

La figura materna de topos a estereotipo?

Dos ejemplos en la narrativa española contemporánea

MARIA ALESSANDRA GIOVANNINI*

RESUMEN: El estudio propone el análisis del papel que la figura de la madre adquiere en la narrativa femenina contemporánea española, puesto que la búsqueda identitaria de la mujer a través de la confrontación con su madre y la toma de conciencia del querer ser madre, son aspectos que caracterizan el discurso femenino hasta llegar a convertirse en estereotipo. Para profundizar las implicaciones que el tema “madre” conlleva en el desarrollo de la narrativa escrita por mujeres — y no solo de mujeres —, he elegido focalizar mi discurso sobre dos novelas contemporáneas de mediados años 90 del siglo XX: *Lo raro es vivir* de Carmen Martín Gaité y *La soledad era esto* de Juan José Millás.

PALABRAS CLAVE: madre, narrativa femenina/ feminista, auto-concienciación, estereotipo.

ABSTRACT: This study proposes the analysis of the role that the figure of the mother acquires in the contemporary feminine narrative, because the identity search of the woman through the confrontation with her mother and the awareness of the desire to be a mother, are aspects that characterize the feminine discourse until becoming stereotype. In order to deepen the implications that the theme “mother” entails in the development of the narrative written by women — and not only women — I have chosen to focus my discourse on two contemporary novels of the mid-90s of the 20th century: Carmen Martín Gaité’s *Lo raro es vivir* and Juan José Millás’ *La soledad era esto*.

KEYWORDS: mother, feminine/ feminist narrative, self-consciousness, stereotype.

Recurrir a la figura materna, a través de las infinitas posibles implicaciones que el tema conlleva, forma parte integrante de la narrativa femenina/ feminista en general, y, con el debido retraso por cuestiones políticas con-

* Università degli Studi di Napoli “L’Orientale”, magiovannini@unior.it.

tingentes del país, de las españolas también. Que la búsqueda identitaria de la mujer pase a través de la confrontación con su madre y con la toma de conciencia del querer ser madre, es algo que caracteriza el discurso femenino, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX. Dentro de un discurso muy amplio que intenta indagar sobre las implicaciones teóricas que implementan las diferentes matizaciones con las que se presenta la narrativa femenina, reconducibles todas, sin embargo, a la búsqueda de la mujer de su propia identidad a través del encuentro de su propia voz, escribe Biruté Ciplijauskaitė:

El recurso técnico usado con más frecuencia en la novela de concienciación es el desdoblamiento con todas posibles ramificaciones, incluyendo el doble y el espejo, que también tienen un aplicación muy variada. [...] Ulanov examina el fenómeno con criterios psicoanalíticos. Postula que las figuras negativas — las “sombras” — son generalmente del mismo sexo que el “yo” y sirven para el proceso de concienciación más completa: en ellas se reconocen los aspectos “sombrios” y se trata de dominarlos y darles figura. [...] En las novelas de técnica más moderna ni siquiera parece exacto ya hablar del doble, sino más bien de refracción. El juego se vuelve más sutil, dejando campo libre a la interpretación por el lector.

El desdoblamiento opera en línea horizontal. La sucesión de las generaciones es un fenómeno vertical en el tiempo. En la ficción con narración en primera persona el recuerdo va acercando constantemente la imagen de la madre y de la abuela. A la vez, la escritura misma sirve de espejo.

[...] Las teorías formuladas por Nancy Chodorow pueden ser consideradas como representativas de toda una escuela de psicólogos y psicoanalistas que refieren la relación inicial madre/hija como la experiencia básica en la vida de la mujer, que marca profundamente su subconciente. [...] En la ficción, la relación madre/hija ocupa un lugar más importante, subrayando la diferencia entre antes y ahora. El rostro de la madre no es ya el tradicional espejo de las virtudes. (Ciplijauskaitė, 1994: 73; 75-76)

Esta larga cita me sirve para concretar todas las herramientas que necesito para llevar a cabo mi lectura de dos novelas de los años noventa — *Lo raro es vivir* de Carmen Martín Gaité (1996) y *La soledad era esto* de Juan José Millás (1990) — focalizando mi análisis sobre el diferente empleo de un tema — la relación madre/hija —, tema que desde mucho antes de la publicación de las dos obras, se había convertido en un *topos* de la literatura de género, hasta llegar a ser utilizada en una novela, como la de

Millás, escrita, evidentemente, por un hombre que, sin embargo, propone un personaje femenino como protagonista de su búsqueda identitaria, y, por eso, decide “imitar”, “plagiar”, “escribir a la manera femenina”, es decir, seguir las huellas de la narrativa de género. En todos los tiempos los escritores han dibujado en sus obras maestras personajes femeninos que han llegado a vivir de luz propia: sin alejarme demasiado en el tiempo, pienso, claro está, en *Madame Bovary*, Ana Kariénina y en “nuestra” Ana Ozores. Pues bien, la novela de Millás no cabe en esa larga lista, por ser muy diferentes los presupuestos desde los que viene concebida; por ser, a mi manera de ver, una experimentación de género. O, mejor dicho, la traducción a lo femenino de todas las obsesiones de los personajes masculino millásianos: la falta de identidad, el Doble, la escritura como única posible realidad donde encontrarse a sí mismo, la definitiva reducción del yo a la sola realidad ficticia de la literatura.

Además, he decidido empezar el análisis en orden anti-cronológico, de la novela más joven, por ser en la de Martín Gaité donde el tema madre/hija viene desarrollado de manera más acertada y madura, y por tanto compleja, mientras que la de Millás resulta ser la novela pseudo-femenina más lograda, con una sabia utilización de sus características.

Águeda Soler, la protagonista de *Lo raro es vivir*¹, es una joven mujer de 35 años que trabaja en un archivo, atendiendo a su tesis doctoral sobre un fantomático personaje del siglo XVIII, cuyas huellas biográficas sigue

1. Mucho son los estudios dedicados a la obra de Carmen Martín Gaité; aquí voy señalando solo algunos que enfocan su análisis sobre la construcción de la escritura, sobre la capacidad que la escritora salmantina tiene para crear mundos ficticios a través de un *hosmosis* entre discurso escrito y oralidad, entre experiencia personal y sublimación de esa en su literatura. Véase: PITTARELLO Elide (1993), *Artesanías autógrafas de Carmen Martín Gaité*, en «Journal Of Interdisciplinary Literary Studies», 5, 101-111; ID. (1994), “Martín Gaité alla finestra”, en *Maschere, Atti del Convegno di Venezia e S. Donà di Piave, 25-27 gennaio 1993*, a cura di S. Regazzoni e L. Buonomo, Bulzoni ed., Roma, 69-76; ID. (2016), *Omaggio a Virginia Woolf: un collage narrativo di Carmen Martín Gaité*, en «Ermeneutica Letteraria», XII, 43-54; CALVI Maria Vittoria (1990), *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité*, Ed. Arcipelago, Firenze; ID. (2002), *La scrittura dell'io in Carmen Martín Gaité*, en «Culture: annali del Dipartimento di lingue e culture contemporanee della Facoltà di scienze politiche dell'Università degli Studi di Milano», 16, 65-79; CONTADINI Luigi (2000), *Esperienza e scrittura nella narrativa di Carmen Martín Gaité (a proposito di La Reina de las Nieves, Lo raro es vivir, Irse de casa)*, en «Rassegna Iberistica», 70, 13-21. Por lo que concierne el papel de Martín Gaité en el desarrollo de la concienciación femenina a través de su escritura y de su actividad de traductora, cfr. GIOVANNINI Maria Alessandra (2012), “Carmen Martín Gaité Translates To the Lighthouse”, en Oriana Palusci (ed.), *Translating Virginia Woolf*, Peter Lang, Bern, 75-83; ID. (2017), *L'evoluzione della coscienza femminile nella letteratura del secondo '900 in Spagna, attraverso l'opera di Carmen Martín Gaité*, en «Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani. Plural Spain III», 10, 2, 1-11 (in corso di stampa).

persiguiendo en su investigación. Águeda vive, desde hace unos años, con su novio Tomás, un arquitecto que, en todo el tiempo de la narración, que dura solo una semana y que se refiere a dos años antes del momento de la escritura, no está en Madrid sino en Cazorla para realizar un trabajo. Con respecto a sus padres, Águeda está completamente desvinculada de ellos: de su padre sabemos que tiene otra esposa y un niño de 8 años; su madre, la pintora de éxito Águeda Luengo, es una figura muy controvertida para su hija, quizás por personificar para ella una mujer perfecta pero muy poco cariñosa, por estar muy centrada en su ego. Todo eso, a lo largo del tiempo, había contribuido a marcar la profunda falta de autoestima de la joven.

La protagonista, pues, se nos presenta con una personalidad “desenfocada”, y la narración será efectivamente el camino que ella emprenderá para apropiarse de su verdadera identidad, enfocándose a sí misma, en sus deseos, en el valor que tienen de verdad las personas que la rodean, tras saldar unas cuentas pendientes que tenía con su pasado y con algunos de sus personajes.

Para enfrentarse a la vida, Águeda, desde niña, se ha construido un mundo aparte, hecho de mentiras, de sueños, de referencias a clásicos del cine norteamericano y de metáforas, y eso le había llevado, cuando era más joven, a ser una cantante y autora de “enterrock”. Esta actitud de protegerse, inventándose un recoveco fuera de la realidad, sigue siendo la misma, incluso ahora que su vida se ha asentado con un trabajo concreto y una relación estable. Entre la numerosas referencias al juego, a la mentira, al disfraz, que delinear la modalidad que adopta Águeda con respecto a la vida, quizás la más paradigmática sería esta frase, como un refrán: «Contraponer la verdad al engaño es el juego por excelencia, aunque difícil: o nos engañamos o nos engañan» (Martín Gaité, 1990: 96).

Esta sería la situación al empezar la novela, cuando Águeda acude a la clínica en las afueras de Madrid para hablar con el médico que cuida de su abuelo Basilio, el padre de su mamá, después de la muerte de esta un par de meses:

A la protagonista se les invita a jugar en el primer capítulo, y a algo especial, a suplantar a su madre, muerta poco tiempo atrás. El desafío tiene el atractivo de la aventura. La protagonista [...] acepta jugar, antes de advertir que, preparándose para la suplantación, revisará su vida y ahondará en la relación con su madre. (Martinell, 1998: 235)

El evento desencadenante que empuja a la protagonista a su proceso de concienciación — ya íntimamente relacionado con la muerte de su madre, pero todavía, de manera subconsciente — es la petición del médico de ir a ver al abuelo pero “disfazada”, como si fuera su madre, por temer que la noticia de su muerte pudiera ser un golpe demasiado fuerte para la salud del anciano Basilio. Este encuentro se producirá solo al final de la novela, en el último capítulo, cuando Águeda habrá llevado a cabo su proceso de reapropiación de su ser, saldando deudas con su pasado y con algunas de sus figuras: su padre, su antiguo novio Roque, su doble / antagonista, con respecto al cariño de su madre, Rosario. Pero todo eso es posible solo a través del encuentro interior con Águeda Luengo, su madre:

«Lo raro es vivir» dice Águeda, y emprenderá a través de la novela el recorrido dantesco que inicia en el infierno, ése que viene de ella con la muerte de su madre. La angustia está presente en Águeda, que también se encuentra en una selva oscura, el túnel del metro que ella llama la “Bajada al bosque”. Es éste el momento trascendente, ya que se nos muestra que bajar allí es como entrar en su subconsciente para llegar a reconocerse como en la anagnórisis griega. (Mejía Hernández, 2008: 4)

Águeda compara una y otra vez el descenso al bosque de su interioridad con el recorrido que el Poeta realiza en la *Divina Commedia*: en su personal descenso en los Ínferos ella está acompañada por su madre, Águeda Luengo, su Virgilio, su Beatriz.

Y la protagonista alcanzará la salida solo al final, después de enfrentarse con el dolor de su pérdida y la reapropiación de su pasado.

Véase cómo Águeda piensa en todo lo que concierne a Rosario, su antagonista, mientras es siempre su madre el eje en torno a la reflexión:

Desde que, unos años más tarde (cuando yo ya vivía en el apartamento de paredes azules), mi madre la admitió en la parte alta del dúplex donde había puesto su nuevo estudio, Rosario pasó a tener la cara y los gestos de Anne Baxter, aquella admiradora supuestamente ingenua pero pérfida, que acaba suplantando a Bette Davis en una de las películas que he visto más veces: *Eva al desnudo*. Y mirando mi propio desnudo puse cara de interrogación, anda, que también llevaba dinamita caer en la cuenta con tanta seguridad precisamente en aquel momento, ¿quién hace coincidir las cosas de esa manera?, si es que no sabemos nada de nada, queda todo por descubrir, asoma de vez en cuando una punta de iceberg y nos pavonea-

mos como si el mérito fuera nuestro. Pues sí, la culpa la tenía Eva al desnudo, lo que son las cosas. Todo lo que ignoraba de la amistad posterior entre Rosario y mamá lo inventaba sin querer sobre la falsilla de un guión cinematográfico servido por dos rostros de mujer en blanco y negro. Y al acordarme de la profesora de las gafitas, cuya voz dolida se encerraba aún reciente en el contestador, me alarmó mi permanente y viciosa instalación en lo irreal. En el espejo, salpicado de gotitas, el rostro de mamá, coronando mi cuerpo desnudo, se iluminó con una mueca de cachondeo que disolvió mis remordimientos. Agitaba la melena mojada. — O sea, que entonces yo soy Bette Davis. Mírame bien, ¿me ves ojos saltones? Me acerqué al espejo, riendo también. Éramos idénticas. (Martín Gaité, 1996: 301–302)

Después de visitar a Rosario en casa de su madre, las dos, finalmente cómplices, se proponen salir de su mutuo infierno a través de la fuerza que ahora les procura el recuerdo subsanado de Águeda Luengo. Dice Águeda a Rosario:

— No vamos a llorar. Vamos a meditar nuestra estrategia. Recuerda que para escapar del infierno lo más ingenioso es aprovechar las escaleras que, sin darse cuenta, nos está ofreciendo el propio diablo. Y sonreí por dentro al recordar súbitamente mi dolor de esquena de aquella misma tarde, tan agudo y reciente y sin embargo tan distante ya. ¡Qué buenas rentas le estaba sacando a mi encontronazo con Roque! Al diablo a veces basta con atreverse a arrancarle el disfraz. Me gustó ver que Rosario obedecía inmediatamente a mis sugerencias sin preguntar nada. Dejó caer las prendas de ropa, se sentó enfrente de mí con la espalda apoyada contra la pared, suspiró hondo y entrecerró los ojos. Alargué a propósito la pausa. Aquel rostro empezaba a emitir luz. Por primera vez después de tanto tiempo, volvía a ver a la profesora de las gafitas. Sólo que ahora era ella quien parecía estar esperando mis instrucciones. En vez de darle ninguna, crucé a gatas el espacio que nos separaba y la abracé estrechamente.

— No nos hundimos, ¿sabes? — le dije bajito —. Estamos saliendo. Y ella nos guía. Agárrate a mí. (1996: 531–532)

Así que, en el encuentro con su abuelo, ya al final de la novela, la transformación de Águeda está completa y le queda visible a ella y a los demás. Le dice el médico de Basilio, el que le había propuesto al principio el juego del disfraz:

Me miró intensamente.

— No parece usted la misma de hace una semana — dijo —, permítame que la felicite.

Bajé los ojos.

— Claro, me he disfrazado de mi madre.

— Se equivoca si cree que me refiero a eso. No se ha disfrazado usted de nada. Todo lo contrario. Ni siquiera me refiero a que me parezca usted más o menos guapa que el otro día. Es que de pronto me encuentro ante alguien que no se esconde, que va al bulto de las cosas, ante una persona de verdad. Y sé que ella se alegraría de estarla viendo así, como yo la veo. (1996: 560–561)

Con el encuentro y la muerte del abuelo se cierra la narración de aquella semana de hace dos años, donde la identificación/desdoblamiento con su madre llega a su clímax:

El abuelo guardaba silencio. Seguía acariciándome la cabeza, ahora más de verdad, con más sabiduría. Pero salió por donde no me esperaba.

— Tendrás que decírselo a ella — dijo tras una pausa —. Dices que es despegada, que no le dan tus cosas ni frío ni calor, pero puedes equivocarte, seguramente te necesita más de lo que pensamos, que no se cruce nada entre ella y tú... , eso es lo único que te digo, lo primero es lo primero. Y si no, no haberla parido.

— ¿No haberla parido? ¿Estás loco? — me brotó del alma —. ¡Para mí es lo primero! Entre ella y yo no se cruza nada, ¡nada ni nadie, para que te enteres!, mi hija es lo que más quiero en este mundo...

Tenía la voz casi velada por las lágrimas.

— Pues díselo — me interrumpió él —, dile también eso, ella es la que se tiene que enterar, no yo, díselo así, como a mí me lo dices...

— ¡¡Ya se lo estoy diciendo!! — exclamé en un tono enloquecido que escapaba totalmente a mi control. (1996: 571)

En las últimas páginas de la novela queda solo un epílogo que marca el presente de la vida de la “nueva” Águeda, que ahora se ha ido a vivir con su pareja al dúplex de su madre, y que consigue enfrentarse con lo real, consciente de su amor por Tomás, con su niña Cecilia de año y medio, cuyo embarazo constituía el resultado final, vital, la prueba tajante de su salida del infierno.

En *La soledad era esto*², Elena Rincón es una mujer de más de cuarenta años, con un marido con quien no tiene, desde hace tiempo, nada en común, un hombre que en cierto sentido ha renegado su pasado de compromiso político juvenil y se dedica a ganar dinero. Lo único que todavía la pareja comparte es el uso de alcohol y hachís y una hija, Mercedes, recién casada, con quien Elena no consigue tener buen trato. También la relación con su madre, Mercedes, es algo que se ha desgastado con el tiempo:

Su madre y su hija tenían el mismo nombre. Ahí había una simetría que quizá simbolizaba otras de mayor alcance; ambas Mercedes solían reprobar con la mirada y castigar con la distancia, con la culpa. Yo soy el centro de esa relación simétrica, yo soy su corazón, yo la alimento. ¿Cómo estás, mamá?, dijo su hija acercándose al fin tras darle un beso. Imagínate, estaba depilándome las piernas cuando sonó el teléfono. Lo dejé todo a medias, los muslos, todo. Pensó que la palabra muslos estaba bien usada en aquel contexto mortuorio. Mi marido y yo nos quedaremos esta noche, respondió su hija. Tú vete a descansar si quieres. Habrá que hacer algo, los papeles y eso. Ya está todo hecho, mamá, no te preocupes. Es igual que mi hermana, otra simetría, yo no tengo la capacidad de hacer daño que ambas me atribuyen. Mi hermana también se llama Mercedes, como mi madre, como mi hija. ¿Cómo quién soy yo? ¿A quién de estas personas parezco? ¿Cuál de estos rostros dolorosos se llama Elena y lleva una pierna sin depilar? ¿Soy la referencia de alguien o sólo la mitad de este desconcierto? ¿Qué le debo? ¿qué debo a estas mujeres que todavía no he terminado de pagar? Una de ellas me amargó la juventud y la otra fue joven cuando yo empezaba a declinar. (Millás, 1990: 18–19)

Efectivamente, la relación entre Elena y su madre es bastante inexistente, porque, a lo largo de los años, experiencias de vida tan diferentes habían creado entre ellas una lejanía insormontable. Cuando a Elena le avisarán por teléfono de la muerte de su madre, ella la aceptará como algo inevitable, sin sentirse, aparentemente, involucrada emotivamente, como si quien se había muerto fuese una desconocida:

2. Para un análisis profundizado de la novela, insertado dentro de un estudio completo de la producción novelística de Juan José Millás, desde sus exordios hasta fin de siglo, cfr. GIOVANNINI Maria Alessandra (2012), *La memoria, l'identità, la scrittura: l'universo narrativo di fine millennio di Juan José Millás*, Unior/Il Torcoliere ed., Napoli, sobre todo las páginas 260–288; cfr. también CONTADINI Luigi (2002), *La scrittura ambivalente di Juan José Millás*, Ed. Panozzo, Rimini.

Parecía así confirmarse una antigua idea según la cual la muerte de su madre, cuando llegara a suceder, constituiría un trámite burocrático, un papeleo que vendría a sancionar algo pasado, porque para Elena su madre estaba muerta desde hacía mucho tiempo. (1990: 14)

Gracias a la lectura del diario de su madre, encontrado en la casa de ella después de su muerte, Elena se dará cuenta de no conocerla para nada, mientras va averiguando en qué medida sus recorridos existenciales son parecidos: el gradual descubrimiento del insospechado universo personal de Mercedes, la lleva a entender cuán larga es la distancia entre la imagen ficticia que entregamos a los demás, condicionada y banalizada por lo cotidiano, y nuestra verdadera identidad, escondida en nuestro mundo secreto. Esta nueva conciencia mueve a Elena en un proceso de cambio interior muy profundo que empieza cuando, como observadora indiferente de los acontecimientos existenciales ajenos, se convierte en lectora ensimismada en lo que lee, hasta que decide escribir un diario propio, símbolo de la completa aceptación de la herencia materna.

El pasaje de la lectura del diario ajeno a la escritura del propio, marca el momento fundamental de la vida de Elena: “reconciliándose” con su madre, ella ahora tiene el coraje de deshacerse de su existencia inauténtica, sin estímulos ni puntos de referencias, con un matrimonio ya muerto y con una relación inexistente con su hija. Una existencia poblada por una inmensa soledad.

Sin embargo, esta transformación es posible por ser el texto leído por Elena un diario y, sobre todo, porque la autora es su madre. Además, el descubrimiento del diario materno y su lectura por parte de la protagonista ocurre a los pocos días de la muerte de su madre:

[Elena] Abrió el primero [cuaderno] y sentándose en el borde de la cama observó la caligrafía de su madre y después comenzó a leer la primera hoja:

Comienzo estas páginas que ignoro cómo llamaré o adónde me conducirán poco antes de cumplir cuarenta y tres años. Me repongo estos días de una bronquitis de la que he salido algo tocada y cuyas consecuencias, según me temo, no han dejado de suceder. No he dicho nada a mi marido ni al médico, pero noto un punto de molestia aquí, junto al pulmón derecho, que no han conseguido eliminar las medicinas. Temo que sea el germen de algo que todavía no se pueda ver, ni siquiera combatir, y espero que se desarrolle con lentitud, de forma que pueda ver a mis hijos casados y disfrutar un poco de los nietos, si Dios llegara a dármelos. (1990: 44)

Incluso la estructura textual de *La soledad era esto* participa de esta metamorfosis total, mimando el proceso de transformación en el que están involucrados personajes e historia, lectura y escritura. Las dos partes en las que está dividida la narración, corresponden con la gradual adquisición por parte de la protagonista de una voz propia y de la sustitución de la lectura del diario materno con la escritura de propio, variaciones a nivel textual que atestiguan la evolución de Elena.

La segunda parte de la narración está constituida por el diario de Elena, en primera persona:

Escribo estas primeras líneas de mi vida sentada en una cómoda butaca de piel en la que discurrió gran parte de la existencia de mi madre. A mi espalda, en la pared, un reloj de péndulo, que también perteneció a ella, mide el tiempo, pero no el tiempo que determina la existencia de los hombres, sino el que regula la duración de mi aventura interna, de mi metamorfosis. He comprado un conjunto de pequeños cuadernos, cosidos con grapas, que se parecen mucho a los que utilizó mi madre para llevar a cabo un raro e incompleto diario que, tras su muerte, fue a parar a mis manos. (1990: 108)

La referencia al tema de la novela, la metamorfosis, la encontramos en el epígrafe que encabeza la novela, donde se introduce una referencia puntual a *Las metamorfosis* de Kafka, e incluso en las reflexiones interiorizadas de la protagonista.

Reflejándose en la aventura personal del personaje kafkiano, sin embargo, Elena intenta “conducir” su propia metamorfosis hacia la reconquista de sí misma, diferentemente de Gregorio Samsa. Sobre la diferente “naturaleza” de la metamorfosis del personaje millasiano con respecto al modelo kafkiano, escribe Sobejano:

Conocemos los lectores en la primera parte del texto — enunciada por un narrador que va cercando al personaje — la tupida angustia de la larva, y entrevemos en la segunda parte — pronunciada por el personaje mismo, que así se nos acerca más — algunos rasgos de la crisálida (independencia, rejuvenecimiento, expectativa) que pudieran dar de sí una mariposa, nunca la arrastrada sabandija (tan humana siempre, dentro de su exclusión) de la parábola de Kafka. Metamorfosis, pues, de significado opuesto al de esa parábola: liberadora, dignificante y vislumbrada como desenlace posible, no como condena inicial y fatal. (Sobejano, 1990: 15)

En este sentido, la de Elena es una metamorfosis al revés, porque se traduce en el reconocimiento y en la reapropiación de una individualidad perdida, la vuelta a su propia identidad pasada.

Elena, al final, se transforma en sí misma y consigue volver a su propia condición de ser humano, coherente con la premisa inicial de toda narración, con la pregunta hecha a través del epígrafe kafkiano³.

El malestar de que empieza a padecer Elena tras la muerte de su madre, se manifiesta como un *bulto*, que se corresponde con el cáncer que se había apoderado del cuerpo de Mercedes, pero en Elena su bulto se parece al que está creciendo en el regazo de su hija Mercedes, porque ambos no presagían muerte, sino renacimiento: la gestación metafórica del “cuerpo ajeno” de Elena se identifica con el tiempo que ocurre para que la larva se convierta en crisálida. De todo eso, por supuesto, Elena se da cuenta solo al final de la novela, cuando escribe:

El futuro es un bulto que ha empezado a crecer en alguna parte de mí y al que alimentaré como a un hijo. Se trata de que al fina haya merecido la pena haber vivido. (Millás, 1990: 164)

He telefonado a mi hija con intención de invitarla a comer, pero me ha dicho que mañana sale de vacaciones y que tenía que prepararlo todo. No quería verme y para mí ha sido una liberación, pues todavía no tengo mucho que decirle. En los próximos meses, su bulto y el mío crecerán de forma paralela, pero el mío, aquel a través del cual me naceré, crece hacia la posibilidad de una vida nueva, diferente, mientras que el suyo crece hacia la repetición mecánica de lo que ha visto hacer en otros. Mercedes no ha advertido aún que es mujer y que esa condición implica un mandato al que tarde o temprano hay que enfrentarse si queremos que vivir continúe mereciendo la pena. (1990: 180–181)

Para concluir mis reflexiones propuestas en este trabajo, me parece evidente que si la novela de Martín Gaité constituye un ejemplo acertado y logrado del discurso sobre la búsqueda de identidad y autoconciencia femenina a través de la escritura y de la relación materno/filial, mi

3. «¿Es que deseaba de verdad se cambiase aquella su muelle habitación, confortable y dispuesta con muebles de familia, en un desierto en el cual hubiera podido, es verdad, trepar en todas las direcciones sin el menor impedimento, pero en el cual se hubiera, al mismo tiempo, olvidado rápida y completamente de su pasada condición humana?», FRANZ KAFKA, *La Metamorfosis* (Millás, 1990: 11).

lectura de la novela millasiana se desplaza hacia el concepto de *IMITATIO*, y me atrevería a decir, perfecta *imitatio*, de todo un universo simbólico y psicológico perteneciente al mundo de la narrativa de concienciación femenina. Por eso he puesto la novela de un escritor-hombre a dialogar con la de una de las más refinadas y complejas escritoras, que contribuyó de manera impresionante a la evolución de la narrativa escrita por mujeres, llevándola más allá del ámbito circunscrito y, a veces, empobrecedor de la novela de género. En sentido para nada despectivo, entre las dos novelas asistimos al pasaje del topos al espereotipo.

Referencias bibliográficas

- CALVI Maria Vittoria (1990), *Dialogo e conversazione nella narrativa di Carmen Martín Gaité*, Ed. Arcipelago, Firenze.
- (2002), *La scrittura dell'io in Carmen Martín Gaité*, «Culture: annali del Dipartimento di lingue e culture contemporanee della Facoltà di scienze politiche dell'Università degli Studi di Milano», 16, 65–79.
- CIPLIKAUSKAITÉ Biruté (1994), *La novela femenina contemporánea (1970–1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Ed. Anthropos, Barcelona.
- CONTADINI Luigi (2000), *Esperienza e scrittura nella narrativa di Carmen Martín Gaité (a proposito di La Reina de las Nieves, Lo raro es vivir, Irse de casa)*, «Rassegna Iberistica», 70, 13–21.
- (2002), *La scrittura ambivalente di Juan José Millás*, Ed. Panozzo, Rimini.
- GIOVANNINI Maria Alessandra (2012), “Carmen Martín Gaité Translates To the Lighthouse”, in Oriana Palusci (ed.), *Translating Virginia Woolf*, Peter Lang, Bern, 75–83.
- (2012), *La memoria, l'identità, la scrittura: l'universo narrativo di fine millennio di Juan José Millás*, Unior/Il Torcoliere ed., Napoli.
- (2017), *L'evoluzione della coscienza femminile nella letteratura del secondo '900 in Spagna, attraverso l'opera di Carmen Martín Gaité*, «Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani, *Plural Spain III*», 10, 2, 1–11 (in corso di stampa).
- MEJÍA HERNÁNDEZ Brenda Adriana (2008), *Lo raro es vivir (Carmen Martín Gaité): la importancia de la intertextualidad y el símbolo*, «Espéculo. Revista de estudios literarios», 38, marzo/junio, año XIII, 1–5.
- MARTINELL Emma (1998), *Las imágenes en Lo raro es vivir de Carmen Martín Gaité*, «Anuario de Estudios Filológicos», XXI, 227–241.

- MARTÍN GAITE Carmen (1996), *Lo raro es vivir*, Ed. Anagrama, Barcelona.
- MILLÁS Juan José (1990), *La soledad era esto*, Ed. Destino, Barcelona.
- PITTARELLO Elide (1993), *Artesanías autógrafas de Carmen Martín Gaité*, «Journal Of Interdisciplinary Literary Studies», 5, 101-111.
- (1994), “Martín Gaité alla finestra”, in *Maschere, Atti del Convegno di Venezia e S. Donà di Piave, 25-27 gennaio 1993*, a cura di S. Regazzoni e L. Buonomo, Bulzoni ed., Roma, 69-76.
- (2016), *Omaggio a Virginia Woolf: un collage narrativo di Carmen Martín Gaité*, «Ermeneutica Letteraria», XII, 43-54.
- SOBEJANO Gonzalo (1990), *La soledad era esto de Juan José Millás*, «Ínsula», 525, septiembre, 15-17.