institución matrimonial sino también de la maternidad. Descubre que no posee el instinto maternal que se supone toda mujer debería sentir, sino todo lo contrario, ella siente el embarazo como si le hubieran arrebatado otro espacio, el de su propio cuerpo: «[Quimet] se reía de mí, porque se ve que yo hacía reír, con un vientre que no era el mío» (60). Natalia no será capaz de enfrentarse a su propia maternidad. No tiene ese instinto maternal porque en el fondo es también una niña. El matrimonio no supuso un paso adelante en el desarrollo de su propia identidad, sino todo lo contrario; en aquel ambiente agobiante ella se quedó anclada en su propia niñez. Al igual que hará Matía, Natalia ha de buscar su propia vía de escape de ese mundo, con el que no se siente identificada. Aunque sus vías de escape no sean tan variadas como las de la protagonista de *Primera memoria*, hay una que nos refiere a lo largo de toda la novela a la niña que lleva dentro la protagonista, la tienda de hules con sus muñecas y osos de peluche. Siempre que tiene deseos de escapar se va a mirar el escaparate de la tienda de muñecas que conoce de memoria:

«Muchas tardes me iba a mirar las muñecas con el niño en brazos: Estaban allí, con los mofletes redondos y los ojos de vidrio hundidos... Las muñecas siempre estaban allí, con la cara de porcelana y la carne de pasta, al lado de los zorros para el polvo, de los sacudidores, de las gamuzas de piel y de las gamuzas de imitación a piel: todo en la casa de los hules» (68).

El escaparate de la casa de los hules es la representación de ella misma, una jaula en la que conviven en el mismo espacio elementos de la niñez mezclados caóticamente con elementos de la madurez. En el momento más crítico de su vida, cuando Natalia, por razones económicas, toma la decisión de acabar con la vida de sus hijos, siente la necesidad imperiosa de ver aquellos muñecos: «cuando vi que ya no estaba [el oso] me di cuenta de que tenía muchas ganas de verlo» (191). Es precisamente durante esa crisis cuando la protagonista reconoce el trauma de su propia identidad frustrada, cuando se echa a llorar se da cuenta de que algo le falla como mujer: «Y cuando llegué al piso, yo que casi nunca había llorado, me eché a llorar como si no fuese una mujer» (193).

Al final de la novela, viuda ya de su marido, se casa con Antoni, un hombre con el que, a pesar de no poder tener relaciones sexuales, o quizá por esa razón, es capaz de superar su infantil complejo, puesto que encuentra en él a una persona que le entiende

y le apoya en todas sus decisiones. Con Antoni empieza una nueva vida porque no es su amo, como lo era Quimet, sino su compañero: «Y todo lo tuvimos nuevo y cuando le dije que aunque era pobre era delicada de sentimientos, contestó que él era como yo. Y dijo la verdad» (210). No obstante, el despertar definitivo de su trauma no llega sino hasta la noche después del matrimonio de su hija Rita, cuando tras un encuentro casi onírico con su gran amigo de la infancia Mateu consigue volver hacia la casa que compartió con Quimet y donde dejó recluida su identidad. Allí en esa misma puerta intenta dejar escapar a través de un grito a la niña que lleva dentro para poder desarrollar su anulada identidad:

«... y con los brazos delante de la cara para salvarme de no sabía qué, di un grito de infierno. Un grito que debía hacer muchos años que llevaba dentro y con aquel grito, tan ancho que le costó mucho pasar por la garganta, me salió de la boca una pizca de cosa de nada que había vivido tanto tiempo encerrada dentro era mi juventud, que se escapaba con un grito que no sabía bien lo que era... ¿abandono?» (250).

Si las obras anteriores estaban contextualizadas históricamente en los momentos inmediatos a la guerra, la protagonista de *El cuarto de atrás* se enfrenta a su propia subjetividad durante un período más amplio que abarca la posguerra y la dictadura española. La protagonista de la novela de Martín Gaité expresa su inconformismo con la ideología franquista que dictaba las virtudes de una mujer en la Sección Femenina. Así, en la novela, «C.», alter ego de la autora, se muestra en contra de todos esos roles femeninos preconcebidos y rechaza la concepción del noviazgo «como premio a mis posibles virtudes prácticas» (97).

En respuesta a esta imposición, C., quizá de un modo menos explícito que en el caso de las protagonistas de Ana María Matute y Mercé Rodoreda, se aferra a su niñez y su juventud idealizándola de tal manera que a lo largo de sus memorias no hace referencia alguna a su vida adulta. Nunca se sabe cuándo nació su hija, ni quién es el padre. La única C. madura que se da a conocer es la persona que narra desde el presente narrativo su infancia y su juventud, dejando al lector con un vacío de 30 años, período de vida que, por lo visto, la narradora no considera relevante en la formación de su identidad. Lo único que se llega a conocer sobre su vida de adulta es que la narradora, a sus cincuenta años, no ha logrado desarrollar su propia identidad sin la ayuda de un interlocutor masculino, Alejandro, de quien depende para contar su historia, para narrarse a sí misma.

A lo largo de toda la novela hay una confusa integración constante del pasado y del presente; C. adulta y C. niña se confunden constantemente, demostrando una vez más que en estas protagonistas no existe una división drástica entre estas dos edades porque la mujer nunca llega a superar su niñez u adolescencia. Hay momentos en los que las dos C. coinciden físicamente provocando uno más de todos los instantes en la novela definidos por la confusión temporal:

«Ahora la niña provinciana que no logra dormirse me está mirado a la luz de la lamparita amarilla cuyo olor ha atenuado, poniéndole por encima un pañuelo» (23).

Desde el presente narrativo de sus memorias, C., sigue recordando la envidia infantil que tenía de las niñas famosas del momento. Su ideal sigue siendo Diana Durbin, la pequeña actriz de Hollywood sobre la que leía en las revistas:

«¿Envidiaba usted a Carmencita Franco? [le pregunta su misterioso entrevistador]

...

–Pues sí, la envidiaba un poco por el pelo– digo– como a Diana Durbin.» (59-60)

Es también interesante notar cómo C. recuerda la dictadura no tanto a través de la figura de Franco, sino a través de su hija Carmencita. En cuanto su interlocutor le pregunta si alguna vez vio a Franco ella describe brevemente el saludo del dictador para describir posteriormente con todo tipo de detalles a su hija, desde su vestimenta hasta su actitud. Además, desarrolla a lo largo de toda la novela un imaginario infantil que, al igual que a Matía y a Natalia, le sirve como vía de escape de su realidad a la que no se quiere enfrentar. Como ella misma dice, y de la misma manera que hace la protagonista de Matute, «los cuentos sirven para escapar» (91). La «isla de Bergai», como la de «Nunca Jamás» de Peter Pan, que imagina en su niñez continúa siendo su escape metafórico en su vida adulta: «[la isla de Bergai] es para eso, para refugiarse... existiría siempre, hasta después de que nos muriéramos, y que nadie nos podía quitar nunca aquel refugio, porque era secreto» (167-8).

En el desarrollo de la identidad de C., el desprecio a ese mundo de los adultos es, de algún modo, voluntario, dado que es presentado como negación explícita de la ideología franquista. Según la sociedad de la posguerra, C. era considerada como una «fresca» por no adaptarse a los ideales de mujer que exigía la Sección Femenina impuesta por Franco y la que ella misma critica en la novela:

«La retórica de la posguerra se aplicaba a desprestigiar los conatos de feminismo que tomaron auge durante la República y volvía a poner el acento en el heroísmo abnegado de madres y esposas, en la importancia de su silenciosa y oscura labor como pilares del hogar cristiano» (92).

De esta manera, y en contra de esa «propaganda ñoña» del franquismo (96), C. decide recluirse en su propio mundo de fantasía y en su propio «cuarto de atrás» donde no existe ninguna imposición patriarcal. En su madurez, su cuarto de atrás es la niñez que sigue definiendo la naturaleza de este personaje y a través de la cual escapa de la realidad. Es allí donde logra encontrarse a sí misma, en ese «cuarto de atrás, rodeada de juguetes y libros tirados por el suelo» (91). Su niñez representada en sus juguetes comparte el espacio con los libros, símbolos de su vida profesional. El cuarto de atrás constituye la metáfora de su propia identidad, en la que niñez y madurez no son definidas por orden cronológico sino que coexisten sincrónicamente.

En estas tres novelas se pone de manifiesto cómo en el caso concreto de la sociedad española la mujer que se atreve a hacer frente a su propia identidad ha de enfrentarse con los fantasmas de su niñez no superada. La niñez en todas estas protagonistas funciona como vía de escape ante una sociedad que las domina y no les

deja libertad, donde lo único que pueden hacer es servir a su esposo, sus hijos y desarrollarse como sujeto sumiso y abnegado ante la voluntad patriarcal. La madurez es entonces vista como una aceptación de esos valores, que estas protagonistas detestan y de los que sólo pueden escapar a través del imaginario infantil definido en la memoria de todas las protagonistas.

Bibliografía

- FELSKI, R. (1986): «The Novel of Self-Discovery: A Necessary Fiction?», *Southern Review*, 19: pp. 131-148.
- MARTÍN GAITE, C. (1988): *El cuarto de atrás*, Destino Libro, Barcelona.
- MEYER SPACKS, P. (1975): *The Female Imagination*, Avon Books, Nueva York.
- MATUTE, A. M^a (1996): *Primera memoria*, Destino Libro, Barcelona.
- RODOREDA, M. (1998): *La plaza del Diamante*, Edhasa, Barcelona.