

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
ÁREA: LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E
HISPANO-AMERICANA**

**DE MUJERES, PALOMAS Y GUERRA:
GRITOS Y SILENCIOS EN *LA PLAZA DEL DIAMANTE* DE MERCÈ
RODOREDA**

Josefa Buendía-Gómez

SÃO PAULO 2006

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
ÁREA: LÍNGUA ESPANHOLA E LITERATURAS ESPANHOLA E
HISPANO-AMERICANA**

**DE MUJERES, PALOMAS Y GUERRA:
GRITOS Y SILENCIOS EN *LA PLAZA DEL DIAMANTE* DE MERCÈ
RODOREDA**

Josefa Buendía-Gómez

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de doutora em Literaturas Espanhola.

**Orientadora:
María de la Concepción Piñero Valverde**

SÃO PAULO 2006

**A mi querido Mike,
que cuando todavía era muy temprano
se fue a reír, a cantar y a bailar a otros espacios,
y dejó, entre nosotros, muy buenos recuerdos
e inmensas “saudades”.**

AGRADECIMIENTO

Agradezco a

María de la Concepción Piñero Valverde por su acompañamiento paciente y cariñoso.

A mis padres Olaya y Salvador, con la certeza de que, desde otros espacios, acompañan con alegría la superación de éste y otros desafíos.

A mi tía Carmen, a mis hermanos, hermanas, sobrinos y sobrinas, porque desde la distancia he sentido su presencia, su cariño y ánimo.

A Yury, presente en todos los momentos.

A Regina, Roberval, Daniel, Bía, Renê, Rejane, Rosángela, Larisa, André, Julia, Luís, Carmela, Raquel, Isabel y Cecilia, y a muchos otros amigos que constituyen mi familia en Brasil, que me acogieron con generosidad y acompañan los momentos fuertes de la vida.

A Zeca, Pereira, Tiago y Raissa, de quienes recibí cariño y luces, en momentos importantes de la investigación.

A Auxi, amiga de largos tiempos, que con generosidad se dispuso a corregir esta tesis.

A las compañeras del Instituto Cultural Hispánico, especialmente a Teodora, de quien aprendí cosas importantes para la vida.

A las hermanas Misioneras de la Madre Laura que, durante la elaboración de la tesis, me ofrecieron con generosidad su residencia en Campo Grande (MT) y en Madrid, para que me pudiera dedicar a la investigación y al estudio.

RESUMEN

Este trabajo presenta un análisis de la obra *La Plaza del Diamante*, de Mercè Rodoreda. A partir de la protagonista Natalia, sujeto femenino construido en la novela, descubrimos huellas de la vida de mujeres en la Guerra Civil Española.

Como lectora sentimos el reto y la oportunidad de poder colocar contenido en las indeterminaciones y vacíos ofrecidos por el texto, a partir de nuestro propio repertorio, ya que el proceso de lectura ayuda a descubrir las posibilidades del texto, y ofrece elementos para nuevas transformaciones y ajustes.

El análisis está situado dentro de la crítica literaria feminista, haciendo uso de género, como categoría analítica que desvela, en los diferentes campos del conocimiento, entre los que se encuentra la literatura, cómo la construcción de discursos, la creación de símbolos y de estructuras instituyen la inferiorización, subordinación y exclusión de las mujeres de los espacios de poder.

Entre las instituciones responsables de las relaciones jerárquicas, que se establecen entre hombres y mujeres, se encuentra el sistema de guerra, ya que es en la guerra donde se determinan los roles y funciones entre los sexos. La relación que, en el texto, se establece entre palomas y guerra, ayuda a desvendar las hipocresías y ambigüedades que existen en el sistema bélico.

El uso y la manipulación de discursos y símbolos religiosos contribuyen, también, a la subordinación y sumisión de las mujeres, tanto en el espacio familiar como social.

Palabras clave: mujeres, género, feminismo, palomas-guerra, República Española, Guerra Civil Española, desconstrucción-mitos, poder-palabra-autonomía.

RESUMO

Este trabalho apresenta uma análise da obra *La Plaza del Diamante*, de Mercè Rodoreda. A partir da protagonista Natalia, sujeito feminino construído na novela, descobrimos marcas da vida de mulheres na Guerra Civil Espanhola.

Como leitora sentimos o desafio e a oportunidade de poder colocar conteúdo nas indeterminações e vazios oferecidos pelo texto, a partir de nosso próprio repertório, uma vez que o processo de leitura ajuda a descobrir as possibilidades do texto e oferece elementos para novas transformações e ajustes.

A análise está situada dentro da crítica literária feminista, fazendo uso do gênero, como categoria analítica que desvela como a construção de discursos e a criação de símbolos e de estruturas instituem a inferiorização, subordinação e exclusão das mulheres dos espaços de poder, nos diferentes campos do conhecimento, entre os que se encontra a literatura.

Dentre as instituições responsáveis pelas relações hierárquicas, que se estabelecem entre homens e mulheres, encontra-se o sistema de guerra. É aí que se determinam os papéis e funções entre os sexos. A relação que, no texto, se estabelece entre pombas e guerra, ajuda a desvendar as hipocrisias e ambigüidades existentes no sistema bélico.

O uso e a manipulação de discursos e símbolos religiosos contribuem, também, para a subordinação e submissão das mulheres, tanto no espaço familiar como no espaço social.

Palavras chave: mulheres, gênero, feminismo, pombas-guerra, República Espanhola, Guerra Civil Espanhola, desconstrução-mitos, poder-palavra-autonomia.

SUMMARY

This work provides an analysis of the piece “*La Plaza del Diamante*” (Diamond Square) by Merce Rodoreda. From the main character, Natalia, the female protagonist of the novel, we have glimpses into the lives of women during the Spanish Civil War.

As readers, we feel the challenge and have the opportunity of filling the spaces offered in the text, based on our own experiences, since as one reads, one is able to discover the potential of the text offering elements for new transformations and adaptations.

The analysis is situated within the feminist literary critique, employing gender as an analytical category that reveals, in the different forms of literature such as the creation of discourse, the use of symbolism and structures which institutionalize the inferiority, the subordination and the exclusion of women from the roles of power.

Amongst the institutions responsible for hierarchical relationships created between men and women, one will find the institution of war, since it is during wartime where the roles and functions of the sexes are determined. In the text, the relationship between doves and war helps to unfold the hypocrisies and ambiguities that exist within the war machine.

The use and manipulation of discourses and religious symbols also contribute towards the subordination and submission of women, both in the social and familial spheres.

Key words: women, gender, feminism, doves-war, Spanish Republic, Spanish Civil War, deconstruction-myths, power-word-autonomy.

SUMARIO

INTRODUCCIÓN	11
I. CONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO: LA VOZ NARRADORA	19
1. LA OBRA RODOREDIANA	19
2. UNA HISTORIA A DOS RITMOS	25
II. REFERENCIAL TEÓRICO - EL POZO QUE ME ILUMINA	32
III. TIRANDO DEL HILO DE LA MEMORIA EN LAS HUELLAS DE LOS SENTIDOS	47
1. PARA QUE TODOS SEPAN O CREAN QUE DIGO LA VERDAD	47
2. AIRE FRESCO, OLOR DE HOJA TIERNA Y DE CAPULLO: REFERENCIAS DE LA REPÚBLICA	50
3. LOS QUEBRADEROS DE CABEZA: OTROS ASPECTOS DE LA REPÚBLICA	57
4. SE QUERÍA ESTABLECER LA JUSTICIA	62
5. PERO LAS MENTALIDADES Y COSTUMBRES NO SIGUIERON EL RITMO DE LOS CAMBIOS LEGALES	66
IV. DE PALOMAS Y DE GUERRA	71
1. LAS PALOMAS: LA CONSTRUCCIÓN DE UN SÍMBOLO	71
2. ¿PALOMAS DE PAZ O PALOMAS DE GUERRA?	73
2.1. ATRAPADA EN LA JAULA	75
2.2. LA AMBIGÜEDAD DE LAS PALOMAS	79
2.3. LA INVERSIÓN DEL SÍMBOLO – PALOMAS DE GUERRA	84
A) IMPEDIR QUE NAZCAN HIJOS PARA LA GUERRA	85
B) LA GUERRA-SISTEMA QUE ESTRUCTURA LAS RELACIONES DE GÉNERO	87
C) AMBIGÜEIDADES DE LA GUERRA: OPORTUNIDAD	

DE EMANCIPACIÓN PARA LAS MUJERES	92
3. Y GENTE DE PAZ Y DE ALEGRÍA TUVO QUE HACER LA GUERRA	93
4. RECONQUISTANDO LA IDENTIDAD EN EL CAMINO	
DE LA RECIPROCIDAD... 2º. CASAMIENTO	119
V. DESCOSIENDO MITOS	123
1. SEXUALIDAD Y RELIGIÓN	123
2. Y LA HISTORIA EMPEZÓ ASÍ....	129
3. LIBRÁNDOSE DEL MITO	142
4. MATERNIDAD: LA INVASIÓN DE UN EXTRAÑO	144
4.1. EL PARTO: GRITO DE REBELDÍA, DESEO DE	
DESTRUCCIÓN DEL ORDEN PATRIARCAL	150
5. DESCUBRE SECRETOS MENTIROCOS...	155
A) ¡POBRE MARÍA!	156
B) ¿QUÉ HAGO CON ESTOS ROSARIOS?	157
C) CASTIGADA POR DIOS	158
D) ESPOSA DE LOT, EL ANTIMODELO	159
E) UNA SILLA SÓLO PARA HOMBRES	160
5.1. APROVECHANDO LAS FISURAS	160
A) COMPARTIR LA VIDA EN EL PARQUE	161
B) EL CRISTO SOLIDARIO CON LOS POBRES	161
C) ÁNGELES RABIOSOS LES CONTABAN QUE	
ESTABAN DELANTE DE LAS ALMAS DE	
SOLDADOS MUERTOS EN LA GUERRA	162

VI. RECUPERAR LA PALABRA, DAR EL GRITO Y ENCONTRAR SENTIDO A LO VIVIDO	164
1. HABLAR, CONTAR, ORGANIZAR LA VIDA Y ESPANTAR LOS FANTASMAS	164
2. RECORRER LOS CAMINOS PARA HACER LAS PACES CON SU PASADO	169
CONCLUSIÓN	177
BIBLIOGRAFÍA	184
I. OBRA RODOREDIAANA	184
A) EN LENGUA CATALANA	184
B) TRADUCCIONES AL CASTELLANO	185
II. SOBRE LA OBRA RODOREDIAANA	186
III. TEORÍA LITERARIA Y LITERATURA	195
IV. BIBLIOGRAFÍA GENERAL	203
ANEXOS	217

INTRODUCCIÓN

La literatura, como forma de expresión artística, comunica de forma estética la riqueza, la complejidad y la miseria humana. Los caminos que nos aproximan al arte y a la literatura son infinitos, como incontables pueden ser las motivaciones que llevan a su búsqueda. El placer de disfrutar con gratitud de la belleza justifica en sí la proximidad con el arte; pero podemos también, indagar la existencia, buscar una mayor comprensión de los recovecos del alma humana y rescatar, del silencio del mundo interior, experiencias que la escritura oculta, a la vez que registra e inmortaliza, incorporándolas a la cultura y al patrimonio de la humanidad.

En esta investigación nuestro interés es descubrir lo que hay detrás de las apariencias, y lo que existe entre las palabras dichas y los silencios.

Como una forma de buscar rastros, de organizar las piezas de un rompecabezas, de aproximarnos y de entender la vida de mujeres cercanas y queridas, salimos en busca de narraciones que, de alguna forma, construyeran sujetos y experiencias relativas a la vida del colectivo femenino durante la Guerra Civil Española. Tenemos interés de saber cómo vivieron, qué hicieron, cuáles fueron los sufrimientos de mujeres a las que les tocó atravesar una difícil época, pues como afirma Antonio Candido (1972, p. 69), el personaje inventado posee necesariamente vínculo con la realidad matriz, ya sea con la realidad individual de la escritora o con el mundo que la rodea.

El camino que nos trazamos para esta búsqueda fue la literatura escrita por españolas que, de forma directa o indirecta, hubieran vivido la guerra. Queríamos saber cómo el recuerdo de lo vivido o contado por otras mujeres se convierte en material narrativo y se manifiesta en sus construcciones literarias. Tenemos la pretensión de detectar de qué manera el ejercicio de memoria artística construye personajes femeninos, porque según Antonio Candido (1975, p. 4), lo externo importa no tanto como causa o como consecuencia, sino como elemento que desempeña cierto papel en la construcción de la estructura narrativa.

El presente trabajo está enfocado desde la perspectiva de género, siguiendo los estudios de la crítica literaria feminista, como una forma de cuestionar y poner en duda la supuesta universalidad del arte y la cultura, ya que, con frecuencia, en aras de tal universalidad, se ha ocultado la marginación y exclusión a la que han sido sometidas las mujeres. De tal forma que nos identificamos con Marta Segarra y Ángeles Carabí (2000), al considerar importante:

“[...] desvelar las estructuras simbólicas que han contribuido a crear una concepción del género femenino conducente a la perpetuación de la inferioridad de las mujeres, así como rescatar de la invisibilidad y el silencio la palabra de éstas, iluminando su papel en la historia” (p. 8).

Dentro de la perspectiva de género, como una forma de afinar el análisis, nos auxiliamos y dialogamos con la crítica literaria feminista, que en los últimos años viene realizando una importante tarea al revisar y deconstruir los estereotipos patriarcales relativos a las mujeres y a superar el esencialismo que reduce el horizonte y las posibilidades del colectivo femenino.

Estamos de acuerdo con Laura Borràs (2000, p. 16), cuando afirma que la literatura, como cualquier forma de representación artística, produce muestras de las desigualdades de género que contribuyen a la percepción social de las diferencias entre hombres y mujeres. Porque las identidades y los mundos se modelan a través de representaciones, entre las cuales, la primera y principal es el lenguaje, de tal forma que quien elabora y posee el discurso reúne todo el lenguaje: ordena el mundo. Es decir, en definitiva, como afirma Foucault (1974, p. 292): “Estamos dominados y transidos por el lenguaje”.

En el lenguaje existente debemos arrebatarse del discurso ajeno todo aquello que pueda dar luz y vida al propio discurso. Es necesario tener una identidad propia, identidad que, a la hora de reflejarse en el espejo de la cultura, no se diluya en las identidades de los otros.

Con esta investigación, pretendemos captar aspectos no visibles desde una perspectiva más general, en especial las contradicciones, intersticios y fisuras por las que los seres humanos operan en el seno de sistemas prescriptivos y normativos, pues consideramos, como afirma Antonio Viñao (2000, p. 11), que “La

cuestión del género ha puesto sobre la mesa la voz de una parte –no la única– silenciada de la historia”. Y también coincidimos con Fina Llorca (2000, p. 16) cuando afirma que ignorar la perspectiva de género es un límite para la comprensión de uno de los significados más elaborados de la obra rodolediana, de la cual hace parte la novela en estudio.

Por lo tanto, nuestro interés especial está centrado en cómo se construye el sujeto femenino, enfocando los aspectos que ponen en relieve cómo son construidos los condicionamientos de las mujeres, por el hecho de ser mujeres, y parodiando a Virginia Wolf (1958, p. 81), nuestro deseo es “hacer serio lo que parece insignificante para los hombres”.

Generalmente, en las referencias que se hacen sobre las guerras, las mujeres aparecen como víctimas, junto a los sectores más débiles de la sociedad, como niñas /os, y ancianas /os, sectores de la población a los que hay que proteger y cuidar. Sin embargo, el colectivo femenino no siempre se ha limitado al papel de víctimas. Las mujeres también han participado, han prestado sus servicios como dirigentes, han tomado partido, han manifestado sus opiniones, se han adherido a causas, han desempeñado diversos roles: han participado en manifestaciones, protestas y denuncias; han actuado en la divulgación de ideas, en la retaguardia e, incluso, en número menor, en los frentes de batalla (Goldstein, 2001).

Sin embargo, a lo largo de la historia cualquier tipo de protagonismo femenino se ha falseado o silenciado. Sobre Guerra Civil Española, que es el objeto de nuestra investigación, historiadoras/es y estudiosas/os de esa época coinciden en afirmar que no se ha hecho justicia con las mujeres ni con su participación en la guerra, sobre esto Mary Nash (2003, p. 9) afirma: “[...] la historia no ha prestado atención a los diversos roles asumidos [por las mujeres] en momentos de conflicto armado”. Carmen Domingo (2004, p.18), sobre este mismo asunto, dice: “[...] extraña el enorme desinterés con el que se ha tratado la participación de las mujeres en el desarrollo de la España contemporánea [...] [en los] libros sobre aquella época [...] –en su mayoría– sólo pude encontrar las impresiones y actuaciones de los hombres [...] pero no lo que decían o pensaban o qué hicieron [las mujeres]”.

La literatura de mujeres viene contribuyendo e intentado superar este silencio, llamando la atención y apuntando la necesidad de superar las concepciones androcéntricas y patriarcales que dominan la sociedad y que sitúan a las mujeres en un segundo lugar, subordinadas al poder del varón.

Para el desarrollo de la investigación, inicialmente elegimos como “corpus” dos obras: *La Plaza del Diamante*, de Mercè Rodoreda, y *Diario de una Maestra*, de Dolores Medio, cuya selección fue realizada siguiendo criterios de semejanza: las dos autoras son de la misma época; las dos obras están escritas en la posguerra y publicadas en Barcelona, en fechas muy próximas; ambas protagonistas son mujeres; la narración atraviesa las mismas etapas de la historia, etc.

No obstante, en el proceso de la investigación, descubrimos que, si bien es cierto que entre las dos obras existen elementos comunes, existen también diversidades, en el estilo y en la construcción textual, que el estudio y el análisis exigiría la construcción de dos campos teóricos diferentes. Por otra parte, también descubrimos que la obra Mercè Rodoreda, *La Plaza del Diamante*, ofrece tal riqueza de elementos que, desde nuestro punto de vista, son suficientes para desarrollar el estudio que nos proponemos. A continuación justificamos el segundo punto.

Proceso de una lectura: *La Plaza del Diamante*, un pozo sin fin

Al finalizar la primera lectura de la obra sentimos un malestar muy grande. Nos incomodaba la pasividad, la apatía y la falta de opinión de Natalia, la protagonista y narradora de *La Plaza del Diamante*. No nos explicábamos cómo una mujer podía haber construido un sujeto femenino tan alienado y tan nulo. En la novela no encontrábamos rasgos de lo que íbamos buscando, no era posible que la protagonista representara, de alguna manera, a las mujeres españolas que habían atravesado un periodo tan difícil de la historia española, con tanta ingenuidad y apatía.

Durante algún tiempo, dejamos la novela de lado y nos dedicamos a trabajar otros aspectos de la investigación, a realizar otras lecturas que nos ayudaran a construir el objeto que nos proponíamos.

Después de algunos meses, volvimos a hacer una segunda lectura. En esta oportunidad nos aproximamos con más atención, nos propusimos hacer la lectura llevando en cuenta algunos presupuestos metodológicos feministas: sospechar y poner en duda las afirmaciones, escuchar los silencios, leer entre líneas, ir más allá de lo se dice. Entonces ocurrió algo curioso: aquella mujer ingenua, apática, pasiva y sin opinión, que en la primera lectura se nos apareció como un bulto, empezó a revelarse con un perfil opaco y borroso, una silueta de una mujer inacabada que nos invitaba a colocar sustancia a aquella indefinición misteriosa. Nos sentimos motivada a rellenar los silencios y a buscar el sentido de la incompletud de las informaciones, a entender los mensajes que encerraban los gritos, las medias palabras y los símbolos. Es decir, en esta obra, que no lo dice todo, descubrimos la oportunidad de recrear vidas de mujeres, de reconstruir el universo de personajes femeninos de una época, teniendo en cuenta lo que sugieren los silencios, gritos, ambigüedades y símbolos.

Así que, cuando pasábamos los ojos, por segunda y tercera vez, por aquellas páginas oíamos cosas diferentes. Y decimos oíamos, porque el estilo adoptado por la autora, (escritura hablada¹) da la impresión de estar participando de una conversación, de escuchar palabras, de sentir pausas, de intuir las dudas y las perplejidades de la protagonista. De repente, el yo lectora se sentía en contacto directo con la narradora y protagonista recibiendo informaciones preciosas, escuchando gritos de angustia y de protesta, medias palabras cargadas de críticas que se rebelaban contra un mundo de cosas injustas, contra

¹ “*Escritura hablada*”, término usado por Carmen Arnau (1982 p. 23), para referirse al estilo usado por la autora de *La Plaza del Diamante*, y definido como una recreación artística y poética del nivel popular, monólogos líricos, escritura poética. Es un mecanismo que borra las marcas que separan al narrador del protagonista, el narrador cede la palabra al personaje, de tal forma que el lector se enfrenta, desde las primeras líneas, con el personaje principal y con su pensamiento ininterrumpido. Es una sublimación del lenguaje popular unido, muy estrechamente, a una concepción fantástica de la vida, expresada a través del discurso de un solo personaje. La narración va incorporando la vida a la ficción. María Josep Cuenca (1998, p. 401), refiriéndose al estilo narrativo de *La Plaza del Diamante*, establece una diferencia con la visión de Arnau, al considerar que el narrador no desaparece, como afirma Arnau, sino que existe una identificación entre el narrador y el protagonista, como una forma de textualización clara y explícita del narrador interno y por la recreación de una estructura conversacional. Se establece una conversación con una segunda persona que no tiene voz, que está presente y participa del intercambio comunicativo. Es decir, el narrador tradicional es sustituido por un narrador que participa en la historia y la explicita desde dentro, en primera persona. A esta estructura narrativa María Joseph la denomina “*diálogo monologado*”.

una sociedad que determina y prescribe roles que inferiorizan y someten a las mujeres: docilidad, subordinación y obediencia.

Más aún, si al abordar el texto afinamos bien el “oído” y redoblamos la atención, la protesta viene seguida de propuestas y alternativas interesadas en superar todo aquello que lleva a una mujer a gritar, a hablar con medias palabras y en entrelíneas. Protestas y propuestas coexisten en el texto, que señalan el camino para reconstruir relaciones nuevas y romper los esquemas que producen exclusión, anulación y sufrimiento. *La Plaza del Diamante* recrea mundos y personajes cargados de símbolos y de significados que apuntan la necesidad de recrear el orden de las cosas, de transformar un mundo que destruye, que humilla, porque está anclado en relaciones injustas y desequilibradas.

Considerar la elocuencia de los espacios vacíos que cualquier texto carga consigo, imaginando que las pausas pueden ser el eje, el punto de encuentro entre el texto y el lector y, cuyo vínculo, posibilita dar vueltas y formas nuevas al texto, de tal manera que, en la imaginación del lector, los mundos no comunicados, las palabras no dichas, los gritos y los silencios pueden hacerse fecundos.

Con la percepción sobre las posibilidades que un texto ofrece, sentimos autoridad para hacer nuestra propia lectura e interpretación de la obra: *La Plaza del Diamante*, de Mercè Rodoreda, a partir de la construcción de la protagonista, como sujeto femenino de la obra. Escuchar y dar sentido a las palabras encortadas, a los gritos ahogados y a los gritos gritados, a los silencios y símbolos usados, pues:

“La moderna teoría literaria nos ha enseñado que, pese a que el texto se cierra formalmente cuando sale de las manos del autor, las distintas lecturas, las distintas interpretaciones enriquecen la obra como producto histórico y literario porque descubren en ella nuevos sentidos, nuevas relaciones entre las unidades y nuevas posibilidades de organización del conjunto que no habían sido tenidas en cuenta en lecturas anteriores –aunque siempre hubiera existido de manera virtual-.” Laura Borràs, (2000, p. 19).

Concretamente nos proponemos hacer un análisis interpretativo de la obra, intentando descubrir huellas de la vida de mujeres en la Guerra Civil Española y los impactos que ésta tuvo en las mismas.

Nuestra hipótesis trata de demostrar que la obra *La Plaza del Diamante*, de Mercé Rodoreda, construye un sujeto femenino con huellas de perfiles borrosos que, en entrelíneas, silencios, gritos, y medias palabras, invita a reconstruir su silueta, y a través de ella podremos recrear o detectar los impactos causados por la Guerra Civil Española entre las mujeres españolas, impactos que se reflejan en soledad, abandono y frustración. Así como, también, se encuentran señales de críticas a la guerra como estructura que organiza y configura las relaciones de género, y todas las estructuras que constituyen la vida social en términos de exclusión, marginación e interiorización de las mujeres.

La tesis consta de seis capítulos organizados de a siguiente forma:

En el primer capítulo presentamos una síntesis de la trayectoria de la producción literaria de Mercè Rodoreda, dentro de la cual situamos *La Plaza del Diamante*, y su importancia. Describimos, también, el estilo narrativo y las características de la narrativa en estudio.

En el segundo capítulo mostramos el referencial teórico que nos auxilió en el análisis de la obra; destacamos, especialmente, la contribución teórica de Wolfgang Iser, su comprensión sobre la relación entre texto y lector, y las posibilidades que los vacíos e imprecisiones ofrecen para el análisis. La categoría de género, como instrumental de análisis, y las teorías desarrolladas por la crítica literaria feminista fueron de suma importancia para el proceso del análisis de nuestro trabajo.

En el tercer capítulo iniciamos el análisis de la obra abordando cómo la protagonista y narradora reconstruyen su vida a través de las huellas registradas por los sentidos. Una de las etapas más significativas y marcantes de su historia, y que está condensada en pocas palabras, es la que se refiere a las vivencias la República.

En el cuarto capítulo analizamos el símbolo de las palomas, símbolo de gran importancia presente a lo largo de toda la novela, vinculado a las

instituciones androcéntricas que organiza la vida social, como son la guerra y el casamiento. Abordamos también la Guerra Civil Española, su significado y las consecuencias que dicho evento tuvo para las mujeres, a partir de la óptica de la protagonista.

En el quinto capítulo estudiamos los mitos presentes en la obra, que justifican la inferioridad y la subordinación de las mujeres, como es el mito de Adán y Eva, que marca la vivencia de la sexualidad femenina y la maternidad. En este capítulo también analizamos los símbolos y discursos religiosos, que son usados por los hombres para pautar y justificar el comportamiento y la sumisión de las mujeres. Estos mitos y discursos son presentados dentro de la cultura de la sociedad española de los años 30, características propias del occidente cristiano.

En el sexto capítulo mostramos el proceso del rito desarrollado por la protagonista para retomar las riendas de su vida, reconquistar su autonomía y su empoderamiento.

Finalmente, presentamos nuestras conclusiones, a través de las cuales intentamos comprobar las hipótesis que nos propusimos en la realización de la presente tesis.

I. CONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO: LA VOZ NARRADORA

1. OBRA RODOREDIANA

Mercè Rodoreda, considerada una de las más importantes escritoras en lengua catalana, nace en Barcelona el 10 de octubre de 1908 y muere en Girona el 13 de abril de 1983.

A los diez años deja la escuela para ayudar en casa. En 1928 se casa con un tío materno, cuando tenía 20 años de edad, de cuyo matrimonio nace un hijo.

En 1930 publica sus primeras producciones. Colabora con la revista *Clarisme* en la que publica reportajes y entrevistas. En 1935 empieza a trabajar en el “Comisariat de Propaganda de la Generalitat”, como correctora de catalán, y en la institución de las “Lletres Catalanes”.

Al finalizar la Guerra Civil, en 1939, junto con otros intelectuales comprometidos con la República, se exilia en París, y deja en España a su marido y a su hijo. En el exilio inicia una relación amorosa con Joan Prat, quien tuvo gran importancia en la producción literaria de Mercè Rodoreda. Esta relación durará hasta la muerte del escritor, en 1971.

La entrada de los nazis en París, en 1940, la obliga a refugiarse, junto con su amante, en Burdeos. Posteriormente volverá, de nuevo, a establecer su residencia en la capital de Francia. En 1954 se traslada a Ginebra, donde Joan Prat es contratado como traductor de las Naciones Unidas.

En 1972, después de la muerte de Joan Prat, retorna a Cataluña, donde se establece definitivamente.

Rodoreda recibe el “Premi d`Honor de les Lletres Catalanes”, en 1980. Es la primera mujer en recibir este galardón, que se otorga por los méritos del conjunto de toda una carrera.

Aunque la autora empieza a escribir desde antes de la guerra, su obra artística más importante la desarrolla durante y después del exilio.

De su narrativa breve, técnica muy bien dominada por Rodoreda, Fina Llorca (2002), afirma que es:

“[...] capaz de dominar las técnicas de los dos géneros, se cuenta entre quienes han sabido llevar la narración corta a sus máximos logros, explorando una gama amplísima de posibilidades técnicas y temáticas” (p. 43).

En 1952 publica un conjunto de cuentos: *Vinti-dos contes*, que recopila algunos textos anteriores al exilio, y otros publicados posteriormente en la prensa.

La meva Cristina i altres contes, de 1967, es una recopilación de cuentos escritos en clave simbólica, en cuyo mundo de significados se entretreje, con gran facilidad, lo real y lo fantástico. La autora manifiesta gran capacidad *“[...] para franquear las barreras entre lo real, lo posible, lo soñado, lo fantástico; el interior y el exterior, las apariencias reales y las verdades ocultas”* (Fina Llorca, 2002, p. 45).

Un abordaje de temas diversos es *Tots els conte*, de 1979. La obra trata de las relaciones entre hombres y mujeres, la mayoría decepcionantes, efímeras e, incluso, crueles. El amor se representa como ilusorio y engañoso, que lleva a la infelicidad, al sufrimiento y hasta la muerte.

La Plaça del Diamant (*La Plaza del Diamante*), de 1962, es la novela presentada en este trabajo. Su título inicial fue *Colometa*, coincidiendo con el nombre de la protagonista; posteriormente, por sugerencia del editor, pasó a llamarse *La Plaça del Diamant*. En 1960 se presenta al concurso de novelas más importantes de la lengua catalana: *Sant Jordi*, pero no tiene éxito. Sin embargo, con esta obra, la autora llega a un público mucho más amplio que el comúnmente lector de novelas, tanto en catalán como en los veinte idiomas a los que fue traducida, entre los que se encuentra el portugués. La traducción al castellano la hizo Enrique Sordo.

La Plaza del Diamante, en síntesis, es la narración una historia de opresión y de liberación, que aborda cuestiones sobre la existencia, la muerte y el amor. Se puede afirmar que la narrativa trata la perspectiva histórica, social y

política, así como otros aspectos que se ocupan de la identidad y la existencia, y que tienen como punto de referencia la tradición de la cultura occidental.

Se considera como una de las mejores narrativas de la literatura catalana. Esta obra mereció una buena evaluación y un gran elogio de Gabriel García Márquez, premio Nóbel de literatura de 1982, quien afirmó *"La Plaza del Diamante es, a mí juicio, la (novela) más bella que se ha publicado en España después de la guerra civil"*²

La Plaza del Diamante se llevó al cine en 1982 por el director Francesc Betriu. Silvia Munt interpretó el personaje de Natalia y Lluís Homar el de Quimet, el primer marido de la protagonista. Posteriormente se realizó una adaptación televisiva, exhibida ese mismo año, en radio televisión española (RTVE), en cuatro episodios.

La novela también se ha llevado, en numerosas ocasiones, al teatro. La versión más reciente, hasta el momento, fue en 2004. Las actrices Montserrat Carulla, Rosa Renom y Mercè Pons interpretaron las distintas etapas en la vida de Natalia.

Escrita también en primera persona, es la obra *El Carrer de les Camèlies*, de 1966. En ella se narra la vida de Cecilia, la protagonista, una niña abandonada, sin ningún tipo de recursos propios (formación o dinero) que se envuelve con varios hombres con los que vive historias sórdidas. Cecilia es una prostituta nada sentimental. Según Fina Llorca (2002):

"El Carrer de les Camèlies es una denuncia, explícita y terrible, de los mecanismos por los cuales una sociedad construye esta figura femenina, reverso de la esposa y la madre, y cómo la mantiene y reproduce aún prescindiendo de la complicidad emocional del sujeto femenino así configurado" (p. 51).

En 1967 se publica Jardí Vora el Mar, obra que narra la vida de la burguesía catalana a través de la óptica de un jardinero. Según Fina Llorca

² Con motivo de la muerte de Mercè Rodoreda, el 19 de mayo del 1983, *El País* publicó un artículo de García Márquez en el que expresaba su opinión sobre la novela: *La Plaza del Diamante*.

(2002), esta obra podría ser una metáfora de la vida de Rodoreda: “El jardinero bien pudiera ser la metáfora del punto de vista de la escritora, quien, como él, debe aprender la paciencia necesaria para trabajar y esperar frutos de su trabajo” (p. 52).

En esta obra aparece el tema de amor incestuoso de la juventud; el amor entre hermanos, relación que sólo tiene una única salida: la muerte, como una forma de eternizar la pureza del amor de juventud.

La novela **Aloma** (Reescrita) ya la había publicado antes del exilio, pero en 1969 será completamente revisada. Aloma, la protagonista vive encerrada con su hermano, su cuñada y un niño, mientras la ciudad vive una gran agitación social. La protagonista, para intentar huir del ambiente pesado en el que vive, se dedicará a leer y escribir cartas de amor, para ello, necesita inventar la existencia de un destinatario a quien enviárselas.

De la vida de tres generaciones que viven en la misma torre con jardín, desde el siglo XIX hasta la llegada de la Guerra Civil, trata Mirall Trencat de 1975. El mundo de estos personajes está rodeado de belleza y cultura, pero también de estupideces y astucias. La novela presenta la destrucción lenta del mundo que les rodea, pero no lo hace de manera dicotómica, dividiéndolo entre buenos y malos. Tiene una estructura compleja, y se considera la obra maestra de la autora.

Escrita en primera persona la obra *Quanta, Quanta Guerra...* (1980) tiene como protagonistas a una pareja de adolescentes. El personaje femenino más positivo, de nombre Eva, es obligado a prostituirse, posteriormente será asesinado y su cuerpo arrojado en un bosque: “[...] desnuda bajo los árboles con una rama clavada allí donde nace la vida” (1980, p. 239). Parece como el castigo marcado por su propio sexo.

Es muy sugestivo que el nombre de la protagonista sea Eva, relacionado con el mito de la creación, mito que también atraviesa *La Plaza del Diamante*, no a través del nombre, sino del contenido simbólico aplicado a la vida de Natalia.

La novela **Viatges i Flores** (Viajes y Flores), de **1980**, recoge el ambiente irreal, onírico y simbólico de *La Mort i la Primavera*.

La ironía – salpicada de ternura y crueldad – se hace presente en esta obra, lo que es una constante en la obra rodorediana. Dibuja flores fantásticas y pueblos con una organización arbitraria, pero llena de significados. Las normas que los rigen son siempre absurdas e inamovibles y encierran interpretaciones inquietantes.

*“En el pueblo ‘dels homes ganduls’ (...) los varones se reproducen sin ningún elemento femenino cada uno de ellos genera un gusano, que se convierte en un nuevo individuo. Es oportuno recordar aquí el episodio de la tenia de Quimet en **La Plaça**, y el ancestral sueño masculino de la generación sin necesidad de la figura de la madre” (Fina Llorca Antolín, 2002, P. 63).*

La Mort i la Primavera (La Muerte y la Primavera), obra publicada póstumamente (1986). En ella encontramos algunos de los temas constantes en toda la obra de Rodoreda: el incesto, la maternidad, el nacimiento y la muerte, el paso del tiempo; el sentido de la vida, y de las ritualizaciones que la humanidad ha construido a su alrededor, la crítica a una sociedad que aplasta al individuo al pautarle su vida entera:

*“La impresión que deja la lectura de **La Mort i la Primavera** es especialmente cruel, dura, y en ocasiones desagradable, porque trabaja con algunos de los tabúes más enraizados en nuestra sensibilidad colectiva: los sentimientos que inspira la muerte, la falta de libertad incluso los hábitos alimenticios, el dolor y las relaciones entre los humanos” (Fina Llorca Antolín, 2002, P. 61).*

Otra novela publicada de manera póstuma, **Isabel i Maria** (*Isabel y Maria*) (1991), aborda también algunos de los temas constantes en la obra de Rodoreda: el incesto, el abandono, la infelicidad, el aborto, la prostitución y la

importancia de recursos propios materiales: dinero y formación para que una mujer consiga la independencia:

“Preguntada la autora por la abundancia de personajes femeninos en su obra, aduce que le es más fácil identificarse con un yo femenino, por el hecho de ser ella misma mujer. Pero hay algo más: Escoger el punto de vista femenino significa escoger el punto de vista de alguien que está lejos de los centros de decisión del poder en el mundo” (Fina Llorca Antolín, 2002, P. 64).

En la producción rodolediana también consta su obra poética, que comprende 24 sonetos y una canción. En los poemas encontramos algunas de las imágenes presentes y constantes en la prosa. El tema del viaje de Ulises, la espera de Penélope, el Manto de Calipso y la muerte de un pretendiente, es el marco poético que la autora construye para hablar de la experiencia que está viviendo en primera persona, como lo hace en el resto de su obra.

Mercè Rodoreda también produjo obras teatrales que, en su mayoría, fueron puestas en escena después de su muerte. *La senyora Florentina i el seu amor Homer* es la única obra representada en vida. Las fechas de composición de los textos son muy variados.

L'hostal de les tres Camèlies es una tragedia que se asienta en el triángulo esposa-amante-personaje masculino, y la madre. Son tres mujeres, tres flores “Camelias”, aunque sólo una de ellas se llame así, igualadas y confundidas por el deseo despótico del hombre que decide la suerte de las tres.

El Maniqui se sitúa entre las obras del teatro poético, experiencias teatrales del absurdo; su lectura debe hacerse desde la perspectiva simbólica.

En la obra pictórica de Rodoreda se encuentran ingenuas imitaciones mironiana y de otros pintores de la vanguardia. Fina Llorca Antolín (2002), al referirse a la obra pictórica de Rodoreda, dice:

“Algunos de ellos nos seducen por la ingenuidad, por la espontaneidad y frescura, por su capacidad de

interiorizar la forma subyacente, aunque en la pintura la escritora está trabajando con un lenguaje que no es el que le pertenece, aquel que se ha hecho suyo a base de tenaz, incansable, ejercicio” (p. 68).

2. UNA HISTORIA A DOS RITMOS

La Plaza del Diamante es un universo literario habitado por voces y por una historia para contar, y necesidad incontrolable de explicarse, de hacerse entender. La narrativa de la obra en estudio se desarrolla paralelamente a la vida; es decir, está marcada por dos ejes que la condicionan y que la articulan: el paso del tiempo (república, guerra y posguerra) y las circunstancias vitales que rodean la existencia humana.

La protagonista, Natalia, en primera persona, explica su propia vida y desde un presente indeterminado va reconstruyendo su pasado a través de recuerdos. La narración en primera persona da aire de autenticidad y, según Fina Llorca (2002, p. 14), sigue la tendencia de la literatura del S. XX.

En la novela podemos establecer dos ritmos, que se van desarrollando a lo largo de la obra y acompañan la construcción del enredo:

La primera parte de la obra, que va desde el capítulo 1 hasta la llegada de la guerra, capítulo 26, el ritmo de la narración es lento. En esta etapa se narra el proceso progresivo de dominación y sumisión que sufre la protagonista, y está marcada por una comunicación intensa y una vida comunitaria dinámica: participación en fiestas y celebraciones. El verbo predominante es el DECIR, y prevalece el estilo indirecto³ articulado al directo⁴, uso de formas coloquiales, frecuencia de expresiones hechas y repetición de palabras o frases, que expresan dudas, vacilaciones e inseguridades.

³ "Lo que me dijo la señora Enriqueta se lo conté al tendero de abajo y me dijo que no me fiase de nadie. Y le dije a la señora Enriqueta que el tendero de abajo me había dicho que no me fiase de nadie y ella me dijo que el tendero de abajo hacía novenas para que perdiésemos, porque en la guerra ganaba poco aunque vendiese algo a escondidas y caro, además del racionamiento" (p. 164).

⁴ Natalia cuenta la reacción de su hijo, cuando lo lleva a las colonias de huérfanos: "Arrancó hacia mí y agarrado a la falda y no me dejes, no me dejes, que me moriré y todos me pegarán y yo que no se moriría y que no le pegarían, y salimos a escape" (p. 168).

Una visión ingenua del mundo impregna, especialmente, los primeros años de matrimonio, cuando éste forma parte de una comunidad concreta: Sra. Enriqueta, Quimet, Cintet, Julieta, Mateo, que constituyen un universo variado y vital de la narrativa. Natalia es un personaje de escasa escolaridad y está impregnada de una cultura popular⁵, envuelta en supersticiones y creencias. (Cfr. pp. 52, 60, 63), acompañada de imprecisiones, errores y prejuicios (p. 14).

El discurso está formado por frases cortas, separadas por punto y seguido, con repeticiones frecuentes e informaciones recurrentes. El lenguaje es concreto con abundancia de artículos determinados. También es frecuente el uso de oraciones coordinadas, enlazadas por la conjunción “y”, y frecuentes comparaciones cómicas o irónicas.

A este modo de narrar, Carmen Arnau (1982, p. 23) lo denomina “*escritura hablada*”, una recreación artística y poética del nivel popular; es una escritura poética que forma monólogos líricos. Son mecanismos que borran las marcas que separan al narrador del protagonista; el narrador cede la palabra al personaje, de tal forma que el lector se enfrenta, desde las primeras líneas, con el personaje principal y con su pensamiento ininterrumpido. Este estilo es una sublimación del lenguaje popular unido, muy estrechamente, a una concepción fantástica de la vida, expresada a través del discurso de un solo personaje. La narración va incorporando la vida a la ficción.

María Joseph Cuenca (1998), refiriéndose al estilo narrativo de *La Plaza del Diamante*, establece una diferencia con la visión de Carmen Arnau, al considerar que el narrador no desaparece, como afirma la misma Carmen Arnau, sino que existe una identificación entre el narrador y el protagonista, como una forma de textualización clara y explícita del narrador interno, y por la recreación de una estructura conversacional. Se establece una conversación con una segunda persona que no tiene voz, que está presente y participa del intercambio comunicativo. Es decir, el narrador tradicional es sustituido por un narrador que participa en la historia y la explicita desde dentro, en primera persona. A esta

⁵ Entendemos por “cultura popular” en oposición a cultura letrada, la cultura que poseen amplias masas, que está más vinculada a las experiencias sensoriales de la vida que a los conocimientos científicos, que usan un lenguaje concreto, ausencia de abstracciones.

estructura narrativa, María Joseph Cuenca (1998) la denomina “*diálogo monologado*” (p. 401).

Para esta autora, en los “*diálogos monologados*”, la voz del narrador-personaje se hace presente a través de fórmulas típicas del registro coloquial, que incorpora al receptor con el narrador interno a través de diferentes medios de apelación a la segunda persona, y que elabora una construcción discursiva, como la estructura conversacional dialogada. Con relación al narrador interno destaca el uso de algunos recursos: frecuencia de exclamaciones e interjecciones para manifestar los sentimientos que acompañan a las palabras; uso de conectores y de la conjunción “y”, el empleo de polisíndeton para reproducir una sensación de conversación viva y directa, una apariencia de estar expresando el pensamiento tal y como surge, de forma espontánea; uso frecuente de puntos suspensivos; cambio de tema de forma repentina; paso del presente para el pasado y el uso de refranes o dichos. La construcción del discurso con estas características, con esta forma de “hablar”, nos permite hacernos la idea de un narrador-personaje, correspondiente a señora con escasa cultura, a la vez que lleva al lector a crear una empatía y cierta identificación con el narrador.

A las características de la “*escritura hablada*”, denominación de Carmen Arnau, o “*diálogo monólogo*”, nombre dado por María Joseph, Valeria de Marco (2005, p.81), las denomina “*soliloquio*”, pero le atribuye las mismas características: crea contacto directo con el lector, se articula claramente sobre la palabra y sus relaciones; las frases usadas tienen las marcas de la oralidad, nivel menos profundo de la conciencia que el monólogo interior.

En relación a la unión de las funciones de narradora y protagonista, Neus Carbonel (2004, p. 52) considera que es necesario distinguir entre Natalia-narradora y Natalia-personaje; aunque en principio pudiera parecer que coinciden, existe un espacio temporal indeterminado entre la Natalia-personaje, que protagoniza la acción, y la Natalia-narradora, que la explica.

Para Beth Brait (2004, p. 61), la conducción de la narrativa por un narrador en primera persona, necesariamente, implica su condición de personaje involucrado con los acontecimientos narrados. Por eso, los recursos seleccionados por el escritor, para describir y construir los seres de la ficción,

llegan directamente al lector a través de un personaje; todo se ve a través de la perspectiva de tal personaje, que tiene la tarea de conocerse y comunicar ese conocimiento, proyectando los trazos y atributos que hacen presentes a los otros personajes.

Para Barthes (1972, p.10), este tipo de escritura que trata de recuperar el habla de las personas comunes, es una revolución del S. XX, que sigue, paso a paso, el declinar de la burguesía. En la literatura, las mujeres burguesas, poco a poco, van dejando paso a las populares; por ello es normal que las heroínas, dentro de esta perspectiva, hagan lo que mejor saben hacer: hablar. Alberdi, citado por Carmen Arnau (1982, p. 23), anota que la lengua de un pueblo refleja su historia, su gobierno, su clima, sus costumbres y su carácter; por ello para recuperar una época, un momento histórico de un país, es posible hacerlo a través del habla de su pueblo, ya que éste es la base de la sociedad.

Según R. Acholes y R. Lellog (1966), el estilo literario de *La Plaza del Diamante*, al prescindir de narrador poseedor de pleno conocimiento, da una fuerte impresión de realismo, de mimesis, efecto que intensifica la vida, siguiendo la evolución de la tendencia general del género narrativo moderno. Silvia Burunat (1980) explicita esta idea de la siguiente manera:

“El novelista contemporáneo ha querido representar el proceso de la experiencia humana de un nuevo modo, de forma más convincente y natural. [Sobre los protagonistas afirma que] los personajes de ficción no pueden concebirse como estado, sino como proceso de un devenir constante e ininterrumpido [El autor moderno] busca por encima de todo la representación de la personalidad y la experiencia individual en términos de sensibilidad artística [estilo que] implica una visión total de la experiencia humana” (p.4).

En *La Plaza del Diamante*, el lector escucha cómo le habla Natalia, y escucha sus aflicciones y sus quejas. La novela le transmite al lector directamente lo que la protagonista “dice”, son las palabras de Natalia lo que la novela representa, lo que la novela es (Sobré, 1982, p.233).

Natalia, protagonista y narradora de la novela, consigue establecer contacto directo con el/la lector/a. Ella que sólo había aprendido a leer se hace escuchar y no deja que nadie permanezca indiferente frente a la historia que cuenta; en todos/as produce impacto: lástima e indignación frente a su proceso de anulación, o rabia y desespero frente a su aparente pasividad y por su falta de reacción.

Como personaje central, participa directamente del enredo, y como narradora le cabe la responsabilidad de organizar el rompecabezas de la narración, ordenando todos los componentes de la ficción. Natalia va relatando su historia y la historia de los otros personajes que componen la novela, con los cuales comparte la responsabilidad del desarrollo de la trama.

El discurso de Natalia está teñido de subjetividad: expone su versión de los acontecimientos, va dando su punto de vista sobre lo que sucede a su alrededor, de lo que ve y oye de otros personajes de la ficción. A veces, la narradora asume la voz de otros actores, dejando que ellos mismos den su versión sobre algunos hechos⁶; por ejemplo: cuando, en una ocasión, que Quimet amenaza a Natalia (p.28), o cuando se narra el momento en el cual los milicianos detienen al patrón de la protagonista (p. 139). En estos casos, como en otros tantos, se puede decir que habla el otro personaje a través de la narradora.

A medida que va narrando, la protagonista va tomando conciencia de su pasado, de toda su vida. Por ese motivo, *La Plaza del Diamante* puede considerarse una novela de concienciación. En relación al proceso de la narrativa, Fina Llorca (2001) afirma:

“Sí podemos hallar, en cambio, avances de esta toma de conciencia en la manera de decir, de contar las cosas a medida que avanza la novela. Si al principio la protagonista cedía (a Quimet) su propia voz [...] como si cediera su propio protagonismo [...] a medida que se desarrolla la narración, Natalia va adelantando en la progresiva asunción de la primera persona” (p. 162).

⁶ Cf: A Quimet: 28,29, 45, 49, 50, etc; a su padre: 31; a Toni, segundo marido: 148, 149, 204, etc.

Los cambios políticos producen transformaciones en el mundo de Natalia. Enfrentamiento con la burguesía catalana, a través de los señores con los que trabaja; a lo que le seguirá la parte más dura de la guerra: el hambre, la desesperación, las colonias de refugiados, la muerte en el frente de guerra, etc.

Del capítulo 27 al 49, se usa el *monólogo interior*⁷, como estilo narrativo. El ritmo se acelera, se va dando un proceso de interiorización y de aislamiento, que lleva a largos monólogos de la protagonista (p. 217); el fluir del pensamiento de Natalia ocupa todo el ámbito narrativo. El verbo más usado en esta etapa es PENSAR.

El uso del “*monólogo interior*” es una forma de dar voz al subconsciente de la protagonista, a la conciencia mental y espiritual. Es una forma de aproximación a los aspectos psicológicos del personaje, a los niveles anteriores a la palabra y a la verbalización racional; niveles que están al margen de la reflexión, sin pasar por el filtro y el control de la censura, ni del orden lógico. El objetivo de las corrientes de la conciencia es ampliar el arte narrativo, describiendo los estados interiores de sus personajes, como una forma más próxima y realista de presentar al personaje, su existencia psíquica, su ser interior; en contraposición a las corrientes experimentales que se centran en la acción, en el ser exterior, en lo que se hace (Humphrey 1969, p. 17).

Al acabar la guerra, los problemas crecen y con ellos también la intensidad de las emociones. Natalia ve y percibe la realidad como entresueños, su inconsciente se puebla de elementos oníricos. Después de la muerte de Quimet y de Mateus, los mismos lugares que antes visitaba para distraerse, ahora aparecen frente a sus ojos como espejismos nebulosos e imprecisos. Todo lo ve desenfocado, tanto el mundo exterior como interior: “*Me paré en la tienda de los hules haciendo que miraba, porque si tengo que decir la verdad he de decir que no veía nada: sólo manchas de colores, sombras de muñecas* (p. 177).

⁷ Carme Arnau (1979), refiriéndose al empleo de la técnica “monólogo interior” de Rodoreda en *La Plaza del Diamante*, dice que el uso de este recurso no llegó a alcanzar la complejidad alcanzada por Joyce, en su novela experimental *Ulises*, escrita en 1922. En Brasil el término “monólogo interior” fue utilizado en los años 1940, por Clarice Lispector.

La vida comunitaria de la protagonista se va reduciendo; el aislamiento, la soledad y la pérdida de interés por la existencia se agudizan, lo que lleva a que predomine una visión más individualista de la realidad. Sentía gusto y deseo de estar sola:

“Empezaba a cansarme tantas señoras conocidas esperándome [...] Y aquella comezón que tenía antes, de hablar de las palomas y de la torre se me había ido pasando [...] Si alguna vez quería pensar en las palomas, prefería pensarlo sola” (p. 238).

El estilo coloquial de la novela es un recurso usado para dar idea de veracidad, pero existen otros recursos en la obra para reforzar esta misma idea: ganchos que conectan la historia y la ficción. Existen multitud de referencias a lugares y eventos de la vida real; la vida de los personajes se desarrolla en lugares públicos reales, concretos y conocidos: la narrativa inicia en “la plaza”, símbolo importante de la vida pública, lugar con gran significado histórico, eminentemente social y político. Posible escenario de manifestaciones y contiendas ciudadanas (fiestas, mítines, protestas...) en los tiempos fecundos y complejos de la España de aquellos años. Natalia y Quimet se conocen durante la fiesta de Gracia, viven en la calle Montseny, pasean en el parque Güel (p. 15), conversan sobre Gaudí, marca arquitectónica del paisaje de Barcelona (p.22); el día de la boda van a Montjuic (p.39); Natalia va a ver escaparates a la calle Mayor (p. 36); la Sra. Enriqueta vende castañas en Smart (p.25).

Para reforzar la veracidad de lo que se narra, la protagonista usa otros recursos: la abundancia de las descripciones detalladas de las pequeñeces domésticas, como si la narradora conociese todos los detalles, no sólo a través de la vista, sino a través de todos sus sentidos; parecen registros de toda su experiencia sensorial (p. 38, 50, 77). Estas descripciones detalladas de objetos de la vida cotidiana, también, tienen el poder mágico de recuperar los mundos perdidos, o de impedir que lo vivido se esfume. Es un esfuerzo contra el olvido, estrategias para crear efectos de verdad o de realidad.

II. REFERENCIAL TEÓRICO - EL POZO QUE ME ILUMINA

Nuestro análisis sobre la producción textual de la obra *La Plaza del Diamante* está orientado por elementos teóricos de la crítica literaria, situándonos dentro de la crítica de la recepción, lugar desde donde nos proponemos descifrar el universo literario de la obra.

Como lectora que se coloca en relación con la producción textual, nos disponemos a explicitar y registrar los efectos que el diálogo con el texto nos causa. A este fenómeno Wolfgang Iser (1987) lo llama el “efecto estético”. El autor centra su interés en los resultados del proceso de lectura, por considerar que el texto literario sólo desarrolla sus efectos cuando es leído. O como también opina Fernando Gómez (1996): “[...] la significación textual depende de la competencia con que actúe el lector” (p. 249).

Wolfgang Iser, (1987, p. 70) distingue dos tipos de lectores: el “lector implícito” es el que se adecua a las perspectivas que existen en el interior del texto, cuyo significado potencial aparece organizado; y el “lector real”, la persona que, al relacionarse con el texto, pone a funcionar determinadas experiencias para reconstruir las imágenes, de las cuales, el texto es portador. Según el autor, en el acto de leer se establece una tensión entre el lector implícito y el lector real, obligando a este último a enfrentarse a determinados códigos de valores, con los que puede o no estar de acuerdo. De esta tensión se desprende que la lectura presupone continuas transformaciones y ajustes del lector real a lo que va encontrando en el texto – intencionalidad del autor - y, a partir del uso de su imaginación, realizar nuevas reconstrucciones.

Según la opinión de Fernando Gómez (1996), la perspectiva de lectura aportada por Wolfgang Iser supone que: “[...] las primeras impresiones se vean modificadas por los nuevos hechos y las nuevas circunstancias a las que el lector real se va enfrentando” (p. 251).

Al repertorio, entendido como el universo de referencias extratextuales al que el texto pertenece, le corresponde organizar la estructura de sentido, en lo que intervienen “[...] los conocimientos del lector y su capacidad por dejarse

atrapar e impresionar por ese conjunto de referencias, que es al que Iser denomina estrategias del texto`” (Fernando Gómez, 1996, p. 251).

La lectura, para Wolfgang Iser (1987, p. 161) no es un acto seguro, cerrado y concreto, sino un fenómeno lleno de dudas e incertidumbres. En el acto de leer, el lector asume un conjunto variable de perspectivas y no una serie de conocimientos acabados e inmutables. De tal manera, que todo texto ofrece posibilidades para que el lector reaccione, dialogue, lo organice y lo complemente, de acuerdo a su visión de mundo e intereses. *La Plaza del Diamante*, su lectura y análisis, dentro de esta perspectiva, nos estimulan a incorporar elementos que, en la realización al presente estudio, forman parte de nuestros referentes teóricos y vivenciales.

El acto de leer requiere valoración de los significados, dar solidez al mundo en el que el lector es introducido y configurar las realidades en que se describe; ya que ningún texto se encuentra cerrado en sí mismo, como un sistema, sino que está abierto, a la espera de la acción del lector, de su capacidad creadora y reconstructora.

Los/as lectores/as pueden reorganizar sus propias experiencias a través de la lectura, lo que según Fernando Gómez (1996):

“[...] no deja de ser un proceso que, en sí, presupone ciertas contradicciones, ya que cuando se lee no sólo se entra en el mundo de ficción que representa cada obra, sino que se lleva al mismo el conjunto de lecturas ya asumidas antes de esa nueva realización de significados. El lector opera desde su particular memoria de lecturas.

Por ello, un texto es un espacio inconcreto, lleno de posibilidades significativas y de remisiones extratextuales que se encuentran a la espera de su concreción.” (p. 252).

Según Wolfgang Iser (1987, p. 263), el lector se enfrenta a una serie de indeterminaciones y vacíos de significados, que tendrá que rellenar, a partir de su experiencia. En un texto es tan importante lo que está escrito, como las ideas y valores que invaden la imaginación del lector, a medida que va tomando contacto

con el texto. Dentro de esta perspectiva, al lector/a se le concede un papel activo, dinámico y creativo.

En *La Plaza del Diamante*, las indeterminaciones, pausas y vacíos, que deja Natalia en el contar su historia, son los elementos que estimulan nuestra interacción y diálogo con el texto. Son ellos los que nos llevan a establecer las conexiones entre lo que la protagonista dice y lo que no dice; las inseguridades, vacíos y pausas dejan en nuestras manos la responsabilidad y la oportunidad de dar contenido y dirección a las frases incompletas, a las insinuaciones y a los silencios que existen en el discurso de Natalia.

Asumiendo esta responsabilidad, a partir de nuestro análisis, pretendemos recrear y dar sentido al sujeto femenino y al mundo extratextual que la novela construye, a partir de los espacios vacíos y otros recursos que el texto nos ofrece. La categoría de género nos auxiliará, como herramienta analítica, ya que la consideramos muy útil para el estudio que nos proponemos realizar. Reconocemos que no existen dos lecturas iguales, ni las realizadas por lectores diferentes, ni las hechas por un mismo/a lector/a, ya que, al rellenar los espacios libres disponibles, las nuevas experiencias se incorporan, posibilitando nuevas lecturas y perspectivas.

Para el análisis de la obra en estudio, encontramos en el pensamiento de Wolfgang Iser (1987) contribuciones muy importantes e iluminadoras. Ya que, como referimos en nuestra hipótesis, *“La Plaza del diamante, de Mercè Rodoreda, construye un sujeto femenino con marcas de perfiles borrosos que, en entrelíneas y a través de silencios, gritos, y medias palabras, invita a reconstruir su silueta...”*.

En nuestro análisis, también, asumiremos como estrategia el referencial teórico de la crítica literaria feminista, como un deseo de realizar, lo que se podría llamar, un acto de justicia literaria, uniendo nuestros esfuerzos a los de muchas mujeres y, también hombres, que, desde diferentes espacios y disciplinas, dedican sus energías para restituir relaciones simétricas entre los sexos.

El feminismo es un movimiento político que lucha contra la exclusión de las mujeres, en el espacio social, político e intelectual. Dentro de las teorías

feministas, surge la categoría de género como instrumental analítico, que ayuda a desvendar las raíces de la subordinación de las mujeres.

Las diversas corrientes del feminismo comparten algunas percepciones básicas, como expresa Borràs Castanyer (2000):

“[...] que el género es una construcción social que oprime a las mujeres más que a los hombres, que el patriarcado ha modelado esta construcción y que la experiencia y el acceso de las mujeres a la producción del conocimiento son las bases para garantizar la existencia de esa futura sociedad no sexista” (p.14).

Género es una categoría iluminadora para analizar las relaciones sociales, y que pone en evidencia las diferencias que se establecen entre las personas en razón del sexo. La pionera, en la construcción de esta herramienta analítica, es Joan Scott (1998), y la define de la siguiente manera:

“Por ‘género’ yo me refiero a los discursos sobre las diferencia de los sexos. Él no remite apenas a ideas, sino también a instituciones, a estructuras, a prácticas cotidianas y a rituales, o sea, a todo aquello que constituye las relaciones sociales. El discurso es un instrumento de organización del mundo [...] aunque no refleja la realidad biológica primaria, construye el sentido de esta realidad. La diferencia sexual no es la causa originaria a partir de la cual la organización social se podría haber derivado, es una estructura social movediza que debe ser analizada en sus diferentes contextos históricos.” (p. 15).

Para Scott, género es una categoría históricamente determinada que no solamente se construye sobre la diferencia de sexos, sino que, además, sirve para dar sentido a esta diferencia. De tal forma que, género es una categoría usada para pensar las relaciones sociales históricamente determinadas en el campo social, político y cultural.

El uso de género como categoría de análisis permite, también, descubrir los estereotipos femeninos relacionados con la subjetividad femenina, la familia, el matrimonio, la maternidad y el trabajo, desestabilizándolos para proponer nuevas representaciones.

Algunas preguntas, que se realizaron dentro de las discusiones feministas, nortearon los análisis de de la crítica literaria. Preguntas como ¿existe diferencia entre la escritura de mujeres y hombres? ¿Esa diferencia, si existe, está determinada por la biología?, ¿existe una escritura o estilo femenino?

Los análisis de género nos ayudan a dar respuesta a esas, y otras, preguntas, y desvelan que es la sociedad, y no la biología, lo que hace que mujeres y hombres se relacionen de forma diferente con el mundo. Simone de Beauvoir (1970), en el prólogo de *El Segundo Sexo*, lo expresa así:

"Una no nace mujer. Ningún destino biológico, psicológico o económico determina la figura que presenta la hembra humana en la sociedad: es la civilización como un todo la que produce esa criatura, intermedia entre hombre y eunuco, que se describe como femenina".

La primera etapa de la crítica literaria feminista se centró en torno del contenido, como una forma de buscar cómo la literatura encauza la ideología patriarcal. Y la segunda etapa está marcada por el descubrimiento de la coherencia temática e histórica de la literatura escrita por mujeres.

El estudio de la teoría y la crítica literaria feminista considera importante tener en cuenta la noción de la diferencia, como trazo característico de la escritura femenina, con el fin de deconstruir los discursos hegemónicos.

Según Iris M. (1998):

"La crítica literaria feminista postula que la categoría de género es uno de los principios organizadores que informan los sistemas de significación y de las prácticas sociales. Es decir, los movimientos interpretativos feministas toman como punto de partida la idea de que las relaciones sociales entre los sexos son un aspecto fundamental de la

realidad social, cultural e histórica y que el discurso de la diferencia sexual configura las formaciones sociales y discursivas. El género, definido como la representación de la relación social entre los sexos, se convierte así en una categoría analítica fundamental para la interpretación de la red significativa en las formaciones sociales y simbólicas” (p. 11).

Según Marina Fe (1999), la literatura como forma de acceso al conocimiento es un espacio privilegiado, tanto para la organización, representación, interpretación y articulación de la experiencia, como para la exploración de ideales, valores y prejuicios de los diferentes grupos socioculturales y lingüísticos, que juegan un papel fundamental en la construcción de significados, en la identidad de género y en la sexualidad.

Marina Fe (1999) señala la contribución que importantes escritoras han dado al feminismo, a lo largo de su historia, y resalta el significativo papel de la literatura en el desarrollo de los estudios de género:

“A esto se debe que algunos de los textos feministas más radicales sean producto de escritoras y críticas como Mary Wollstonecraft, Virginia Wolf, Simone de Beauvoir, Kate Millett, Adrienne Rich, Julia Kristeva y Hélène Cixous” (p. 9).

La literatura es una de las áreas donde se puede percibir las desigualdades de género, y el lenguaje es uno de los campos de interés de la crítica literaria feminista, porque es una de las principales representaciones que contribuye a modelar el mundo y las identidades.

Borràs Castanyer (2000) considera que:

“La escritura es, sin duda, un buen espejo que funciona como un mapa con indicaciones perpetuas, grafías sobre cómo hemos vivido, cómo vivimos, qué hemos soñado y soñamos, qué deseamos, cómo nos han imaginado y

cómo nos imaginamos, cómo el lenguaje nos ha atrapado a la vez que liberado” (p. 17).

El foco de interés de la crítica literaria feminista es detectar cómo las ideologías y prácticas patriarcales, de género, modelan los textos literarios y prestan atención especial al lenguaje/discurso, a la textualidad, a los autores y a la necesidad de articular las diferencias de género con las de raza y sexo, como una forma de ampliar el análisis.

Para Humm (1994) existen cuatro puntos claves de la crítica literaria feminista:

“Revisar la historia literaria notando sus asunciones patriarcales y mostrando la manera en que las mujeres son representadas en los textos de acuerdo con normas sociales, culturales e ideológicas. Esta crítica es temática y se basa en la opresión de la mujer como un tema en la literatura. Segundo: restaurar la visibilidad de las mujeres escritoras (mujeres escritoras que permanecían en un estado de invisibilidad cultural) o de formas orales que han sido negligenciadas, rechazadas como extraliterarias. Tercero: ofrecer pautas de lectura para una lectora que está acostumbrada a consumir productos producidos por hombres y, cuarto, despertar una actuación de lectura feminista creando un nuevo colectivo de lectura y escritura” (pp. 7-8).

Existen diversas corrientes y discursos que abren la posibilidad para que esta pluralidad de ideas enriquezca la discusión sobre las relaciones de poder, tema central en todo análisis feminista, como lo expresa Marina Fe (1999):

“Teoría y crítica examinan, entre otras cosas, la relación de cada sujeto, ya sea escritor/a o lector/a, con el poder, el lenguaje y el significado, los cuales están determinados por la ‘política de ubicación’ particular de cada sujeto” (p. 9).

Dentro de los estudios feministas pueden identificarse dos campos conceptuales: el feminismo angloamericano y el feminismo francés, que han influido también la crítica literaria feminista.

La corriente angloamericana se ha caracterizado, en primer lugar, por denunciar los aspectos arbitrarios y manipuladores de las representaciones de la imagen femenina en la tradición literaria; por ello, la denuncia de la ideología patriarcal, presente en la crítica literaria, es uno de sus principales compromisos. La consecuencia de este abordaje es el cuestionamiento de la legitimidad de lo que se considera literario o no literario, y la problematización de paradigmas esencialistas y universalistas, que determinan los criterios estéticos y las estrategias interpretativas de la crítica literaria tradicional.

En segundo lugar, considera la escritura de mujeres como un espacio privilegiado para la experiencia social femenina. Por ello, el desafío es la elaboración de una arqueología literaria que rescate los trabajos de las mujeres silenciados y excluidos en la historia de la literatura. Así como la recuperación de una identidad femenina que refleje las diversas experiencias, pero que, al mismo tiempo, desvende y rechace la forma cómo la crítica literaria tradicional, la biología, la lingüística y el psicoanálisis definen la especificidad del lenguaje femenino. Algunas de estas especificidades se manifiestan en el uso de expresiones como “sensibilidad contemplativa” o “lenguaje imaginativo”, características consideradas propias de la escritura de mujeres.

Autoras americanas se han preocupado en mostrar la experiencia literaria de las escritoras en la tradición angloamericana. María del Mar Martínez (1988), citando a Eliane Showalter, muestra las etapas que la autora marca sobre la evolución de la escritura femenina desde el siglo VIII:

“[...] la primera etapa – femenina- es de imitación; la feminista de protesta y, por fin, la última y coetánea es la de auto-descubrimiento o búsqueda de identidad, y arranca de 1920, aunque sus manifestaciones más importantes las encuentra a partir de 1960” (p. 2).

La mayoría de las escritoras francesas surgiere de la escuela psicoanalítica freudiana-lacanianana, de donde tomó el concepto de imaginario relativo a la fase pre-edipiana, pero a partir de los análisis feministas, se cuestionó los postulados principales lacanianos, y algunas escritoras se alejaron de estas tendencias.

El feminismo francés, en búsqueda de la definición de una escritura femenina, define sus bases teniendo en cuenta el pensamiento de Jacques Derrida y de Lacan. Del primero toman el concepto de la diferencia, para deconstruir la lógica binaria occidental y postular una relación del sujeto con el Otro que evite la jerarquía y, por lo tanto, la desigualdad (Marta Segarra y Ángeles Carabí, 2000, p.9).

Esta corriente trabaja en la identificación de una posible subjetividad femenina, y entiende que el psicoanálisis es una teoría capaz de explorar el inconsciente y la emancipación de lo “personal”. Esta teoría fue considerada atrayente para el análisis y la identificación de la opresión de las mujeres.

Para Lacan, la formación de la personalidad del individuo se inicia en lo que él denomina “*estadio del espejo*”, en el que el niño se identifica con la percepción que los otros tienen de él; por ello, para Lacan esta imagen es un espejismo, una ilusión. El segundo momento se da con la entrada en el orden simbólico, el orden del lenguaje: “*Orden representado en su sistema por la entrada del falo y la ley del Nombre-de- Padre*”. (María del Mar Martínez, p. 12, 1988). Es un momento fundamental, porque el sujeto es un “sujeto hablante” que se realiza en y por el lenguaje.

Según María del Mar Martínez (1988), el rompimiento con las ideas de Lacan, por parte de algunas escritoras francesas, se debe a que, en las interpretaciones lacanianas, las mujeres no tienen ningún espacio, ya que su papel tradicional ha sido actuar como espejo del hombre. También fueron excluidas del lenguaje, medio fundamental para formar la identidad. Virginia Wolf, entre otras autoras, afirmaba que “*la mujer sólo ha servido para reflejar la figura del hombre*”; sin embargo, la gran mayoría piensa que existen otras formas de relación diferente al modelo propuesto como universal, a partir de la perspectiva masculina.

El tema de la identidad y del autodescubrimiento, en la reciente producción femenina, encuentra adeptas entre algunas críticas literarias francesas, una de ellas es Simone de Beauvoir. Según ella, es necesario que la mujer se encuentre primero a sí misma, para después poder hacer algo importante por la cultura.

Varias autoras muestran que la crítica americana y la francesa han aportado valiosas contribuciones, que indican la existencia y continuidad de una literatura femenina con características propias, tanto en el plano lingüístico, como en las preferencias genéricas y temáticas.

Las corrientes críticas de los Estados Unidos han hecho énfasis en la necesidad de mostrar una historia de la literatura femenina paralela a la masculina, mientras que las críticas francesas han acentuado las formas en que lo femenino se ha representado, definido o silenciado en los sistemas simbólicos del lenguaje, en la metafísica, en el arte y en el psicoanálisis.

Tanto la escuela angloamericana como la francesa comparten la misma preocupación por el problema del lenguaje; consideran que éste es inseparable de las dificultades que encuentran las mujeres en descubrir y afirmar su yo. Sobre este asunto, abundan los estudios que intentan indagar la especificidad del lenguaje femenino en relación al masculino.

Algunas autoras se han dedicado a buscar las tendencias o características propias de un lenguaje femenino, de ahí que existan estudios específicos preocupados en mostrar las construcciones y los modos frecuentes usados por escritoras, como indica María del Mar Martínez, (1988):

“[...] frases tipo ‘creo, pienso, me pregunto...’ el mayor uso de la función fática; el afirmar interrogando para evitar ser contundentes; los eufemismos, la expresión hipercorrecta y cortés. En escritura, el empleo más frecuente de la letra bastardilla para aclarar, por miedo a no ser entendida [...] abundancia de verbos que denotan miedo, vergüenza, duda y auto-persecución, imágenes de espacio vacío; el uso de verbos carentes de matices, tipo ‘ser, decir dar, hacer’ que niegan la existencia, el pensamiento, lo

relaciona con la negación del yo propio con un deseo de abolición” (p. 4).

A partir de los estudios de género, muchas estudiosas entienden que todas estas diferencias lingüísticas tienen, como base, las diferencias de poder o diferencias de sexo, raza, clase social, nivel de instrucción, edad y tipo de actividad. Interpretación que, también, encuentra sustentación en los análisis que afirman que la estructura social patriarcal ha despojado a las mujeres del lenguaje, reduciéndolas al silencio.

En este sentido, Virginia Wolf (1957) decía que la mujer, al no contar con un lenguaje propio, tuvo que recurrir a la tradición masculina, y encontró uno que no le pertenecía. Del mismo modo, María del Mar Martínez (1988), refiriendo de nuevo a Eliane Showalter (1977), afirma que a las “[...] mujeres no sólo se les privó del lenguaje sino de la consciencia de ello, por eso no pudieron escribir una literatura propia en la que hablaran de lo que realmente conocían y sentían” (p. 6).

Las críticas realizadas al modelo androcéntrico han ido acompañadas de diferentes propuestas, orientadas a la superación del mismo. Unas con el objetivo de revisar o romper con la tradición, y otras empeñadas en la creación de un modelo propio.

La escuela angloamericana se identifica con la corriente revisionista, porque algunas autoras buscan revisar la cultura y el lenguaje masculino, pero adecuándolo a la experiencia de la mujer. Según Ostriker (1985), no es posible hablar de un lenguaje exclusivo de la mujer, sino de una forma nueva de interpretar las imágenes tradicionales. Re-venir, re-pensar, re-interpretar, re-imaginar, re-escribir los mitos y la cultura occidental, a partir de la mujer. Es una actitud revisionista que implica experimentación lingüística, formal y temática.

Blau Duplessis (1985) identifica dos tipos de revisionismo: el que dirige la atención hacia otro aspecto de la historia, y el que deslegitima la historia conocida. En la escritura femenina considera dos pasos importantes: “*romper la frase*” y “*romper la secuencia*”. La primera la entiende como una forma de revisar la tradición, centrándose especialmente en los aspectos de la historia, y la

segunda sería la ruptura con el mundo ideológico en el que está inserida la mujer, y, según la autora, se logra atacando los componentes de la narrativa que estructuran y fundamentan los valores cuestionados: romper la secuencia implicaría una deslegitimación de la historia.

María del Mar Martínez (1988), refiriendo a Irrigaría, afirma que:

“[...] la mujer ha de convertirse en sujeto hablante, pero no en complicidad con los modelos falocráticos que la desapropian de su relación consigo misma y con otras mujeres [...] el hombre aún sigue dominando el discurso, la sintaxis que es un modo de auto-representación, auto-generación y auto-afecto. La mujer se ha visto forzada a valorar sólo este discurso del falo, su sistema de representaciones y su lógica del significado. Y en tal economía es incapaz de encontrarse porque su papel se reduce a la mimesis, a recibir todas las impresiones, pero sin apropiárselas, sin añadir nada” (p. 8).

Para gran parte de la escuela francesa, el cuerpo de la mujer debe ser la referencia y la fuente de la lengua. Algunas autoras defienden la idea de que la mujer, por su propia naturaleza, está más cercana al campo de los fluidos y los hombres más cercanos al campo de los sólidos. El propio cuerpo de la mujer determinaría esta pertenencia por los ciclos menstruales y por la producción de leche materna. Características que también se incorporan al lenguaje y, según las autoras defensoras de esta idea, el lenguaje de la mujer es más fluido, borroso, fluctuante, con una dinámica diferente al masculino.

La posición, de que el lenguaje y el auto-conocimiento de la mujer deben partir de su propio cuerpo, ha recibido muchas críticas. Según María del Mar Martínez (1988) Simone de Beauvoir consideraba que: *“[...] la mujer debe conocer su cuerpo, pero pensar que de él se puede extraer una visión del mundo sería tanto como crear un ‘contrapene’” (p. 10)*. Otra crítica está expresada en el sentido de la necesidad de explicitar las relaciones y contextos concretos que determinan el cuerpo femenino. Jones (1977), escritora angloamericana,

considera que lo más adecuado es hablar de proceso, de un esfuerzo de creación, de re-visión de la cultura masculina.

Para gran parte de la crítica feminista, las mujeres deben tener como principio la experiencia femenina⁸. La autobiografía, la memoria y el recuerdo están interrelacionados, lo que posibilita el auto-descubrimiento y el despertar de la solidaridad con los otros. Los escritos de Rodoreda presentan trazos de lo que se ha considerado como característico de la escritura femenina: ritmo cortado y fluido, la importancia de la voz y el lenguaje gestual, la escritura como proceso.

El monólogo y el diálogo aparecen como dos estrategias narrativas usadas por escritoras. Rodoreda se encuentra entre estas autoras; en la novela en estudio, usa el monólogo para exponer la situación de la protagonista, que encuentra dificultad de encontrar palabras para articular y comunicar su experiencia. El monólogo, también, puede mostrar *“la división interna de la mujer, por ser fluida, no linear, fragmentada incluso aparentemente anárquica”* (María del Mar Martínez, 1988, p. 14).

El diálogo posibilita que la mujer sea escuchada, el uso de éste, interlocutor necesario, explora la idea de que el auto-descubrimiento de la mujer está unido al reconocimiento del otro, porque le permite hablar abiertamente de sí misma, descubrirse y revelarse a través del otro. También el diálogo articula la voz, el lenguaje gestual y el del cuerpo.

El punto común, entre las dos corrientes de pensamiento feminista expuestos, es la búsqueda de una identidad femenina y el lugar de la diferencia. Para algunas analistas, el deseo de marcar la identidad puede defenderse como una estrategia política, en la lucha contra las instituciones de poder patriarcal.

Algunas de las críticas a la idea de identidad afirman que reforzar la noción de mujer, como el otro, puede correr el riesgo de solamente legitimar y garantizar la identidad hegemónica del mismo. La afirmación de un lenguaje femenino o de una identidad femenina, como construcciones sociales, debe estar

⁸ Para Cardinal, Kristeva, Didier, Showalter ésta es la razón por la cual la ficción escrita por mujeres es autobiográfica.

acompañada de una evaluación de las condiciones particulares y de los contextos sociales en los que fueron estructurados.

Según Borràs Castanyer (2000), las bases de la metodología de la crítica literaria feminista se toman del marxismo, del psicoanálisis, de la lingüística y de la semiótica. Una de las contribuciones de la semiótica es profundizar en el código cultural del signo, en el análisis de sus huellas ideológicas, en los valores y creencias, para demostrar que todo tiene un significado cultural y que los signos no escapan a ello. Dentro de esta perspectiva, la semiótica, al considerar a la mujer como una construcción cultural, la analiza como un signo que debe ser deconstruido, para poder distinguir la biología de la cultura y la experiencia de la ideología.

Para la crítica literaria feminista, una obra literaria no puede entenderse de manera inmanente sino que debe tener en cuenta aspectos sociales, culturales e históricos.

Eliane Showalter (1990) distingue dos tendencias dentro de la crítica literaria feminista: la que analiza a la mujer como lectora de la literatura masculina, estudia los estereotipos femeninos de esa literatura, la manipulación y explotación de la audiencia femenina; y la que se detiene en la mujer como productora de una escritura femenina, con formas, argumentos, temas y géneros literarios comunes, productora de un significado textual.

En nuestro análisis, como indicamos anteriormente, nos situamos dentro de la crítica de la recepción, con el fin de descifrar el universo literario de la obra en estudio: *La Plaza del Diamante*. Aprovecharemos los recursos que la lectura nos ofrece (espacios vacíos, medias palabras, gritos y silencios) para, a partir de la perspectiva de género, seguida por la teoría literaria feminista, deconstruir los roles considerados femeninos, y poner en evidencia las consecuencias desfavorables para las mujeres, producidas por la naturalización de los papeles sociales. Enfocaremos, de forma especial, los estereotipos femeninos, fundamentalmente aquellos vinculados a la subjetividad, a la sexualidad, a la maternidad y a la religión, con el fin de contribuir en la desestabilización de los mismos, y en reconstruir nuevas representaciones.

Este abordaje teórico tendrá como objetivo principal servir como herramienta de análisis, en vistas a la comprobación de las hipótesis que nos proponemos en la realización de esta tesis.

III. TIRANDO DEL HILO DE LA MEMORIA EN LAS HUELLAS DE LOS SENTIDOS

1. PARA QUE TODOS SEPAN O CREAN QUE DIGO LA VERDAD

La narradora y protagonista escoge algunos recursos para dar impresión de veracidad, desea transmitir autenticidad y franqueza. Habla, se comunica directamente con el lector describiendo detalles y pequeñeces de las cosas, de los lugares transitados y de los eventos en los que ha participado.

Pero para dar mayores pruebas de sus verdades, especialmente de los momentos más importantes y significativos, echa mano del recurso de los sentidos como una forma de demostrar que ha vivido, que ha palpado, que ha oído y, también, que ha olido la vida. Para comunicar que sabía lo que era pasar una larga noche de insomnio, no describe las angustias, los pensamientos y preocupaciones que se le agolpaban en la cabeza. No cuenta las causas de sus desvelos, sino que narra lo que su tacto tocaba mientras esperaba pasar las largas horas: *“Empecé a pasar un dedo por una flor de ganchillo” [...] me vestí a palpas [...] A palpas fui a la cocina, como siempre tocando las paredes” (p. 245).*

Uno de los símbolos que aparece en la narración y que consideramos que está cargado de significado, es el de unas balanzas esculpidas en la pared del rellano de la escalera de la casa donde Natalia vivió con Quimet. Las balanzas aparecen en la narrativa en varias oportunidades vinculadas, especialmente, a los sentidos de la vista y del tacto:

“Entre nuestro rellano y el del primer piso la pared estaba pintarrajeada [...] había unas balanzas muy bien dibujadas con las rayas hundidas en la pared como si las hubieses hecho con la punta de un punzón. Unos de los platillos colgaba un poco más abajo que el otro. Pasé los dedos alrededor de uno de los platillos” (p. 28) “Sólo se veían claras las balanzas, porque el que las había dibujado

las había marcado muy hondo” (p. 189). : “Toqué las balanzas y acabé de bajar” (p. 203).

Las balanzas, el lugar donde están situadas, la forma como están pintadas o esculpidas y los detalles que describe comunican vivencias muy significativas para la protagonista. En el desequilibrio de los platillos, en las rayas hundidas del dibujo, el hecho de que el dibujo no se lo atribuya a ella, sino a otra persona y la obsesión de recorrer dactilarmente las balanzas al subir o bajar las escaleras del piso, la protagonista está comunicando lo que con palabras no podía decir: la injusticia que vive, que padece en su propio cuerpo y la injusticia que ve.

Las balanzas están situadas en el preciso lugar que separa el espacio público: el de la calle, el de la política, el de la fábrica de las leyes - espacio abierto para la acción y realización masculina - del espacio privado: el de la casa, el de la monotonía de lo doméstico; el espacio que esconde los secretos de las lágrimas y sudores de tantas mujeres, - espacio de la acción y el de la supuesta realización femenina - . Natalia, en su vida y en su cuerpo, siente el peso de una organización injusta, de la que es víctima.

A través de la experiencia del tacto, la protagonista descubre el desequilibrio de las balanzas y lo comunica. El pasar y repasar el dedo, es como si quisiera rellenar las hendiduras del desequilibrio, como un fuerte deseo de establecer el equilibrio en la balanza y la justicia en el mundo en el que vive. Según Glenn, Kathleen M. (1986, p. 63), Natalia nos presenta un emblema de una justicia desequilibrada.

Las balanzas aparecen nuevamente en un momento en el que siente el peso de la injusticia en relación a su trabajo. Natalia, al volver de su faena, un día que le hacen pagar un vaso que rompe en la casa donde sirve como doméstica, se para delante de las balanzas, como quien se pone delante del espejo y en los platillos desequilibrados ve reflejada su pesada carga y su cansancio. Es como si las balanzas le ayudaran a tomar conciencia de la injusticia que sufre, tanto en el lugar del trabajo como en su relación con su marido. El capricho de las palomas la obliga a cargar con el peso de las arbejas, peso que va acompañado del miedo de contarle a Quimet lo que le había pasado en el trabajo:

“[...] en casa de mis señores, rompí un vaso y me lo hicieron pagar como nuevo aunque estaba ya un poco resquebrajado [...] Cuando llegué al piso, cargada con las arbejas, cansada a más no poder, tuve que pararme delante de las balanzas dibujadas en la pared, que era el sitio en que se me acababa el aliento [...] y no le dije (al marido) que había roto un vaso y que me lo habían descontado, porque habría sido capaz de ir a ver a los señores y armarles un barullo de mil demonios” (p. 131).

A lo largo de toda la novela, la protagonista y narradora recurre con frecuencia a los sentidos: al tacto, al oído, al gusto y a la vista como ayudantes de la memoria; todos los sentidos juntos contribuyen a retener y fijar los recuerdos de lo vivido, de lo gozado y de lo sufrido.

No obstante, uno de los sentidos tiene la capacidad especial de reconstruir el pasado, es un poderosísimo reforzador de la memoria: el olfato. Los aromas, la fragancia del perfume queda permanentemente grabada en el cerebro. Los recuerdos de olores, y de las experiencias asociadas a ellos, se retienen en la memoria mucho más tiempo que las imágenes o sonidos, porque tienen una relación más directa con las emociones. Por ello, Natalia, cuando quiere comunicar experiencias más profundas, vivencias que la han marcado, echa mano de un recurso más eficaz: el olfato. Como afirma Fina Llorca (2001):

“[...] en la novela hay momentos clave que van unidos a los olores. El olor es uno de los sentidos que más fuertemente liga al pasado, ya que lo percibido por la vista puede haberse modificado mucho con el tiempo. Y asimismo las sensaciones auditivas” (p. 16).

Los olores de carne, de pescado, de flores y de verdura hacen que Natalia se dé cuenta que se estaba acercando al mercado. (p. 77). En el olor de la cama de Antoni estaba condensada la historia de sus antepasados: *“era el olor de*

su familia, el olor de las manos de su madre” (p. 197). Y al final, en el último capítulo, hace un recorrido, una síntesis de toda su vida a través de los olores:

“Y mientras pensaba nacieron los olores y los hedores. Todos. Persiguiéndose, haciéndose sitio y escapándose y volviendo: olor de terrado con palomas y el olor de terrado sin palomas y el hedor de lejía que cuando estuve casada supe qué clase de olor era. Y el olor de sangre que ya era anuncio del olor de muerte. Y el olor de azufre de los cohetes y de los buscapiés aquella noche en la Plaza del Diamante” (p. 247).

En los registros de la memoria olfativa de la protagonista existen sensaciones y perfumes especiales que la transportan a épocas y lugares inolvidables, le evocan experiencias y sentimientos de forma instantánea, sin la mediación del pensamiento, de la reflexión. Olores que la remiten al pasado, con la capacidad de asociar y comparar diferentes experiencias de manera poderosa: las experiencias más importantes de su vida, las vividas durante la República.

2. AIRE FRESCO, OLOR DE HOJA TIERNA Y DE CAPULLO: REFERENCIAS DE LA REPÚBLICA

Los sentidos siguen auxiliando a la protagonista para revivir el pasado y activar la memoria de lo vivido. Así, para referirse a la corta experiencia republicana, recurre a sus reminiscencias registradas por el olfato y a los recuerdos que marcaron su piel y todo su cuerpo. Es un momento especial, de los pocos en toda la novela, en el que la protagonista mezcla añoranzas, cuerpo y poesía:

“Todavía me acuerdo de aquel aire fresco, un aire, cada vez que me acuerdo, que no lo he podido sentir nunca más. Mezclado con olor de hoja tierna y con olor de capullo, un aire que marchó y todos los que después vinieron no fueron como el aire aquel de aquel día que hizo

*un corte en mi vida, porque fue en abril y con flores cerradas*⁹” (p. 78)

Con estas palabras la protagonista evoca experiencias que están enredadas en sus sentidos: “*Aire fresco, olor a hojas tiernas y a capullo...*” Son imágenes que pueblan la imaginación de Natalia cuando piensa y se refiere a los buenos momentos vividos durante la República. Toda ella es invadida de poesía y nostalgia cuando recuerda.

Fue en abril, en primavera, cuando florecen las flores, pero también fue en primavera cuando irrumpió la República¹⁰, el 14 de abril de 1931, acompañada de buenas noticias y de experiencias inolvidables para la protagonista. Experiencias que llevaba pegadas en el cuerpo y en el corazón, y que hicieron un corte en su vida.

Para referirse a las experiencias vividas durante la República usa expresiones poéticas, el recuerdo del “aire fresco”. Con pocas palabras abre espacios para que la imaginación construya escenarios poblados de personas con vivencias positivas y con relaciones sanas y libres. Natalia también deja aparecer el optimismo, los sueños y esperanzas que la experiencia republicana le había producido, porque el aire fresco estaba “*Mezclado con olor de hoja tierna y con olor de capullo*” (p. 78).

Con la expresión: “*hoja tierna y capullo*”, la protagonista indica, por una parte, la fragilidad de lo que se estaba viviendo, y por otra, la novedad de lo estaba naciendo; revela que existía una esperanza cargada de promesas de

⁹ Rodoreda. Mercè. *La Plaza del Diamante*. Barcelona, Pocket Edhasa, 2002. En adelante, todas las citas de la obra en estudio, serán referidas solamente con el número de las páginas correspondientes.

¹⁰ Proclamación de la II República: 14 de abril de 1931. Después que republicanos y socialistas obtuvieron una gran mayoría en las principales capitales en las elecciones del día 12 del mismo mes, fue festejada con la alegría y la sensación de estar comenzando una experiencia nueva, en una sociedad nueva (María Lourdes Möller Soller, 1986). El gobierno republicano se constituyó el 19 de febrero de 1936, representado por el Frente Popular, integrado por el partido socialista y el comunista, bajo la presidencia de Manuel Azaña. La insatisfacción de los trabajadores fue en aumento, a los cuales se sumaron otros sectores importantes de la sociedad y el ejército, especialmente el de norte de África, lo que amenazaba la estabilidad de la República (Mery Nahs, 2003, p. 406).

futuro, con posibilidades de dar frutos duraderos. Una esperanza producida por algo tierno, delicado y suave.

El momento político, la República, marcó a Natalia, fue un marco para su vida: *“aquel día que hizo un corte en mi vida”*, el horizonte se le abría hacia una vida nueva y mejor. Pero los recuerdos de la protagonista no eran fruto de pura imaginación, sino inspirados en experiencias colectivas concretas. Sus memorias entrelazadas con los anhelos de una vida diferente, que muchas españolas pudieron soñar y, por un corto tiempo, vivir. De ahí que la protagonista sienta añoranzas de lo que se fue y no volvió, porque: *“[...] no lo he podido sentir nunca más [...] un aire que marchó y todos los que después vinieron no fueron como el aire aquel de aquel día que hizo un corte en mi vida”* (p. 78).

Durante los cortos años de la República, las mujeres cumplieron un papel importante, fueron protagonistas de cambios que favorecieron el ejercicio de ciudadanía, conquistaron cierta emancipación en el ámbito familiar y pudieron desempeñar funciones importantes en la vida pública. Es decir, crecieron como sujetos sociales y políticos. Fueron momentos de gran dinamismo y muy significativos para el colectivo femenino; se estimuló el deseo de justicia, de emancipación y de autonomía. Antonina Rodrigo registra algunas de las conquistas:

“El año 1931 verá plasmarse en realidad decisivas aspiraciones de la mujer española en pro de su emancipación. Se fraguan fundamentos básicos para la democracia, como son: la igualdad legal de la mujer, en el terreno intelectual y en el laboral, la libre disposición de sus bienes, el derecho al divorcio, a la enseñanza en todos sus grados, e incluso a la investigación de la paternidad[...] Los artículos más discutidos en las Cortes Constituyentes serán el 43, en el que se establecía la igualdad de derechos en el matrimonio para ambos sexos, que podía ser disuelto a petición de uno de ellos, y el 34, que disponía que los ciudadanos de uno y otro sexo, mayores de 23 años,

tendrán los mismos derechos electorales, conforme determinen las leyes¹¹”.

Por eso, Natalia recuerda el pasado con fuerte nostalgia de lo ido, nostalgia de lo bueno que se había perdido. Memorias que, con el pasar del tiempo, fueron agigantándose: *“Todavía me acuerdo de aquel aire fresco, [...] que no lo he podido sentir nunca más”* (p. 78).

Para la protagonista, por el énfasis y la nostalgia que expresan sus palabras, éste no es un recuerdo cualquiera: *“Todavía me acuerdo de aquel aire fresco, [...] cada vez que me acuerdo [...]”*, solamente lo encontramos en dos oportunidades en toda la novela, para marcar dos momentos especiales de su vida. La primera, cuando recuerda el beso en el parque, en cuya ocasión dice que vio a nuestro Señor: *“Fue entonces, me acuerdo muy bien y me acordaré siempre”* (p.17); y, la segunda, cuando vienen a su memoria los recuerdos sobre la República con añoranzas del aire fresco...

Para poder dar contenido a los recuerdos y añoranzas de Natalia, cuando se refiere a los tiempos de la República, apuntaremos algunos de los cambios introducidos por la Constitución¹², con los que se dieron los primeros pasos para superar el sexismo de la cultura nacional¹³.

De hecho, las transformaciones incorporadas en la Constitución republicana de 1931 y las reformas de 1933 dieron motivos para que las mujeres soñaran en futuros fecundos, en una vida alegre e imaginaran horizontes de libertad y realización. Vida alegre y duradera con *“aire fresco, mezclado con olor de hoja tierna y con olor de capullo”* (p 78) como garantía de primavera con flores y frutos. Los cambios introducidos proyectaban mayor independencia y autonomía

¹¹ Antonina Rodrigo. *Mujeres de España*: Círculo de Lectores: <http://www.elratondebiblioteca.net/libromujeres.htm>

¹² *“El sexo no influirá sobre la extensión y ejercicio de la capacidad civil [...] la mujer tendrá la misma capacidad que las leyes reconocen al hombre para ejercer todos los derechos y funciones civiles [...] Constitución de la República España es una República democrática de trabajadores de toda clase, que se organiza en régimen de Libertad y de Justicia [...] Los poderes de todos sus órganos emanan del pueblo [...] No podrán ser fundamento de privilegio jurídico: la naturaleza, el sexo, la filiación, la clase social, la riqueza, las ideas políticas, ni las creencias religiosas”.* Constitución de la República, art. 1 y 25.

¹³ Sobre los cambios introducidos por la Constitución del 1931, que favorecieron la emancipación de las mujeres, ver: Carmen Domingo (2004).

para las mujeres, de tal manera que, a partir de la nueva legislación, el ser mujer no vendría revestido de la condición de inferioridad, ni de exclusión, porque las mujeres dejarían de ser ciudadanos de segunda categoría. Como expresa Carmen Domingo (2004):

“[...] los republicanos fueron los que empezaron a pensar en las mujeres como un colectivo que no podía dejarse en un segundo lugar [...] ellas se sintieron partícipes por primera vez del cambio político que están viviendo y empiezan a movilizarse” (p. 68).

Las reformas introducidas por la Constitución de la República eran propias de un Estado Moderno, entre ellas, el enfatizar la dimensión social de la propiedad, priorizar la educación y la cultura, la separación entre Iglesia¹⁴ y Estado y la garantía de los derechos civiles para las mujeres. Se anularon también los privilegios fundados en la riqueza, en la clase social, en las ideologías o en la religión. Ante la ley, españolas y españoles, todos, eran iguales, como consta en el Artículo 25, de la Constitución de la República Española de 9 de diciembre de 1931: *“No podrán ser fundamento de privilegio jurídico: la naturaleza, el sexo, la filiación, la clase social, la riqueza, las ideas políticas, ni las creencias religiosas”.*

Los cambios propuestos para superar el sexismo en la sociedad española fueron muy audaces y progresistas para la época. Muchos de los asuntos tratados entonces, y que se constituyeron en derechos en algunos países, aún son materia de debate y conquista de la agenda feminista actual, entre ellos, podemos citar la equiparación salarial. Carmen Domingo (2004) dice lo siguiente sobre la Constitución:

“La legislación más progresista de Europa daría paso, entre otras cosas: al divorcio, a la equiparación salarial para ambos sexos..., al sufragio universal, eliminó la

¹⁴ En la Constitución de 1931 se produjo el primer intento, en la historia de España, de desconfesionalizar y de secularizar el Estado. Con ello se pone en crisis la hegemonía que la Iglesia Católica había ejercido durante mucho tiempo en varios campos, en primer lugar en el de la enseñanza (Di Febo, Giuliana, 2002, p. 27).

prohibición que pesaba sobre las trabajadoras de contraer matrimonio, se prohibió el despido por maternidad, se estableció el seguro obligatorio por maternidad... y el derecho de la mujer a tener la patria potestad de los hijos.” (p. 71).

Del mismo modo, Fuensanta Escudero (2000, p. 22) señala la dimensión popular y democrática de la nueva Constitución, ya que se basó en la soberanía popular, la igualdad jurídica de hombres y mujeres, el derecho al voto de todos los ciudadanos mayores de 23 años, la reforma agraria, el divorcio y la posibilidad de autonomías regionales.

Los cambios no vinieron del aire, fueron el resultado del esfuerzo de mujeres organizadas; al mismo tiempo, los cambios contribuyeron al crecimiento y la solidez de otras organizaciones. Entre las organizaciones femeninas progresistas cabe destacar la *“Asociación de Mujeres contra la Guerra y el Fascismo”*, creada en 1933, por el Partido Comunista, para coordinar la lucha antifascista y organizar el apoyo a la comunidad obrera; y *“Mujeres Libres”¹⁵*, organización que ya en aquella época articulaba las reivindicaciones de clase y las de género en la perspectiva feminista.

Un ejemplo de la activa participación de las mujeres en la República lo podemos encontrar en Federica Montseny. Ella fue la primera en ocupar un ministerio en España: el ministerio de Sanidad y Asistencia Social, en plena Guerra Civil; y en un libro que registra sus memorias, Federica Montseny (1987) destaca lo que significaba, en ese momento, la participación femenina en la política:

“Como inciso, señalaré que se me había sugerido el nombre del Dr. Marañón como subsecretario de sanidad. Teniendo una opinión formada sobre las reservas de Marañón, ante las derivaciones de la guerra civil, me

¹⁵ Mujeres Libres es un proyecto histórico que nace en 1936, en los albores de la Guerra Civil Española, como una apuesta desde el movimiento libertario. Fueron las primeras en plantear la problemática de la mujer desde una perspectiva de clase, que superaba las aspiraciones sufragistas del movimiento feminista existente hasta el momento.

atrincheré en mi propósito de incorporar más féminas al ministerio. Así que designé como Subsecretaria de Sanidad a la Dra. Mercedes Maestre, que pertenecía a la UGT y Directora de Asistencia Social y a la Dra. Amparo Poche, afiliada a la CNT”(P. 106).

Valeria de Marco (1999,) resalta la importancia que las organizaciones políticas, tanto de derecha como de izquierda, dieron a las mujeres en el proceso de socialización de las nuevas generaciones. En las primeras, para mantener la tradición, y en las segundas, para la preparación y adaptación a las transformaciones sociales:

“[...] é ela o centro articulador da família nuclear, primeiro espaço de socialização dos indivíduos, célula de sustentação da hegemonia ideológica da velha ordem. Por isso, a mulher é um interlocutor importante nos programas de ação de todos os grupos políticos durante a República” (p. 13).

En fin, Natalia, tirando del hilo de los sentidos, reconstruye su memoria y su historia. A través de los registros guardados por la vista, por el oído, por el tacto y, especialmente, por olfato, lo vivido encuentra forma y sentido. Para transmitir todo aquel mundo no necesita dar muchas explicaciones. Con pocas palabras la protagonista nos ofrece la oportunidad de penetrar en su mundo, en el mundo que la rodea y en el mundo que la invade por dentro.

Las alegres experiencias vividas durante la República y la privación de esas mismas experiencias no nos llegan a través de palabras de orden, de discursos ideológicos, de reivindicaciones, ni críticas o protestas. Natalia sólo habla de aires frescos que rozaron su piel, de olores de hojas tiernas y de capullos que penetraron su olfato; y de nostalgia y melancolía, porque lo que vino después... no era igual, no le hacía brotar poesía.

3. LOS QUEBRADEROS DE CABEZA: OTROS ASPECTOS DE LA REPÚBLICA

Anteriormente vimos como Natalia, la protagonista, se refiere a las experiencias gratificantes que tuvo durante la República, experiencias que hicieron brotar belleza y poesía de su interior. Pero la novela presenta, asimismo, algunas pinceladas de los problemas y ambigüedades que también se vivieron durante la misma época.

Cuando la protagonista relata la llegada de la República a través de las actuaciones de su marido, la inspiración poética desaparece y, en su lugar, surgen problemas. Natalia alude con ironía al activismo político de su marido porque no logra entender sus muchas incoherencias y contradicciones:

“Y todo iba así, con pequeños quebraderos de cabeza, hasta que vino la República y el Quimet se entusiasmó y andaba por las calles gritando y haciendo ondear una bandera que nunca pude saber de dónde la había sacado” (p. 78). [...] El trabajo iba mal. El Quimet decía que el trabajo le volvía la espalda [...] que la gente andaba alterada y no pensaba en restaurar sus muebles o en hacer otros nuevos [...] Y el trabajo se volvía de espalda y todos teníamos hambre y el Quimet casi no se daba cuenta porque él y el Cintet no sé qué enredos se traían de la mano” (p. 91).

Las palabras de la protagonista dejan traslucir una crítica a Quimet y a su militancia, su falta de fuste y de responsabilidad como padre y como proveedor de la familia que, llevado por el entusiasmo del momento, se dedica a la actividad política y deja todo el peso de las obligaciones familiares bajo la responsabilidad de su esposa. Lo que ella critica es el juego a “hacer política”, que, al parecer, era el estilo de la militancia de Quimet. Natalia, en realidad, no conoce muy bien en lo que su marido está metido, pero se siente abandonada y sola para enfrentar y sufrir la escasez y el hambre, su hambre y las otras hambres.

Quimet tiene ideas progresistas, es republicano, lucha por la justicia social, exige derechos para los trabajadores, pero, al mismo tiempo, no respeta a su esposa, ni le importan los derechos de las mujeres; actúa como si la política fuera un reducto exclusivamente masculino. Hecho que Natalia observa, que se siente excluida de las actividades políticas de su marido, se siente tratada como si fuera un bulto, como si las mujeres no estuvieran aptas para pensar y expresar ideas. Así lo manifiesta la protagonista cuando Quimet y sus amigos se reunían en su casa: *“Hasta que acababan hablando de la República [...] Charlaban como si yo no estuviese allí”* (p. 22).

Pero a la protagonista, a la dejadez y al abandono de su marido se le sumaron las dificultades externas. Como la narradora indica, la República llegó acompañada de problemas y dificultades con su marido, pero también se produjeron crisis políticas y económicas más amplias, que afectaron a toda la población, aunque de diferente manera.

Las expectativas de los diversos sectores sociales, frente a las propuestas republicanas, eran diferentes. Mientras que para los grupos más conservadores, los cambios se daban de forma muy acelerada y radical, para los progresistas eran demasiado lentos e insignificantes.

Por otra parte, las transformaciones realizadas por el régimen republicano exigían cambios culturales y de mentalidad para que las personas pudieran entender y acompañar toda la evolución. Y esto es difícil, ya que los cambios no se dan de la noche a la mañana, ni se resuelven por decreto. Las transformaciones de las ideas y de las leyes son más rápidas que las de mentalidades y costumbres, y no siempre consiguen acompañar el ritmo. Como afirma Fuensanta Escudero (2000), los cambios de la cultura son lentos y procesuales:

“Los deseos de cambio no implicaron una transformación inmediata de las formas de vida. Las mentalidades evolucionan lentamente, de forma que costumbres y tradiciones se mantienen [...] Las pautas de comportamiento habían cambiado poco y la religión seguía

siendo un punto importante dentro de las creencias y de los comportamientos” (p. 79).

Frente a los cambios, también existían expectativas e intereses contradictorios, de tal forma que las conquistas alcanzadas y el desarrollo de los proyectos populares no se realizaron de forma armónica y consensual. Algunos grupos tenían prisa y, para ellos, los cambios se producían muy lentamente; sin embargo, otros juzgaban que las cosas iban demasiado rápidas, y se sentían atropellados. Lo que para unos era mucho, para otros quedaba corto. Todo esto creaba rivalidades y conflictos entre la población, como explica Gibaja Velásquez, (1989):

“Las transformaciones republicanas no se perciben como definitivas, y las esperanzas provocan el descontento de los grupos menos favorecidos. En cambio, dichos intentos reformistas sí generarán inquietud dentro de los grupos dominantes, siempre sensibles a cualquier conato de movilidad social, de cambio” (p. 243).

Otro agravante lo provocó la propuesta de la socialización de los bienes (tierra, educación, derechos) que hirió intereses y levantó heridas y conflictos entre los diversos sectores sociales en la población. Nadie permaneció indiferente ante los cambios propuestos; unos tomaron partido a favor y otros en contra, de tal forma que se estableció una polarización entre grupos con ideologías políticas e intereses económicos antagónicos. De un lado, estaban aquéllos que se sentían favorecidos por las reformas propuestas y, de otro, los que se sentían perjudicados, porque tenían que renunciar a los privilegios que venían disfrutando. Valeria de Marco (1999) describe esta polarización de tendencias de la siguiente forma:

“[...] de um lado, um bloco defensor de uma monarquia absoluta, centralizadora e católica e, de outro lado, as forças que defendiam uma monarquia constitucional

somadas a adeptos do modelo republicano burguês, fileiras estas engrossadas [...] por simpatizantes de idéias socialistas, comunistas ou anarquistas e por militantes sindicais que representavam aspirações do operariado” (p. 7).

La crisis que se vive en el país, se manifiesta en la casa de Natalia a través del trabajo de su marido. Quimet es carpintero y el negocio se vino abajo, ya que, en momentos de crisis económica, las prioridades sobre las necesidades cambian, y los muebles pasan a un segundo plano. Por otra parte, el avance de la industrialización contribuyó a que las actividades artesanales perdieran su protagonismo. Todo esto junto aceleró la decadencia del trabajo que sustentaba a su familia.

La República, como hemos visto antes, había abierto el horizonte y las posibilidades para que las mujeres ejercieran su protagonismo. No obstante, las fragilidades y las crisis producidas por esa misma experiencia social y política, recayeron sobre ellas de forma más dura. Natalia, como muchas mujeres de su tiempo, experimenta la crisis en la vida cotidiana; la escasez y el hambre la obligan a redoblar esfuerzos y preocupaciones: *“Y yo no podía estar con las manos caídas y un día me decidí a buscar trabajo sólo por la mañana. Encerraría a los niños en el comedor [...] una mañana pasa rápido” (p. 91).*

Pero la protagonista, al salir a buscar recursos para atender las necesidades básicas de la familia, carga también con los hijos, con la preocupación y la angustia de tener que dejarlos solos y encerrados. Esta fue la salida que muchas mujeres, como Natalia, tuvieron que adoptar para enfrentar la crisis, como afirma Fuensanta Escudero (2000):

“Las mujeres tuvieron que buscar la manera de sobrevivir en unas condiciones totalmente adversas [...] mantuvieron a sus familias trabajando, pidiendo e, incluso, robando [...] Servir en casa ajena era una de las formas más comunes que tenían las mujeres para colaborar con la economía familiar [...] las mujeres compartían las tareas de

su casa con el servicio en otra ajena. En muchas ocasiones las mujeres alternaban el trabajo exterior con otras actividades igualmente encaminadas al mantenimiento de la economía familiar (pp. 15, 35 y 36).

Sobre la salida de la protagonista para trabajar fuera de casa, Neus Carbonell (2004, p. 35) señala la doble carga de Natalia, que además del sacrificio del trabajo externo, tiene que dejar a sus hijos encerrados en casa, lo que indica, tanto el trabajo de fuera de casa como el de dentro; son preocupaciones que ella sola tiene que resolver.

Natalia, a pesar de todos los problemas, forma parte del colectivo que vibra y celebra la llegada de la República, y como su marido, no acepta la monarquía, otro punto de conflicto que divide a los españoles, de la época:¹⁶

“Han tenido que hacer las maletas... y, con las maletas, ¡fuera! ... –decía el Cinet, y decía que el rey dormía cada noche con tres artistas diferentes y que la reina, para salir a la calle, se ponía cara postiza. Y el Quimet decía que todavía no se sabía todo¹⁷” (p. 78).

Pero, al mismo tiempo, Natalia no esconde la insatisfacción y el malestar que andaban de la mano. Durante la República, sus problemas y preocupaciones también aumentaron: “[...] porque fue en abril y con flores cerradas cuando mis quebraderos de cabeza pequeños se volvieron quebraderos de cabeza grandes” (p. 78).

¹⁶ Fuensanta Escudero, 2000 (p. 81): La monarquía estaba en crisis, carecía de bases de apoyo y el sentimiento de rechazo desde amplios sectores populares crecía.

¹⁷ En 1931 la monarquía, junto con los sectores conservadores, fue vencida en las urnas, pasando a ser proclamada la 2ª República.

4. SE QUERÍA ESTABLECER LA JUSTICIA¹⁸...

Durante la República las diferencias sociales y las injusticias afloran de forma más nítida. Éstas eran algunas de las dimensiones que la propuesta política se proponía enfrentar y superar.

Natalia, en su trabajo como doméstica, experimenta la distancia que se vive entre las familias abastecidas y las sufren todo tipo de carencias. Ella, que está atormentada por la situación de penuria que vive con sus hijos, se impacta frente al contraste con la riqueza, la ostentación y el lujo de la casa de los señores. Se enfrenta cara a cara con el contraste que existe entre la vida de los pobres y la de los ricos. Sus patronos son ricos, viven en la abundancia en una casa grande, con todo tipo de comodidades y lujos. También, son propietarios de otros inmuebles que alquilan a familias necesitadas que, además de pagar el alquiler, son obligadas a cumplir las exigencias y condiciones que los amos imponen: *“sólo admitimos a personas sin niños”* (p.109).

Cuando se refiere a los señores, especialmente al marido, los describe como gente egoísta, ambiciosa y extorsionista. Para la protagonista, ellos sólo piensan en sacar provecho del sudor ajeno, en acumular dinero y son insensibles frente a las necesidades ajenas. Ella observa y comunica, cómo explotan a los inquilinos que habitan en sus propiedades que, en contraste con los amplios y lujosos espacios ocupados por ellos, viven en una sola habitación, en cuyo espacio tienen que desarrollar todas sus actividades: comer, dormir, trabajar, etc. En un solo espacio: cama, mesa, cocina, trastos, herramientas de trabajo:

“[...] tenía un inquilino en un cobertizo y que, este inquilino, en aquel cobertizo tenía una fabriquita de caballitos de cartón [...] se había enterado que ese inquilino se ganaba muy bien la vida con los caballitos de cartón y le había

¹⁸ *“Una vez proclamada la República, el gobierno intentó subsanar la precaria situación de los salarios agrícolas aprobando una subida salarial superior a la de los demás sectores productivos, a la vez que implantaba la jornada laboral de 8 horas. Estas reformas fueron mal recibidas por los terratenientes que vieron en ellas un peligro para sus ganancias y para su poder político” Fuensanta Escudero, 2000 (p. 28). Estadísticas históricas de España, SS. XIX y XX, Carreras, A., (Coor.), Madrid: Fundación Banco Exterior 1989.*

querido subir el alquiler. Se había presentado a la hora de comer y había encontrado al inquilino sentado a la mesa, porque se ve que vivían y comían en el mismo cobertizo donde trabajaban y tenían la mesa y la cama en un rincón [...] le presentó enseguida el recibo con el aumento” (p. 108).

Natalia no usa jerga política o vocabulario de militante de izquierdas. No sabemos si, de hecho, ella participa en algún grupo o sindicato; nada se dice sobre ello. Pero, a pesar de su sencillez y de su escasa escolaridad, capta hasta los detalles más mínimos. Se da cuenta de que los señores, con los que trabaja, no la tratan como “Dios manda¹⁹”, que abusan de ella y que intentan engañarla. Esa percepción, lleva a Natalia a describir con ironía el momento de ajustar el jornal al ser contratada. De forma sarcástica, revela la avaricia del patrón que, para no pagarle lo que estaba estipulado, usa de artimañas retóricas y embaucadoras:

“El precio era de tres reales por hora, pero como su casa era una casa de trabajo seguro y para todo el año y ellos eran buenos pagadores y nunca tendría que pedirlo dos veces lo que había ganado y que si quería me pagarían cada día a la hora de acabar, me pagarían diez reales en vez de tres pesetas las cuatro horas. Porque era como si, en lugar de vender al por menor, porque yo a ellos les vendía mi trabajo, les vendiese al por mayor y que ya sabe que la venta al por mayor siempre se hace rebaja. [...] Me mareó un poco, y quedamos de acuerdo en diez reales” (p.94)

Para reforzar el egoísmo y la mezquindad de los señores, la protagonista cuenta cómo, en una oportunidad, le hicieron pagar un vaso que había roto: “[...] en casa de mis señores, rompí un vaso y me lo hicieron pagar

¹⁹ Ésta es una expresión muy usada en la vida cotidiana, en España, entre las personas sencillas, para indicar que algo no está bien o que no es justo.

como nuevo aunque estaba ya un poco resquebrajado [...] y no le dije (al marido) que había roto un vaso y que me lo habían descontado” (p. 131).

A ella no se le escapa ningún detalle. A la vez que revela la falta de sensibilidad y el egoísmo de los señores, no se olvida de señalar también sus ambigüedades e hipocresía. Eran injustos y egoístas, pero rezaban y eran piadosos:

“La cama de la alcoba era antigua, con metales dorados y sólo una columna a cada lado de los pies. En la cabecera, en una capilla, con las manos atadas, hecho de madera y con cara amarga, había un Santo Cristo con túnica roja y oro” (p. 100).

Sus amos, como la mayoría de la burguesía española de la época, eran piadosos. Pero ella ve que el Cristo tiene la cara amarga, como si no estuviera cómodo en aquel lugar, ni satisfecho con sus amos. Para la protagonista, el Santo Cristo no ve con buenos ojos aquella piedad despiadada; porque, en medio de tanto sufrimiento, de toda la situación injusta, tienen al Cristo inmovilizado, con las manos atadas, sin poder hacer nada.

Natalia cuenta que la túnica del Santo Cristo es roja y dorada. Colores, generalmente, usados como símbolos de la sangre y la riqueza. También coinciden con los colores de la bandera de los nacionales.

Esta fusión de imágenes, en el contexto de la narración, encontramos que la protagonista puede estar haciendo una crítica a la piedad de aquéllos que no tienen escrúpulos en amasar riqueza a costa de sufrimiento ajeno; así como también, de los que promueven la guerra para asegurar sus privilegios y su poder. El Cristo está secuestrado por aquellos que no aceptan ampliar el círculo de los invitados, que no están dispuestos a socializar sus bienes.

Así la imagen del Santo Cristo, con la cara amarga y maniatado, parece estar diciendo: *“Ay de vosotros, fariseos hipócritas [...] aparecen como*

personas religiosas, pero no cumplen con lo más importante de la Ley: la justicia y la misericordia, [...] su interior está lleno de hipocresía y maldad”²⁰.

Cristo maniatado, que los señores de Natalia tienen en la cabecera de la cama, no aprueba la injusticia social. En la actualidad, esta imagen se podría vincular a la Teología de la Liberación, que elabora su reflexión a partir de la vida de los pobres, y coloca como horizonte ético la justicia social. Dentro de esta línea teológica, Cristo es hermano y amigo del pobre. Sin embargo, la teología tradicional ve, en el sufrimiento de Cristo, la expiación de los pecados de la humanidad.

Dentro de la perspectiva feminista, la figura de Cristo forma parte de una comprensión teológica androcéntrica. La divinidad está representada por figuras masculinas: Jesucristo, el rostro humano de Dios e hijo Unigénito del Padre, creador, que envía al Hijo para redimir a la humanidad del pecado original, consecuencia del pecado de Eva, y de cuya caída, todas las mujeres participan y sufren las consecuencias. El mito bíblico del pecado original, y los valores que representa, acompañará a la protagonista y sus dilemas morales a lo largo de toda la obra²¹.

Según Fiorenza (2001, p. 48), esta construcción teológico-simbólica es “kyriarcal”, que significa estructura de señorío, de dominio del señor, aquello que pertenece al señor, al padre, al patrón, al marido. A partir de esta simbología, se justifica la inferioridad de las mujeres, su subordinación y la exclusión del mundo sagrado.

Natalia observa y cuenta, detalladamente, los elementos que marcan la raíz de los conflictos que se vivían en el momento. Va describiendo a una burguesía, egoísta, mezquina e incoherente, que se opone a los cambios, porque, para ellos, suponían la pérdida de estatus y de los privilegios, como afirma Fuensanta Escudero (2000):

²⁰ Mt. 23, 23-28.

²¹ El mito de Eva y la influencia en la vida de Natalia lo trataremos en el capítulo: Descosiendo Mitos. La narración en la que Natalia cuenta lo del Cristo que está en la casa de los señores, lo usamos en el capítulo Religión, manipulación y consuelo, donde analizamos las experiencias religiosas de la protagonista

“A los sectores más reaccionarios los cambios no gustaron nada, por eso la obstrucción a las reformas fue continua; para ellos eran demasiados los cambios, pero sobre todo representaban una pérdida de poder para los grupos que siempre lo habían detentado” (p. 41).

Dentro de la perspectiva de Natalia, los ricos no veían con buenos ojos la República, porque tenían miedo de perder sus privilegios, por eso, se sienten amenazados por los trabajadores y sus reivindicaciones. Además, para los amos, salvo raras excepciones, todos los pobres y los trabajadores son malos, lo que muestra el preconcepto que existía contra los menos favorecidos. Esto lo expresa la protagonista de la siguiente manera: “[...] se hacían los enfadados con la República” (p. 91) [...] y pensaban que los obreros querían hacerse los amos del país²², pero, ellos pensaban que los pobres, sin los ricos, estaban perdidos (p. 138). Sin embargo, del lechero decían que “[...] era una buena persona aunque fuese trabajador” (138).

5. PERO LAS MENTALIDADES Y COSTUMBRES NO SIGUIERON EL RITMO DE LOS CAMBIOS LEGALES...

Las expectativas de los diversos sectores sociales, frente a las propuestas republicanas, eran diferentes. Mientras que para los grupos más conservadores los cambios se estaban dando de forma muy acelerada y radical, para los progresistas eran demasiado lentos e insignificantes.

Por otra parte, las transformaciones de mentalidades y costumbres no siempre siguen el ritmo de las transformaciones de las ideas y de las leyes. Los cambios de la cultura son lentos y procesuales, como lo afirma Fuensanta Escudero (2000):

²² El humorista gallego Julio Camba, escritor de los años 30, responde a un ciudadano extranjero que le pregunta qué ha pasado en España: *“Pues pasó que los españoles estábamos de vacaciones y habíamos dejado la casa en poder de los criados... y los criados quisieron hacerse los amos. ¿Le parece a usted poco?”*. El País - BABELIA - 05-08-2006

“Los deseos de cambio no implicaron una transformación inmediata de las formas de vida. Las mentalidades evolucionan lentamente, de forma que costumbres y tradiciones se mantienen [...] Las pautas de comportamiento habían cambiado poco y la religión seguía siendo un punto importante dentro de las creencias y de los comportamientos” (p. 79).

Ahora bien, cuando se trataba de asuntos relacionados con las mujeres, las divergencias entre expectativas y realizaciones, y entre cambios legales y cambios de mentalidades, eran más fuertes²³. La participación de las mujeres en la vida pública aumentó durante la II República, debido a la incidencia de la variedad de iniciativas de tipo político, jurídico y social; no obstante, junto con los cambios, coexistía una cultura tradicional que no aceptaba el protagonismo femenino. Así que, los cambios que entusiasmaron a la mayoría de las mujeres porque las elevaba al estatus de ciudadanas, no fueron vistos con buenos ojos por otros colectivos, inclusive de mujeres, y, por lo que Natalia sugiere, su marido tampoco lo acepta.

Nuestra protagonista sufre esa contradicción. Ella se siente excluida por su marido y por el círculo de amigos, a pesar de que eran de ideas avanzadas y republicanas, para ella era como si trataran como un bulto, como si las mujeres no estuvieran aptas para pensar y expresar ideas. El marido progresista en ideas sociales, pero sexista en relación a las mujeres, vivía su militancia a espaldas de su esposa, como si esos asuntos no fueran apropiados para mujeres y como si fuera prerrogativa exclusiva del sexo masculino: *“Hasta que acababan hablando de la República [...] Charlaban como si yo no estuviese allí” (p.22).*

²³ Durante la II República se dieron cambios importantes para la equiparación jurídica y laboral de hombres y mujeres, pero éstos no fueron acompañados de la incorporación de las mujeres a la producción extradoméstica, que es lo que realmente hubiera producido un cambio real del status. El modo de producción en España no cambió con la instauración del nuevo régimen, además, hay que tener en cuenta que, en la vida cotidiana, existía una actitud de rechazo social a la incorporación de la mujer a la esfera pública, basada en los presupuestos de la división de esferas. (Mary Nash, 1989).

Estas ambigüedades, vividas en el espacio familiar, también se daban en el espacio público, en el espacio donde la República se debatía y se construía. De hecho, la división entre progresistas - defensoras de los derechos de ciudadanía de las mujeres - y conservadoras – defensoras de roles tradicionales de subordinación de las mujeres – no fue algo tan nítido y lineal. Existieron grandes debates y desacuerdos entre los sectores republicanos y progresistas, incluyendo mujeres, en relación a la concesión del voto femenino, por considerar que la mayoría de las mujeres españolas, por falta de formación, tendrían un voto conservador, sometido a la Iglesia y a las fuerzas más tradicionales, (Fuensanta Escudero, 2000, p.82).

Las contradicciones y ambigüedades, en relación a conquista de los derechos de las mujeres, atravesaron las filas del colectivo femenino republicano. Victoria Kent, que era republicana, no era partidaria de que se le concediera el derecho al voto femenino; ella era partidaria de postergarlo, como lo declaró en un discurso en el parlamento:

“[...] me levanto para rogar a la Cámara que avive la conciencia republicana, que aplace la concesión del voto femenino. Lo pido porque no es que con ello merme en lo más mínimo la capacidad de la mujer [...] no es cuestión de capacidad, es cuestión de oportunidad para la República”
(Carmen Domingo, 2004, p.97).

Sin embargo, la diputada Clara Campoamor, desde el primer momento, estuvo a favor de la concesión del voto femenino: *“[...] considero que sería un profundo error político dejar a la mujer al margen de ese derecho, a la mujer que espera y confía en vosotros”* (Carmen Domingo, 2004, p.97).

Las voces masculinas fueron más conservadoras y preconceptuosas, no aceptaron el voto femenino por considerar que las mujeres eran, por naturaleza, inferiores a los hombres. Un médico de la Federación Republicana dijo:

“¿Por qué hemos de concederle a la mujer los mismos títulos y los mismos derechos políticos que al

hombre? ¿Son por ventura ecuación? ¿Son organismos iguales? ¿Son organismos igualmente capacitados?”
(Carmen Domingo, 2004, p.92).

Paradójicamente, y quizás por los mismos motivos que algunas/os republicanas/os no aceptaron el voto, fuerzas de derecha, como la Liga Regionalista y el Partido Agrario, favorecieron el voto femenino. Desde los organismos conservadores se creó un sistema simbólico de modelos a ser seguidos con funciones pedagógicas, especialmente orientado a las mujeres. Como modelo comportamental totalizador para las mujeres fue usada la figura de Teresa de Jesús vinculándola a Isabel de Castilla, como afirma Di Febo (2002):

“Ya desde los años 30, Teresa e Isabel son contrapuestas a las tendencias emancipadoras que van emergiendo durante la Segunda República como encarnación de un modelo de ‘feminismo cristiano’, ‘sano y santo’²⁴ [...] desempeña la función de “frontera” con respecto a los cambios que se iban imponiendo en las costumbres y en las leyes [...] y a la creciente afirmación del ideario feminista: introducción de la coeducación, el divorcio, la reglamentación en sentido paritario del trabajo, el sufragio femenino y la participación de la mujer en la política. [...] Teresa ‘modelo de feminismo moderno’ [...] espejo de las ‘virtudes domésticas’. La mujer militante es la que, tomando ejemplo de la lucha teresiana contra las herejías, combate el laicismo, el racionalismo [...] En un periodo en el que la hegemonía política se decide en las urnas la ‘misión’ de las mujeres es la de contribuir a la victoria electoral para hacer posible la restauración del ‘espíritu católico’, la familia, la propiedad, el capital, la educación y el Estado”. (p. 88 y 89)

²⁴ Silvério de Santa Teresa, 1931.

Como ya venimos indicando, la narración *La Plaza del Diamante* usa un estilo coloquial, una escritura hablada. Las palabras y los gritos se oyen, las tensiones y las sensaciones se sienten; así como los olores y los hedores. Todo pasa por el cuerpo y por los sentidos, parece que todo ello está encaminado a transmitir veracidad y a conquistar la credibilidad del lector.

En este capítulo hemos acompañado las informaciones que la protagonista comunica recurriendo a los sentidos. Vivencias importantes se describen de forma convincente, pero también ambigua ya que los sentidos son veraces y tramposos.

Las experiencias positivas y que tuvieron gran significado para Natalia, en relación a la República, las comunica a través de percepciones sensoriales y de metáforas. No hace descripciones, no cuenta en qué consistió todo lo bueno que vivió, no da detalles que ayuden a saber, en realidad, en qué consistió aquella experiencia. Ella, con figuras poéticas sólo sugiere, deja traslucir que la experiencia fue buena, y el resto lo cede para que el lector/a imagine, ponga contenido y complete las informaciones.

Natalia, en esa misma época, también tuvo vivencias negativas; sin embargo, para comunicarlas no recurre a los sentidos. Con algunas expresiones: *“los quebraderos de cabeza aumentaron”* y pocas palabras informa que, junto con experiencias positivas y bonitas, llegaron también, conflictos, dificultades y sufrimientos.

Es decir, con recursos sensoriales y pocas palabras, la protagonista tiene la capacidad de comunicar la experiencia republicana con todos sus problemas y ambigüedades. Las pinceladas que la protagonista da sobre la República ofrecen elementos suficientes para rehacer todo lo que una experiencia progresista, socializante produjo en la compleja sociedad española de los años 30: conflictos sociales, políticos, de intereses, de género, etc.

IV. DE PALOMAS Y DE GUERRA

1. LAS PALOMAS: LA CONSTRUCCIÓN DE UN SÍMBOLO

En La Plaza del Diamante las palomas son un símbolo muy fuerte y rico de significados que están presentes a lo largo de toda la obra. No es casual que el título inicial de la novela fuera “Colometa” (Palomita), elemento importante a tener en cuenta a la hora de hacer el análisis de la narración.

Con el fin de poder desvelar y profundizar en los significados escondidos en este símbolo dentro de la obra, consideramos importante partir de una breve historia de la construcción del símbolo y del contenido alegórico que universalmente se les da a estas aves para, posteriormente, centrarnos en la forma cómo éste es construido en la novela y así proceder al análisis.

Las palomas fueron domesticadas desde hace unos cinco mil años, y desde tiempos remotos fue un animal investido de rico contenido simbólico. En la India fue objeto de adoración y entre los Incas una figura mitológica. De acuerdo con el Diccionario de Iconografía y Simbología de Federico Revilla, (1995, p. 312), el simbolismo de la paloma ofrece dos facetas. Una está asociada a la divinidad del amor carnal, consagrada a la diosa Venus. En la actualidad esta faceta está presente en las expresiones que se usan en el lenguaje coloquial, para referirse a las manifestaciones de la afectividad humana: “*tórtolos, palomita, pichón, arrullarse, etc.*” (Revilla, 1995, p. 312).

La otra faceta muestra la larga tradición que esta ave ha tenido como arquetipo de valores y actitudes humanas.

En la tradición religiosa judeocristiana la paloma también ha sido el símbolo más usado para referirse a valores espirituales. En el pasaje bíblico del Diluvio²⁵ aparece con un ramo de olivo en el pico como mensajera de buenas noticias. También en la Biblia se refiere que una paloma anunció la libertad a tres jóvenes que ardían en un horno de los babilonios.

²⁵ Génesis, 8, 8-12.

En el Nuevo Testamento, Jesús le atribuye a la paloma la cualidad de la sencillez *“sed sencillos como palomas...”*. El Espíritu Santo también es representado por una paloma, que según S. Cipriano *“El espíritu Santo ha venido en forma de paloma, animal sencillo, sin amargura en la hiel”* (De úntate eccles, C. IX), citado por José Luís Morales (1986, p. 254). Entre los primeros cristianos, fue el símbolo más reproducido en diferentes lugares y objetos: tumbas, monumentos, pinturas, mosaicos, vasos, anillos, lámparas, etc. José Luís Morales (1986, p. 254), citando a Tertuliano dice que el principal motivo de la preferencia de la paloma, como símbolo entre los cristianos, *“[...] es que la paloma ha sido elegida por Dios, más que ningún otro animal, para intervenir en todos los grandes misterios de su misericordia”*.

Son muchas las cualidades que se representan a través del símbolo de la paloma, entre ellos destacamos algunos: prudencia, candor, piedad, inocencia, mansedumbre, caridad, alegría, sencillez, libertad, paz.

Las palomas se caracterizan por tener un gran sentido de la orientación, por ello fueron adiestradas en Egipto, China, Grecia y Roma, donde tomaron el rol de mensajeras.

En el siglo XX, el uso de la paloma como símbolo de la paz se intensificó después de las dos grandes guerras y se universalizó por medio de la paloma con una rama de olivo en el pico del pintor Pablo Picasso, pintura que sirvió para el cartel del Congreso Mundial por la Paz en 1949, después de la Segunda Guerra Mundial.

Dentro de la jerga de competición y lucha se usa la expresión de juego de las palomas o gallinas y los halcones. En este caso, las palomas son comparadas a gallinas, atributo que se le aplica a los que se acobardan, a quienes revelan su naturaleza de gallina. Esta figura se toma de lo que sucede en las relaciones competitivas del mundo animal, en el que, entre las aves, los halcones y los azores, al ser más fuertes, se alimentan de palomas.

Pero en la actualidad, la inocencia de estas aves es cada vez más puesta en tela de juicio. Las palomas son perseguidas especialmente en el mundo urbano por los daños que causan con sus excrementos en los edificios públicos y monumentos históricos. Por esta razón se vienen desarrollando grandes batallas

para ahuyentarlas, con métodos que, en ocasiones, causan conflictos entre los naturalistas y defensores de los animales.

También de los parques están siendo desalojadas. Aquellas palomas que hasta hace muy poco tiempo alegraban y distraían a los visitantes, especialmente a niñas y niños que se gozaban echándoles comida o correteándolas con deseo de cogerlas, están siendo miradas con desconfianza. Según las investigaciones en curso, estas inocentes aves son una amenaza, de tal forma que los animalitos vestidos del símbolo de la paz y de la libertad, ahora inspiran miedo y terror. Por causa del desequilibrio ecológico, las aves se hallan en el centro de una gran batalla; por eso, a través de varios mecanismos, las están desalojando de los espacios urbanos, para evitar el peligro en la transmisión de la fiebre aviar.

2. ¿PALOMAS DE PAZ O PALOMAS DE GUERRA?

¿Qué tipo de palomas pueblan la fantasía de *La Plaza del Diamante*? ¿Qué simbología se construye en torno de las palomas? En la novela, la presencia de estas aves subvierte el símbolo universalmente construido de inocencia, pureza, portadoras de buenas noticias, vinculado a valores pacifistas, y lo revisten de características totalmente opuestas.

El poder de la imaginación, en la ficción, envuelve de diferentes plumajes a las palomas, otorgándoles contenidos inversos a aquéllos que el símbolo universalmente representa: pureza, sencillez, paz, llegando a poner en tela de juicio el aspecto casi mágico y sobrenatural del símbolo.

El proceso de desmitologización del símbolo que se da en *La Plaza del Diamante* lo encontramos también en la obra de Javier Tomeo (1990), *La ciudad de las palomas*, en la cual, Teodoro, el protagonista, de la misma forma que Natalia, enfrenta una guerra sin cuartel contra esas inocentes aves, que lo asedian y su única salida es: “*librarse definitivamente de sus enemigas*” (p. 104). En esta obra, a las palomas se les atribuye características negativas y perniciosas

como: “*Animal inmundo*” (p. 16) “[...] *deidad maléfica de la peste*” (p. 17); desafían la autoridad del protagonista que, a pesar de sus gestos y amenazas, “*no remontan el vuelo*” (p. 20). Como las palomas, contra las cuales lucha Natalia, éstas y aquéllas tienen comportamientos rastrosos: “*no recurren a las alas, como si hoy tuviesen el cielo prohibido*” (p. 22). Son “*ladinas*” (p. 63), “*pícaras*” (p. 99), “*mórbidas enemigas*”, (p. 106), “*ratas con alas*” (p. 14) y “*pérfidas criaturas*”, (p. 116). Desafían y atemorizan al protagonista, “*se le quedan mirando fijamente a los ojos*” (p. 26), “*con unas pupilas fosforescentes*” (p. 27); “*mirada humana*” (p. 94), cuyo sentido Teodoro no consigue desentrañar.

Volviendo a las palomas de *La Plaza del Diamante*, descubrimos que estas aves cargan consigo una gran ambigüedad. Por una parte, son investidas de comportamientos violentos, invasores y dominadores, y por otra, son construidas como animales domesticados, sometidos, con horizontes estrechos, dominados y sin vocación para el vuelo.

En la novela en estudio, las palomas y el palomar son símbolos que constituyen el eje fundamental de la obra y, como símbolo, están cargadas de significados, ofreciendo variadas posibilidades de interpretación. En nuestro análisis, al usar género como categoría, las identificamos como un símbolo crítico de las instituciones sociales del matrimonio y de la guerra, organizaciones propias de estructuras androcéntricas, fundamentales para el ejercicio de la dominación masculina.

A continuación haremos el análisis en tres apartados: en el primero (2.1), bajo el título: **Atrapadas en la jaula**, analizaremos los elementos que la protagonista, con pocas palabras y escasa reflexión, va dejando caer y en los cuales descubrimos una crítica a la institución del casamiento. En el segundo (2.2) bajo el título: **Ambigüedad de las palomas**, analizamos la domesticación de las palomas como metáfora. En el tercer apartado (2.3) bajo el título: **La inversión del símbolo - palomas de guerra**, examinamos la construcción del símbolo como crítica a la institución de la guerra.

2.1. Atrapada en la jaula

... y dijo que yo sólo podía tener un nombre: Colometa (p. 11).

Natalia y Quimet se conocen en un baile en *La Plaza del Diamante*. En el primer encuentro, el hombre que posteriormente será su marido, de forma arbitraria, le cambia el nombre y el rumbo de una mujer: a Natalia le impone el nombre de Colometa, palomita. Como conquistador que toma posesión de las tierras descubiertas, como el que marca una propiedad adquirida, o como el creador que da nombre a la obra creada, así fue la actitud de Quimet desde el primer instante que conoce a Natalia y, a partir de ese momento, se sucederán un sin número de gestos autoritarios que llevarán a la protagonista a un proceso intenso de anulación y sumisión.

Él se constituye en jefe absoluto en aquella relación. Quimet toma todas las decisiones que conciernen a la vida de la familia y se siente con todos los derechos sobre ella, le impone lo que tiene que hacer, lo que tiene que pensar y hasta de lo que le tiene que gustar. Se considera el amo y, por eso, con plenos derechos de agredirla físicamente, de tratarla con violencia:

“Me dio un golpe en la rodilla con el canto de la mano que me hizo levantar la pierna de sorpresa y me dijo que si quería ser su mujer tenía que empezar por encontrar bien todo lo que él encontraba bien (15) [...] Me cogió por el cuello con una mano y me zarandó la cabeza (19) [...] Me dio un pellizco en la molla del brazo” (p. 21).

La violencia ejercida por Quimet contra Natalia está situada por la narradora en tres partes concretas del cuerpo: le golpeó la rodilla, le zarandó la cabeza y le pellizcó el brazo. El golpe en la rodilla, parte de los miembros inferiores que se usan para andar, expresa simbólicamente el deseo de limitarles los pasos, reducirle el círculo de relaciones, de mantenerla confinada en el espacio doméstico fuera de los lugares donde se toman las decisiones, donde se legisla y se juzga. El cogerla por el cuello y zarandearle la cabeza es una forma de impedirle los movimientos de la cabeza que le ayudan a seleccionar lo que quiere ver, que le ayuda a ampliar los horizontes, e impedirle que ejerza la

actividad más humana de los humanos: pensar, discernir. Y, finalmente, el pellizco en el brazo, como una forma de reducirle la acción, prohibirle que actúe con libertad.

La legitimidad y el poder para ejercer la violencia a Quimet le viene dada por el mismo orden social, pues según Heleieth Saffioti, (2001, p. 119), el poder masculino atraviesa todas las relaciones sociales, transformándose en algo objetivo y traduciéndose en estructuras jerarquizadas, en objetos, y en sentido común.

Esta misma idea está cimentada en la afirmación de Bourdieu, (2003):

“A força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificação: a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la” (p.18).

A Quimet, de repente, le surge el deseo de coleccionar palomas de todos los tipos: palomas blancas con los ojitos colorados y uñas negras, palomas negras, de patas negras y ojos grises, otras con rayitas amarillas, palomas con cola de pavo real, muy presumidas... (p. 74). Pero aquel capricho del marido se convierte en tormento para Natalia.

El palomar es un proyecto diseñado por hombres: por el marido y sus amigos, en el cual Natalia se limita a ser el sujeto paciente; es decir, ella y sus cosas son desalojadas del espacio físico, ella tiene que pintar del color que ellos decidieron. “Otros”, del sexo masculino, deciden lo que la protagonista tiene que hacer *“Dijeron que, antes de dejar salir las palomas del palomar, tenían que pintarlo. El uno²⁶ lo quería verde, el otro lo quería azul, el otro de color chocolate. Lo pintaron de azul y el pintor fui yo”* (p. 73). A los demostrativos que indican el género de los que intervinieron en la elección del color que debería ser pintado el palomar, se suma el azul reforzando el carácter masculino del proyecto. Y con la expresión *“el pintor fui yo”*, en boca de la protagonista, indica que ella, como mujer, sólo le correspondía seguir las decisiones tomadas por “otros”.

²⁶ Los resaltados son nuestros.

Las palomas fueron multiplicándose y, poco a poco, desbordaron el palomar e invadiendo los espacios de la casa, los cuartos, la azotea, la terraza. El marido desea que se multipliquen, que vivan a la buena de Dios, sueltas por la casa, saliendo y entrando por puertas y ventanas. Natalia despojada e invadida se ve obligada a competir y a pelear con las palomas palmo a palmo, no sólo el espacio físico de la casa, sino también la atención y el cariño del marido, la legitimidad, el estatus y los derechos dentro de la familia:

“El Quimet dijo que ya que las palomas estaban acostumbradas al piso, pondría comederos en la habitación pequeña [...] Y dijo que teníamos que tener más palomas, que vivían a la buena de Dios y sin dar trabajo [...] La galería estaba llena de palomas y también las había en el pasillo [...] Y el trabajo que tuve para poder sacar aquellas palomas de allí dentro [...] las palomas eran las amas del piso (p. 114).

Las palomas siguen apropiándose del mundo de Natalia, no se contentan con desalojarla del espacio físico sino que avanzan y amplían su dominio sobre el terreno. Su cuerpo y sus sentidos también son invadidos, se pegan en su piel, penetran en su olfato, en sus oídos y en toda ella:

[...] sentía el zureo de las palomas y tenía la nariz llena de olor de fiebre de paloma. Me parecía que toda yo, pelo, piel y vestido, olía a paloma. Cuando no me veía nadie me olía los brazos y me olía el pelo cuando me peinaba y no comprendía cómo podía llevar pegado en la nariz aquel olor, de paloma y de pichón, que casi me ahogaba” (p. 120).

Aquellas palomas son invasoras y abusivas, actúan de forma detectivesca vigilando a la propia Natalia (p. 133), por eso, cuidarlas se convierte en un tormento para ella, porque son unas palomas muy extrañas, no son como aquellas palomas a las que les gusta volar, danzar en el aire, dar buenas noticias, anunciar la paz, como las que pintó Picasso. Tampoco son palomas, cuyos arrullos de amor sirven de imagen y símbolo del amor entre humanos: *“parecen*

unos tórtolos”, se dice de los novios que se quieren y manifiestan su amor. Las palomas de Quimet son un martirio para Natalia.

Aquellas palomas, legitimadas por la autoridad de su marido, actúan como amas y señoras de todo aquel territorio físico y psíquico de Natalia. Allí, ella está desposeída de toda autoridad, en aquella estructura organizada bajo la autoridad masculina. A la protagonista sólo le corresponde ver, oír, sentir y callar. Ver palomas volando e invadiendo su casa, su vida, su cuerpo; oír día y noche el zureo de pichones y palomas, aguantar aquella peste insoportable a estiércol y a pienso de palomas. Pero Natalia tiene que soportar en silencio, no puede quejarse, no puede compartir con nadie aquella experiencia que la está llevando al borde de la locura: *“No podía decirle que sólo olía a palomas [...] No podía decirle que si un huevo se caía [...] No podía decirle que sólo oía zureos de palomas”* (p.119).

El peso y la obligación de criar las aves recae íntegramente sobre la responsabilidad de Natalia. Ella, en su familia, acumula tareas y obligaciones: cuidar del marido y de los hijos, de la casa, trabajar fuera como doméstica y alimentar y cuidar del palomar y del ejército de palomas: *“[...] ya no podía más, con las criaturas encerradas, lavando platos en aquella casa donde nadie servía para nada [...] Y todavía, en el terrado, había palomas zureando”* (p. 135). Sin embargo, Quimet sólo se preocupa con la felicidad de las palomas (p. 74) y se recrea viéndolas crecer y multiplicarse, pues regalando palomas él hace crecer su influencia y reputación entre sus conocidos y amigos: *“Y el Quimet venga a coger palomas y venga a regalarlas!”* (p. 127). *“[...] la señora Enriqueta me dijo que de cada tres parejas de palomas el Quimet regalaba dos, sólo por el gusto de regalar... y tú, trabajando como una tonta...”* (p. 117).

Su marido crece socialmente a costa del trabajo de Natalia, eso es lo que frecuentemente sucede en las relaciones de pareja. Clara Coria (1997), describe muy claramente cómo, en el matrimonio existe una transferencia de buena parte de tiempo y de trabajo de las esposas, en función de la realización personal de los maridos:

“[...] el desarrollo exitoso del marido no dependió exclusivamente de su dedicación y capacidad profesional,

sino que le fue posible porque ella (la esposa) había cubierto, con su tiempo y su espacio toda la infraestructura afectiva, familiar y doméstica, lo que le permitió disponer de casi la totalidad de sus energías para invertir las en su capacitación profesional” (p. 58).

2.2. La ambigüedad de las palomas

Como decía anteriormente, en la narración estas aves cargan una gran ambigüedad o contradicción. Si como hemos visto, en la vida de Natalia se comportan como unos animales violentos, invasores y dominadores, por otra parte, las palomas y el palomar están dentro de una lógica, de un tipo de institución que obedece a los deseos y expectativas del amo: las palomas también incorporan comportamientos de animales domesticados, sometidos, con horizontes estrechos, dominados y sin vocación para el vuelo. Son palomas dóciles, sumisas, resignadas y tan pesadas que sus alas no sostenían sus vuelos, más que palomas parecían gallinas rastreras. Así lo muestra la descripción que hace la narradora del comportamiento de las aves:

“[...] les abrió la puerta de par en par y el Quimet, con las manos en la cabeza, parecía que se había quedado de piedra, no las veremos nunca más.

Las palomas, muy desconfiadas, fueron saliendo del palomar, unas detrás de las otras, con mucho miedo de que fuese una trampa. Había algunas que, antes de volar, subían a la barandilla y echaban una ojeada. Les pasaba que no estaban acostumbradas a la libertad y tardaban en meterse en ella. Y sólo echaron a volar tres o cuatro. Y el Quimet, cuando vio que las palomas volaban por encima del tejado y nada más que por encima del tejado, perdió la amarillez de la cara y dijo que todo iba bien. Las palomas, cuando estuvieron cansadas de volar, fueron bajando ahora una y luego otra, y se metieron en el palomar como viejas en

misa, con pasos menuditos y con la cabeza adelante y atrás como maquinitas bien engrasadas” (p.80).

Las palomas han sido amaestradas, se les han enseñado comportamientos y cualidades consideradas propias de mujeres, han asumido cualidades, supuestamente, femeninas, con horizonte corto, vuelos rasos, modositas, caseras, obedientes..., como Quimet desea que sea su esposa, con espíritu de gallina, que busque encierro en el palomar y que no se atreva a levantar vuelo. Para él es suficiente que salga de la jaula y que dé unos vuelos rasantes sobre el tejado y que vuelva al encierro, que no se atreva a cuestionar y, mucho menos, a cambiar o destruir su lógica, las estructuras androcéntricas que legitiman su poder y le dan la primacía.

Él está acostumbrado a dar la pauta del comportamiento y del camino que Natalia tiene que seguir, y para ello busca refuerzo y legitimidad en elementos religiosos y pasajes bíblicos²⁷: su esposa debe evitar lo que le pasó a la esposa de Lot²⁸, mujer sin nombre, que se atrevió a transgredir las órdenes del marido, y por eso fue castigada, *“aquella mujer que no creyó a su marido se volvió a mirar aunque se le había dicho que anduviese bien derecha y para adelante”* (p. 33), él quiere que se comporte *“como viejas en misa y como maquinitas bien engrasadas”* (p. 80).

Con esta historia de las palomas, Natalia critica la domesticación y la sumisión; ve en el palomar una estructura, una máquina que produce sometimiento y resignación. Por eso, sus críticas no van dirigidas a las palomas, al producto del palomar, sino que apuntan hacia la institución que produce ese tipo de comportamiento y de relaciones. Ve la necesidad de cambios profundos que transformen la lógica del palomar: la domesticación y el recortar las alas de unos animales con vocación para el vuelo. La solución no está en destruir al otro, destruir las palomas, sino destruir y transformar el tipo de relaciones que someten

²⁷ Este aspecto, el uso de elementos religiosos y bíblicos para pautar el comportamiento de Natalia, lo desarrollamos, más ampliamente, en el capítulo *Descosiendo Mitos*.

²⁸ Génesis 19,15-17.

y anulan a una de las partes. Ella tiene conciencia de que esa vida que lleva no es propia de personas:

“Estaba cansada; me mataba trabajando y todo iba para atrás. El Quimet no veía que lo que yo necesitaba era un poco de ayuda en vez de pasarme la vida ayudando, y nadie se daba cuenta de mí y todo el mundo me pedía más, como si yo no fuera una persona” (p. 127).

Natalia ha soportado pasivamente todos los caprichos de Quimet. Una pasividad que no necesariamente es sinónimo de aceptación o conformidad; antes al contrario, es una forma de sobrevivir y hacer frente al autoritarismo del marido y a las sandeces con las que, aquel hombre inseguro, pretende mostrar su hombría y su virilidad. Para Neus (2004, p. 33), Quimet necesita constantemente afirmar su superioridad y para conseguirlo, hace que Natalia se sienta inferior.

Sin embargo, para Busquet (1984), las palomas son el mismo Quimet²⁹, su total imposición sobre el yo de Natalia, enfrentados en la lucha territorial por el propio espacio psíquico en riña y feroz competición.

Llega un momento, en el que Natalia decide desprenderse del despotismo, de la estructura autoritaria. Tiene que luchar para acabar la incongruencia de su marido, de hacer de toda su casa un palomar para criar palomas de guerra y de tormento. Palomas sin vocación para volar. No está dispuesta a seguir acatando las órdenes y caprichos de su marido:

“[...] yo pensaba en acabar con el pueblo de las palomas y todo lo que Quimet me decía me entraba por un oído y me salía por el otro como si, de oído a oído, se me hubiese acabado de hacer un agujero” (p. 132).

La protagonista se emancipa de la autoridad del marido, toma conciencia del carácter arbitrario y pernicioso de sus relaciones, de aquel orden y estructura que producen sumisión y que exigen el sacrificio de una de las partes que componen el todo. Por ello, de repente, la forma pasiva de comunicar su vida

²⁹ Para comprender mejor esta relación simbólica entre Quimet y las palomas, es importante señalar que la muerte de Quimet, en el frente, coincide con la muerte de la última paloma.

y su sufrimiento se transforma: Natalia decide actuar e intervenir. Empieza a trastocar toda aquella estructura que pesa sobre su cabeza y sobre sus espaldas. La conciencia de ser tratada como si no fuera persona y de que no se valorizara su trabajo hace que crezca su indignación:

“Y fue aquél día cuando me dije que había acabado. Que se habían acabado las palomas. Palomas, arvejas, bebederos, ponaderos, palomar y escalera de palo, ¡todo a paseo! (p. 132).

Destruye el palomar porque cambia la vocación de las palomas, porque las encierra impidiéndoles que sean mensajeras de paz y libertad y las transforma en gallinas miedosas, con alas cortas y cuerpo pesado. La protagonista no se limita a terminar con aquel tipo de palomas, sino que destruye las estructuras que las produce. Quiere y lucha para transformar las relaciones porque son injustas y, como alternativa, propone un nuevo paradigma que encuentra eco en las palabras de Clara Jourdan (2001):

“La práctica del movimiento de mujeres no ha propuesto un conflicto destructivo, destruir a los machos. Ha intentado un conflicto relacionar, esto es, modificar la relación. Este paradigma nuevo es una respuesta a la alternativa entre el estar con la fuerza [...] y el sustraerse interiormente de la fuerza para no perpetuar el mecanismo del dominio” (p. 20).

Natalia reconoce que todas las fuerzas que tiene para luchar contra el palomar, contra la estructura injusta le vienen de una tradición. Ella no se siente una argolla suelta y solitaria, sino que reconoce que forma parte de una cadena de esfuerzos y luchas por transformar todo lo que a sus ojos aparece desordenado, trastornado, invertido. Otra mujer le da la receta, le indica el camino, compartiendo con ella el secreto que produce el cambio de las cosas: *“La madre de Quimet me había dado, sin querer, el remedio...”* (p. 132).

En la declaración de su suegra, la protagonista encuentra la forma de hacer justicia y dar protagonismo a la memoria colectiva de mujeres antecesoras.

Ellas, sus experiencias, consejos y orientaciones pueden constituirse en alimento, luz y fortaleza para otras mujeres, como muy bien lo descubrió la tía Jose Rivadeneira³⁰, una de las tantas tías “con ojos grandes”, que estando frente al lecho de su hija, también de ojos grandes, moribunda y desahuciada de los médicos, se preguntó:

“¿Qué podía hacer? ¿Por qué tenía que vivir su hija? ¿Qué sería bueno hacerle a su cuerpo pequeño lleno de agujas y sondas para que le interese quedarse en este mundo? ¿Qué podría decirle para convencerla de que valía la pena hacer el esfuerzo en vez de morirse?”

Una mañana, sin saber la causa, iluminada sólo por los fantasmas de su corazón, se acercó a la niña y empezó a contarle historias de sus antepasadas. Quiénes habían sido, qué mujeres tejieron sus vidas, con qué hombres antes de que la boca y el ombligo de su hija se anudara a ella. De qué estaban hechas, cuántos trabajos habían pasado, qué penas y jolgorios traía ella como herencia. Quiénes sembraron con intrepidez la vida que le tocaba prolongar.

Durante muchos días recordó, imaginó, inventó. Cada minuto de cada hora disponible habló sin tregua en el oído de su hija. Por fin, al atardecer de un jueves, mientras contaba implacable alguna historia, su hija abrió los ojos y la miró ávida y desafiante, como sería el resto de su larga existencia.

*El marido de tía Jose le dio gracias a los médicos
[...] Sólo ella sabía a quiénes agradecer la vida de su hija.*

³⁰ La tía Jose Rivadeneira es una de las treinta y siete tías que forman la novela de Ángeles Mastreta, *Mujeres de Ojos Grandes*. Esta obra construye un contrapunto entre lo que una sociedad sexista espera de las mujeres (expectativas de género) y lo que realmente ellas son capaces de sentir, imaginar, ser y hacer.

Sólo ella supo siempre que ninguna ciencia fue capaz de mover tanto, como la escondida en los ásperos y sutiles hallazgos de otras mujeres con los ojos grandes.” (Ángeles Mastreta, 1998, p. 182).

2.3. La inversión del símbolo – Palomas de guerra

Como venimos analizando, las palomas son un símbolo muy importante en la novela *La Plaza del Diamante*, y ofrecen muchas posibilidades de análisis. En el apartado anterior, presentamos el análisis de las palomas como una crítica a la institución del casamiento. En este apartado, partiendo del mismo símbolo, analizamos la crítica a la institución de la guerra como evento que se articula en torno a la autoridad masculina.

En el capítulo 26 de la obra, la protagonista, después de sufrir todo un proceso de anulación y tortura, toma una gran decisión: emanciparse, acabar con las palomas y el palomar. Pero, simultáneamente a la acción de acabar con las palomas, aparece otro hecho de gran importancia para el mundo en el que Natalia vive: el inicio de la Guerra Civil Española: *“Y mientras yo armaba la gran revolución con las palomas vino lo que vino, que parecía una cosa que tenía que ser muy corta...”* (p. 137).

En un mismo momento, la protagonista presenta dos ofensivas simultáneas: la guerra de Natalia contra las palomas y contra los caprichos de su marido, y la guerra entre hermanos. Esta asociación - el fin del palomar y la guerra – nos lleva a formular algunas preguntas: ¿Por qué aparecen unidos el símbolo tradicionalmente atribuido a la paz con su opuesto, a la guerra? ¿Por qué aparecen juntos el acto de emancipación de Natalia con el inicio de la guerra? ¿Qué quiere comunicar la protagonista al unir los significados?

Estas preguntas pueden tener varias respuestas, dependiendo de quién y bajo qué criterios se las formule. En nuestro caso, al hacer un análisis desde la perspectiva de género y con el fin de ser coherente con la línea que venimos presentando en esta simultaneidad, descubrimos una fuerte crítica a la institución de la guerra:

a) Impedir que nazcan hijos para la guerra

Como vimos anteriormente, según criterios sexistas, los hombres alcanzan la adultez a través de su paso por el servicio militar y por su participación en la guerra. Sin embargo, para las mujeres el tránsito de la adolescencia a la madurez se coloca en la experiencia de maternidad. De ahí que el sistema de la guerra³¹ convoque a hombres y a mujeres pero con atribuciones y roles diferentes: a los hombres como imperativo para alcanzar la madurez en el frente de lucha, en las batallas; y a las mujeres para ejercer la maternidad como una forma de salir de la adolescencia. Ellas son convocadas para servir de soporte, para alimentar, con hijos, el fuego del horno de la guerra.

En la obra que estamos analizando, el método que usa Natalia para la destrucción de las palomas indica que, en la protagonista existe el deseo de cambiar el destino que se les da a las mujeres en la guerra: ser madres, procrear hijos para que sustituyan a aquéllos que caen en las trincheras.

Natalia desarrolla todo un proceso, que podríamos definirlo como proceso pedagógico: primero actúa en las palomas madres, intenta interferir en el supuesto “instinto natural”, convertido en destino y deseo de hembra, y hace que la propia madre pierda el gusto en empollar, en proteger, en tener hijos.

Su acción no se limita a interferir en las decisiones de la madre, sino que actúa también directamente con los huevos, se coloca en la perspectiva de los hijos; es decir, parte del significado que puede tener, para ellos, el venir a un mundo para alimentar guerras ajenas. Veamos cómo cuenta Natalia el proceso pedagógico del exterminio de las palomas, que puede entenderse como proceso de transformación del papel de las mujeres en la guerra:

“Y empecé a molestar a las palomas mientras empollaban [...] La paloma que empollaba, cuando me veía cerca, levantaba la cabeza y estiraba el cuello, abría las alas, protegía.” (p.132). “Cogía los huevos de la paloma que

³¹ Según Goldstein, (2001, p. 77) define “sistema de la guerra”, como “un conjunto de formas interrelacionadas en que las sociedades se organizan para participar en guerras reales o potenciales.”

no huía y se los pasaba por delante del pico, y la paloma, que no sabía lo que era la mano ni los huevos ni nada de nada, echaba la cabeza hacia delante, abría el pico y me quería picar. [...] al cabo de unos cuantos días muchos ponederos estaban abandonados [...] Descansé una temporada y fue como si no hubiese pasado nada. Tenía que acabar. Y en lugar de espantar las palomas para que aborreciesen a las crías, me puse a coger los huevos y a sacudirlos con rabia“ (p. 133).

En las guerras, el símbolo de la madre es frecuentemente usado y adquiere un significado importante. Se ensalzan, elogian y promueven las virtudes de servicio, entrega y sacrificio, valores considerados propios de una buena madre. Ellas son convocadas para que, de forma generosa, entreguen a sus hijos para que repueblen la nación, para que formen nuevos contingentes. Pero Natalia no ve eso con buenos ojos, por ello destruye las palomas antes de nacer, destruye los huevos antes de que nazca el nuevo pichón. Sacude los huevos con rabia, no quiere que sigan naciendo palomas para la guerra, hijos que sirvan de carne de cañón.

Martínez López (2000) apunta la ambigüedad que el sistema de guerra lleva consigo. Por un lado, la asociación del hombre a la guerra se legitima por la necesidad de defender a la comunidad; por otro, la imagen de la madre³² se coloca en contraposición a la imagen de guerrero: dar la vida y quitar la vida. Esta contraposición justifica la construcción de papeles sexuales relacionados con la paz y con la violencia, asociación que legitima el mito de “guerra versus maternidad”.

En la actualidad, especialmente en lugares donde la guerra, declarada o no, cobra un número significativo de víctimas, el movimiento de mujeres promueve la conciencia crítica para que las madres denuncien y se resistan a engendrar hijos para la guerra. En este sentido, son ilustrativos los versos de un

³² En la Guerra Civil Española, la propaganda usada para atraer simpatizantes para la causa, en ambos bandos, muy frecuentemente era la figura de la madre, como soporte de mensajes dirigidos a las mujeres. Raquel Flores, (2003).

grupo llamado “L@s letan@s”, que forma parte de un proyecto educativo popular de FUNSAREP, ONG que funciona en Cartagena de Indias, Colombia, que reproducimos a continuación:

Para el gobierno ya está dicho

Que de sangre se llene la tierra

Por eso nosotras no parimos

Hijos e hijas para la guerra.

b) La guerra-sistema que estructura las relaciones de género

En la batalla que traba Natalia contra las palomas, para conquistar su autonomía e independencia, se produce una inversión del símbolo de la paz. Las aves de la novela son construidas con comportamientos bélicos, aparecen como el pivote de la guerra que traba la protagonista para deshacerse de la opresión de su marido. No son palomas mensajeras de paz, sino portadoras de tormento, angustia y trabajo.

Pero cuando este mismo símbolo aparece relacionado con el surgimiento bélico descubrimos que existe una crítica a la guerra como institución, ya que existe una estrecha relación entre la subyugación de las mujeres y la invención social de la guerra. Según Goldstein (2001), el sistema de guerra organiza y determina la configuración de género, reforzando las estructuras de dominación masculina, de tal forma que la invención y la institucionalización de la guerra son instrumentos específicos del patriarcado, destinados a perpetuar el orden social que el mismo hombre creó.

El sistema patriarcal y el de guerra son sistemas dualistas construidos en torno a la masculinidad y la feminidad, que sustentan dicotomías entre: hombre / mujer; heterosexual / homosexual; guerra / paz; sujeto / objeto; razón / emoción. Cualquier identidad se construye en oposición a la otra, produciendo simultáneamente un “yo” y un “otra/o”, un sujeto y un otro hecho objeto. En estas parejas binarias, el primer elemento se considera superior al segundo, estableciendo jerarquías naturalizadas que influyen en toda la acción y

entendimiento humano, perpetuando estereotipos que esencializan la relación entre mujeres y paz, hombre y guerra.

El sistema de guerra, producido por el orden patriarcal, impregna los espacios y las relaciones de la vida social de violencia. Para Bourdieu (2003, p. 60), según la división sexual del trabajo, a los hombres se les atribuye el monopolio de todas las actividades oficiales, las representaciones públicas, en particular los intercambios de honra, intercambios de desafíos y de muertes, cuyo límite es la guerra. La guerra es el evento donde se pone a prueba la virilidad, cualidad que se sitúa en la lógica de la proeza y de la honra, de tal forma que la guerra es el juego “serio”, donde se pone a prueba el honor masculino. Según el mismo autor: *“La peor humillación, para un hombre, consiste en ser transformado en mujer [...] sobre todo por la humillación sexual”* (p. 32).

Para Cynthia Enloe (1983), la guerra puede considerarse la piedra angular de la masculinidad dominante, ya que los jóvenes conquistan el estatus de hombres después de pasar por el servicio militar y, mucho más, después de participar en una guerra.

En *La Plaza del Diamante* el cambio está registrado por Natalia, que al escuchar a un amigo de Quimet hablando sobre la guerra, dice: *“Yo le escuchaba muy quieta porque veía a otro Cintet, y pensé que la guerra cambiaba a los hombres”* (p. 152). Con esta experiencia, la protagonista manifiesta los cambios que la guerra produce en los hombres, corroborando así la afirmación de Cynthia Enloe (1983).

Según Pettman (1996, p. 93), en la perspectiva del sistema de guerra, *“[...] el verdadero soldado tiene que demostrar que no es mujer ni homosexual, para después probar que es ‘un hombre de verdad’”*. Por ello a lo largo de toda la novela, Quimet, dentro de la lógica que Pettman plantea, es representado como un personaje obsesionado por mostrar su virilidad, su potencia sexual, su deseo de ser superior y de someter a su esposa. Como muy bien lo expresa Natalia, al narrar las exigencias que le impone su marido antes de casarse: *“[...] si quería ser su mujer tenía que empezar a encontrar bien todo lo que él encontraba bien”* (p. 15). Así como la necesidad que Quimet tiene de someter a sus esposa la justifica tratándola de ignorante: *“[...] tú no entiendes”* (p. 16). Sin embargo, la

protagonista, muy sagazmente, descubre la ambigüedad y superficialidad de su marido, e ironiza y ridiculiza el sentimiento de superioridad de Quimet. Ella cuenta que su marido se considera experto en asuntos de guerra, porque lo había aprendido todo a través de la colección de cromos de figuras de generales, que salían en las tabletas de chocolate (p.149).

También en Virginia Woolf (2004) encontramos una explicación que ayuda a comprender la necesidad que, la masculinidad dominante tiene de sobresalir, de verse mayor y por encima de las mujeres:

“Qualquer que seja seu emprego nas sociedades civilizadas, os espelhos são essenciais a toda ação violenta e heróica. Eis por que tanto Napoleão quanto Mussolini insistem tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, não fossem elas inferiores, eles deixariam de engrandecer-se. Isso serve para explicar, em parte, a indispensável necessidade que as mulheres tão frequentemente representam para os homens [...] É que, quando ela começa a falar a verdade, o vulto no espelho encolhe, sua aptidão para a vida diminui. Como ele pode continuar a proferir julgamentos [...] fazer leis, se não se puder ver no café da manhã e ao jantar com pelo menos o dobro do seu tamanho real?” (p. 43).

El complejo de superioridad de Napoleón y Mussolini y su necesidad de sentirse por encima de las mujeres, descrito por Virginia Woolf, es muy similar a la forma cómo la protagonista presenta el complejo de Quimet, a lo largo de toda la narración, y de forma especial en el párrafo anterior.

Al tipo de masculinidad dominante: ser un hombre de verdad, fuerte y potente, le corresponde otra construcción de la feminidad: ser una mujer de verdad, dócil, débil, obediente, sumisa. En el sistema de guerra este contrapunto confirma y refuerza la construcción del ciudadano guerrero y de la mujer identificada con funciones subordinadas de ayuda y apoyo en papeles

secundarios: enfermeras, madrinas, madres, víctimas, activista por la paz y contra la guerra.

Según Reardon (1985, p. 30), para que la socialización militar tenga éxito es esencial que entre los hombres se sublime el miedo a las características consideradas femeninas, especialmente la capacidad humana de cuidar, porque el cuidado y la preocupación con la otra persona constituyen una amenaza a la aceptación incuestionable de la autoridad; por ese motivo, las actividades que se centran en el cuidado se relegan a la vida privada y de responsabilidad femenina.

Quimet quiere tener hijos como forma de mostrar su virilidad, pero una vez que nacen se despreocupa totalmente de ellos y los deja bajo la responsabilidad y del cuidado de la madre; él se siente llamado a acciones consideradas más nobles: a la política y a la guerra:

“[...] el Quimet se entusiasmó y andaba por las calles gritando y haciendo ondear una bandera que nunca pude saber de dónde la había sacado [...]” (p. 78). Y todos teníamos hambre y el Quimet casi no se daba cuenta porque él y el Cintet no sé que se traían entre manos” (p. 91).

Natalia expresa, con indignación, el desequilibrio que vive su marido entre compromiso político y la irresponsabilidad y abandono de la familia. Ella se siente excluida: *“no sabe lo que se traen entre manos”*. Para la protagonista, Quimet y sus amigos actúan como si el espacio de la política no fuese propio para mujeres.

La masculinidad hegemónica considera que la preparación para la guerra es la única forma que el Estado tiene de garantizar la seguridad nacional, una visión militarizada de la ciudadanía, cuyo contrapunto es la feminidad, desvalorizada y pasiva que tiene que ser protegida. El sistema de guerra justifica y legitima la construcción social del protector y (des) protegida, así como también la construcción del ciudadano guerrero sacrificado por la nación, concepciones que son la base de la romantización la guerra³³.

³³ Los medios de propaganda usados durante la guerra, especialmente carteles, tanto en el bando nacional como en el republicano, proyectaban la guerra de forma idealista y romántica: madres

La dicotomía entre protectores y desprotegidos contribuye a que exista una relación de dependencia, tanto en el plano colectivo como en el individual. Mujeres y niños, como desprotegidos, son, simultáneamente, los motivos y las víctimas de la violencia. Es paradójico que los mismos sujetos usados para justificar la existencia del protector en las guerras - mujeres y niños – son, a su vez, las víctimas más afectadas.

Esta paradoja la vive también Natalia y sus hijos, ellos no cuentan con ningún protector. Durante la guerra, el abandono y el hambre son tan grandes que llevan a la protagonista al borde de cometer el asesinato de sus hijos y el suicidio: *“Aquello tenía que acabarse. [...] Ya hacía dos días que no habíamos probado nada”* (p. 180).

La violencia sexual sistemática contra las mujeres constituye un arma y objetivo de guerra, como un acto de humillación contra las mujeres y contra los hombres y sus comunidades. De tal forma que una de las características de las guerras contemporáneas es, precisamente, su rostro femenino.

También se da la violencia sexual contra los vencidos, con el objetivo de desmoralizar y humillar al grupo de protectores, por no haberse comportado como “verdaderos hombres”, ya que no consiguen cumplir con su misión de protegerse a sí mismos, ni a sus (des)protegidos. Es una estrategia de feminización y castración de los hombres enemigos.

Para Tania Gonçalves (2005, p. 47), la cultura de la violencia es hegemónica y se interioriza, se legitima y se sacraliza a través de mitos, símbolos políticos, comportamientos e instituciones. Esta cultura de violencia construye adversarios, justifica su existencia y demoniza al otro/a; al mismo tiempo, el patriarcado legitima la violencia y perpetúa la dominación, la lucha por el poder, el militarismo y el etnocentrismo; a la vez, reproduce estructuras que perpetúan las injusticias.

La paz, como abstracción, se considera femenina y asociada a los atributos de cuidado, cariño y pasividad, poseedora de una “naturaleza pacífica”;

cargando a su hija y un fusil, simbolizando armonía entre la maternidad y la lucha armada (republicanos). O la madre que levanta al hijo como oferta por la causa (nacionalistas). Mas información sobre el tema: Raquel Flores, (2003).

cualidades éstas atribuidas a la biología, a la “esencia femenina”. De tal forma que, al naturalizar las características construidas socialmente, se legitima la exclusión de las mujeres de las esferas del poder y de la guerra (Skjelsbaek, 2001).

Para Cynthia Enloe (2000), existe una relación causal y de reciprocidad entre la guerra y el sexismo, por lo que la superación del conflicto y la solución de los dos problemas, sólo se dará si se adopta, como estrategia única, la acción combinada y simultánea en lo personal y en lo político.

c) Ambigüedades de la guerra: oportunidad de emancipación para las mujeres

***“Un día, por la mañana temprano, cuando iba a trabajar,
oí que me llamaban desde un coche que pasaba,
Me volví, el coche se paró, y, vestida de miliciana,
saltó de él la Julieta, [...].
Me preguntó que cómo estaba y yo le dije que muy bien,
con el Quimet en el frente de Aragón” (p. 155).***

Esta frase de Natalia: “yo le dije que muy bien, con el Quimet en el frente de Aragón” abre espacio para considerar que la ausencia masculina, provocada por la participación de los hombres en la guerra, puede constituir una posibilidad de emancipación para las mujeres.

Cuando Natalia hace esta afirmación, encontramos de manera explícita el sentimiento de que la ausencia de su marido no la perturba, sino que por el contrario, le da tranquilidad y bienestar. Aunque parezca irónico, la guerra, que es un evento que en general convoca a los hombres y pone en peligro sus vidas, deja espacio libre para la acción de las esposas; de tal forma que la ausencia se constituye en oportunidad de ejercer la autonomía, de sentirse libre de la opresión masculina. Por ello, la protagonista acaba con su aparente pasividad, y pone fin a las palomas y el palomar, caprichos que su marido le impone, como un acto de rebeldía para transformar el mundo que le niega la posibilidad de ser ella misma, de ser sujeto.

Este estar “*muy bien*” de Natalia, causado por la ausencia de su marido, siente amenazas. A la protagonista le llega la noticia de la muerte de Quimet en el frente de Aragón, pero no le llega el cuerpo, la prueba definitiva de los hechos. Por ello, de repente, le asalta la duda y el miedo de la posible vuelta de Quimet (p. 217 y 218). El bienestar, después de tanto sufrimiento, es desconfiado.

Podemos confirmar que Natalia se perturba con la posibilidad, aunque sea remota, del regreso de su marido. A ella le dicen que está muerto, le entregan sus pocas pertenencias, pero no le devuelven el cuerpo. La experiencia de libertad para la protagonista pasa por espacios y relaciones no androcéntricas.

3. Y GENTE DE PAZ Y DE ALEGRÍA TUVO QUE HACER LA GUERRA...

“[...] era muy triste que nosotros, que éramos gente de paz y de alegría, tuviéramos que vernos mezclados en un trozo de historia como aquel [...] la historia valía más leerla en libros que escribirla a cañonazos” (p. 152).

Inmaculada de la Fuente, en una declaración hecha en Babelia³⁴, afirma que “*La plaza del Diamante nos ofrece más datos sobre la devastación y el sufrimiento que acarrió la guerra civil del 36 que muchos tratados sobre ese oscuro periodo*”.

Aunque no encontramos en la obra largas descripciones, fechas o datos precisos, existen marcas salpicadas, expresiones, frases cortas y silencios muy elocuentes y reveladores que permiten reconstruir, como si fuera un rompecabezas, el contexto, las relaciones, conflictos de la época, expectativas, opiniones, y el impacto que la Guerra Civil causó en la población española.

Natalia era una mujer sencilla, trabajadora, con escasa escolaridad, apenas “*Había aprendido a leer y a escribir y vendía pasteles y caramelos y chokolinas [...] había servido y había ayudado...*” (p. 190). Pero al mismo

³⁴ BABELIA - 09-04-2005, suplemento literario de *El País* que circula los sábados.

tiempo, estaba dotada de una sabiduría capaz de dar un panorama general de la época y de apuntar las raíces del problema.

Por su propia experiencia, descubre, que para superar realmente las injusticias es necesario hacer una revolución capaz de transformar las estructuras que organizan y moldean las relaciones de la vida humana. De ahí que, al contar el episodio de la pelea con las palomas para emanciparse del marido, sitúe en un mismo espacio temporal la Guerra Civil: *“Y mientras yo armaba la gran revolución con las palomas vino lo que vino, que parecía una cosa que tenía que ser muy corta...”* (p. 137).

La Guerra Civil, como evento histórico, significó una amenaza a las reformas iniciadas por la República, a las conquistas alcanzadas y a la democracia. Por ello, en la obra, Natalia manifiesta la necesidad de realizar transformaciones internas en la vida privada, pero, de forma simultánea, también había que dar la pelea en el conflicto externo: en la guerra, en la que se dirimen intereses políticos y económicos de clase. Disputa de intereses que puso en riesgo la experiencia que produjo en Natalia el bienestar del *“aire fresco”*: La República.

El horizonte se fue estrechando, los enfrentamientos entre los diversos sectores sociales se agudizaron, hasta que llegó el día tan temido por todos: *“vino lo que vino...”*. Natalia no se atreve a nombrar la palabra “guerra”, porque fue un evento que le partió la vida en dos: *“[...] aire que marchó y todos los que después vinieron no fueron como el aire aquel de aquel día que hizo un corte en mi vida”* (p. 78). Como palabra maldita, por la perversidad que encierra en sus entrañas, la sustituye por la expresión: *“vino lo que vino”*.

En el léxico de toda lengua existen palabras prohibidas, indecibles por el tamaño del mal y del sufrimiento que encierran dentro de sí. Por ello, la protagonista se niega a pronunciar “la palabra”. En ella se produce el mismo fenómeno que en la actualidad les sucede a las personas que, directa o indirectamente, han sido víctimas de enfermedades fatales, cuyos nombres se evaden, como por ejemplo los casos de cáncer o SIDA.

Rastreando los silencios y las frases entrecortadas de Natalia, podemos reconstruir los contextos, descubrir las angustias y malestares que en

aquellos tiempos invadían y contaminaban el aire español. Opiniones, presentimientos, sospechas y expectativas que, en relación al conflicto, corrían por las calles, de boca en boca, entre amigos y vecinos. En las cortas frases de Natalia, también podemos descubrir que todos fueron sorprendidos, porque lo que se veía venir, fue peor de lo que nadie se podía haber imaginado. La gravedad de lo que ocurrió superó todos los pronósticos: *“parecía una cosa que tenía que ser muy corta...”*³⁵ [...] *una señora dijo que ya se veía venir hacía tiempo*”, el 18 de julio de 1936, porque *“la sangre hierve más de prisa”* (p.137). Era verano, *“hacía calor, mucho calor, la ropa se pegaba a la espalda y la gente vivía como amilanada...”* (p. 137). Y una mujer añade: *“África se tendría que haber hundido...”* (p. 137).

Las informaciones que la protagonista consigue transmitir a través de lo que dice y de lo que calla son muy interesantes y elocuentes. Natalia, por ser mujer, se siente excluida de los asuntos de la política y tratada de ignorante por su marido; sin embargo, pone en voz de mujeres sencillas opiniones sabias, que indican que sabían leer los signos de los tiempos, que a través de la observación, de las relaciones y comportamientos de las personas se daban cuenta de la gravedad de lo que se venía. Las mujeres que Natalia hace hablar poseen conocimiento, tienen opinión, toman partido y saben, con precisión, que los primeros tiros salieron de África³⁷.

³⁵ *“Como les sucedía a la mayoría de los españoles, estábamos convencidos de que aquello no podía prolongarse. No podíamos ni soñar en la larga contienda que se avecinaba, con sus secuelas de sangre, crueldad y ruina. No sospechábamos el costo en vidas humanas que se podía derivar de una guerra declarada, de una Guerra Civil y más delante de una posguerra.”* Afirmación de Pilar Jaráiz Franco. DOMINGO, C. (2004, p. 169).

³⁶ *“La sublevación de unos cuantos militares no fue una sorpresa. Desde mediados de junio de 1936 en España ya empezó a circular el rumor de que se estaba preparando una conspiración urdida por los sectores contrarios a la República, como explicará Juana Doña en Querido Eugenio (2003): El ejército estaba creando las condiciones para acabar con el régimen republicano. El complot estaba dentro de sus filas [...] El gobierno republicano no escuchaba a las organizaciones obreras, sindicales, antifascistas. Tenía miedo al ejército y le hacía concesiones, creyendo que no había tal peligro”* Carmen Domingo (2004, p. 167).

³⁷ *“El día 17 de julio la gente hablaba mucho de Marruecos, donde parece que ha estallado un movimiento militar contra el gobierno constituido. Se insinúa que el motivo es para protestar por el asesinato de Calvo Sotelo. Oficialmente, parece que el Gobierno no quiere dar demasiada importancia a la rebelión militar. La comparaban a la del 1932, que dirigió el general Sanjurjo y terminó en un fuego de virutas”* Bertrana (1975, p. 14). *“La sublevación se hizo realidad un día antes, el 17 de julio de 1936, fuera de la Península, en Marruecos”*. Carmen Domingo (2003, p. 168); Fuensanta Escudero (2000, p. 86). *Franco, que encabezó el alzamiento del ejército contra la*

La expresión “África se tendría que haber hundido”, está dicha después de que los hechos ya habían ocurrido; por eso podemos deducir que indica rabia e indignación por los males producidos por una guerra entre hermanos y vecinos, que supuso la pérdida de la democracia, las posibilidades de participación y todas las conquistas alcanzadas a través de la República, pues como Hannah Arendt³⁸, (1993, p. 170) dice: “[...] cuando la situación aprieta, la diversidad tiene que ser sacrificada en beneficio de la ‘union sacrée’ de la nación”. Y porque, “la República, el gobierno de la ley, sería reemplazado por el gobierno de los hombres”.

Los personajes femeninos frente a la guerra emiten su opinión y toman partido; sintieron la brisa agradable y el viento fresco de la República. Por eso, como Natalia, se indignan frente a la amenaza de la pérdida de sus conquistas, del proceso controvertido pero modernizador y progresista que se venía instalando en España.

Según Tatiana Gonçalves (2005, p.48), la guerra, así como otras formas de violencia, es el resultado de la falta de confianza, de sospechas, de intolerancia y odio; de la incapacidad de lidiar o relacionarse constructivamente en la diferencia, lo que presupone que se da un valor desigual entre seres humanos. Desconfianzas, sospechas, odios e intolerancia frente al diferente tomaron cuenta de la vida de los españoles. Eso es lo que refleja la protagonista, al poner en boca de Cintet, el amigo del marido: sombra y perplejidad que, en aquellos días, atormentaba a toda la población:

“[...] era muy triste que nosotros, que éramos gente de paz y de alegría, tuviéramos que vernos mezclados

República, era general de división y jefe de las fuerzas armadas de África (Domingo, 2004, p. 171).

³⁸ En este texto, Arendt se refiere a los regímenes fascistas que dominaban Europa en los años cuarenta, de los cuales fue víctima al tener que salir huyendo. España se encontraba entre esos países con régimen autoritario, después de la guerra que puso fin a la República. Entre otras medidas autoritarias, el fascismo negó la diversidad cultural e impuso la homogeneidad entre la población, en contraposición a la Constitución Republicana que propone el respeto a la organización autonómica de las regiones de acuerdo a sus características comunes: “*Artículo 11. Si una o varias provincias limítrofes, con características históricas, culturales y económicas, comunes, acordaran organizarse en región autónoma para formar un núcleo político administrativo, dentro del Estado español, presentarán su Estatuto con arreglo a lo establecido en el Artículo 12.*”

en un trozo de historia como aquel [...] la historia valía más leerla en libros que escribirla a cañonazos” (p. 152).

En este texto Natalia indica que algunos sectores vivieron la contradicción de tener que sufrir la guerra. Cintet se lamenta de que a pesar de ser gente alegre y amante de la paz, tuvo que enredarse en actividades violentas. Para Mateu, el amigo de Natalia, en aquel momento, el combatir se coloca como un imperativo, como una responsabilidad, algo prioritario para salvar un proyecto algo que está en peligro y que es mayor que la propia vida: “[...] *hay cosas más importantes [...] porque es una cosa de todos y si perdemos nos borrarán del mapa*” (p. 146).

La percepción de la realidad que la protagonista pone en boca de mujeres y de los amigos del marido está confirmada por Max Aub (1965), cuando afirma que en la Guerra Civil se jugó “...*algo más que la vida. El petróleo, las colonias, el oro no fueron motores ni razones determinantes. La furia ética, la justicia y hasta el derecho se jugaron la existencia y, por lo menos temporalmente, la perdieron*”.

Cuando la protagonista coloca en boca de mujeres análisis y opiniones sobre la situación social y política indica que, entre el espacio público y el privado, existe una cierta porosidad que permite infiltración de informaciones que contribuye a la preparación de las mujeres. La expresión: “*África antes se tenía que haber hundido*” indica una aguda capacidad de análisis de la situación y, a la vez, la posición política de la mujer que la formula. La frase es una condensación de ideas que expresa análisis y posición ideológica.

Natalia se relaciona y se lleva bien con personas de los diferentes bandos. Con doña Enriqueta, amiga, confidente y que, en muchas ocasiones, hace el papel de madre, que es nacionalista y está a favor de la *monarquía* “[...] *sólo vivía pensando en los reyes*” (p. 164). También con Julieta, que es republicana y miliciana³⁹, amiga de siempre, de la que recibe ayuda, apoyo y

³⁹ Milicianas: mujeres vestidas de militares cargando fusiles, que se constituyeron en símbolo de movilización del pueblo que lucha por la libertad y contra el fascismo, rompiendo con la tradicional imagen de mujer subordinada y sumisa: “*En esta guerra de defensa de la libertad y de la democracia que lleva en sus entrañas la liberación, las mujeres reclamamos un puesto en la lucha.*”

ánimo en los perores momentos de su vida. Este tránsito por ambos bandos puede dar la impresión de que la protagonista es neutra frente a la contienda. No obstante, esto es una simple impresión, ya que ella es republicana, lo expresa claramente a través de las añoranzas del aire fresco, que trae olor de hoja tierna y de capullo (p. 78). Las palabras de doña Enriqueta, también ayudan a deducir que Natalia forma parte de los perdedores: *“La señora Enriqueta vino a verme [...] y me dijo que era cosa de pocas semanas, que nosotros ya habíamos perdido”* (p. 164). La protagonista es consciente de la amenaza que esa nueva situación – la guerra – significa para todo aquello que produce aires frescos con olor de hoja tierna y capullo.

A pesar de su buena convivencia con personas de diferentes tendencias, en algunas ocasiones, Natalia, tuvo que administrar tensiones y conflictos entre sus amigas: Julieta y la señora Enriqueta. Las dos muy queridas, pero con pensamientos e intereses diferentes, sus cabezas, sus corazones y sus pies andaban por sendas opuestas.

Julieta es la miliciana que trabaja en las colonias de niños huérfanos, de espíritu libertario y llena de esperanza frente al futuro. Esta amiga siempre impulsa y estimula a Natalia hacia la libertad, a que busque la felicidad; porque Julieta piensa que, de esa manera, *“el mundo iría mejor y que todo el mundo podría ser feliz, porque habíamos venido a la tierra para ser felices y no para estar sufriendo siempre”* (p. 158). Es la forma que Julieta encuentra para animar a la protagonista a mirar con curiosidad por la cerradura de la vida, con el fin de que

Porque no queremos recibir la victoria como regalo de los hombres de España, sino como algo que nosotras también conquistamos”. Fragmento de un discurso de Dolores Ibárruri, citado por Carmen Domingo (2004, p. 170). *“Se presentaron a luchar como voluntarios, eran los milicianos y las milicianas, hombre y mujeres que desde sus organizaciones se movilizaron y se marcharon a los frentes como Milicias Antifascistas”* (p. 88). La presencia de mujeres en los frentes, como milicianas, era polémica y controvertida, como lo afirma Fuensanta Escudero (2000, p.92): *“[...] se presentaron de forma voluntaria, querían luchar, al igual que los hombres, por sus ideales, defendían las mismas causas. Ellas eran militantes de partidos de izquierda, eran jóvenes, creían en la igualdad y en su capacidad para luchar junto a sus compañeros de organización [...] ni la sociedad en general, ni los partidos en particular, veían con buenos ojos esta decisión [...] Muchas de ellas se encontraron, una vez incorporadas al ejército, con la sorpresa de que allí seguían desempeñando los mismos trabajos que realizaban en casa [...] a cocinar, a lavar los platos de los camaradas, la ropa, a curar”*. Mery Nash (1991) informa que Manuela, una miliciana del Quinto Regimiento, llegó a decir: *“Yo no he venido al frente para morir por la revolución con un trapo de cocina en la mano”* (p. 102). La estancia de las mujeres en el frente fue corta, pues una campaña de desprestigio, señalaba la presencia de las mujeres en el frente como la causa del alto índice de contagio de enfermedades venéreas, Mery Nash (1998, p. 27).

descubra las dimensiones más bonitas y positivas de la existencia. Le presenta la libertad como camino arriesgado, peligroso, pero certero para llegar a la felicidad.

Julieta estimula a Natalia a que baile en la fiesta de la Plaza del Diamante; comparte con ella su experiencia de los amores y encuentros clandestinos favorecidos por la República, como ella misma dice, *“sin la revolución, pobre y trabajadora como era, nunca habría tenido una noche de rico y de amor como la que tuvo”* (p. 158). Para defender la República, porque le abre caminos para la felicidad, se alista como miliciana y, como muchas otras mujeres, sale en defensa de la propuesta política que le había abierto los ojos y las puertas hacia una vida mejor.

Por otro lado, está la señora Enriqueta, defensora de la monarquía, conservadora y moralista, con un horizonte muy estrecho, especialmente en lo que se refiere a la libertad y realización de las mujeres. No ve con buenos ojos ni los cambios traídos por la República, ni los amores que colman de felicidad a Julieta.

Y Natalia se encuentra en el medio de las dos, con el desafío de coordinar y administrar los conflictos producidos por su convivencia con la diversidad, con los dos polos de la contradicción, representados por las posiciones de esas dos amigas:

“Cuando se lo conté a la señora Enriqueta [los amores de Julieta] se puso furiosa y dijo que esas muchachas de la revolución eran todas unas muchachas que no tenían vergüenza, que cuándo se había visto eso de pasar una noche en una casa donde a lo mejor habían matado a sus dueños, sola con un muchacho y poniéndose vestidos de señora para encandilar al chico y acabar robándolos” (p. 159).

Pero Julieta no piensa así, para ella esa forma de pensar es propia de gente mayor con prejuicios, que quieren controlar y limitar la libertad de las jóvenes. La miliciana atribuye la causa de esos conflictos a la diferencia

generacional, a personas con dificultad de comprender las nuevas mentalidades y por ello, ven maldad en lo que ella encuentra felicidad:

“... los viejos eran los que estorbaban, que todos pensaban al revés y que la juventud quería vivir sanamente. Y dijo que vivir sanamente está mal visto por según que clase de personas y que si quieres vivir sanamente se te echan encima como ratas venenosas, y te cogen y te hacen meter en la cárcel” (p. 164).

Julieta vive la contradicción de su vivencia sana, amorosa y placentera y el sentirse juzgada, por eso se expresa con rabia e indignación, usando frases tan duras como *“ratas venenosas”*, represivas.

La categoría de género es una herramienta muy útil para analizar las relaciones entre mujeres y hombres, pero asimismo entre mujeres y mujeres⁴⁰, hombres y hombres. En las relaciones entre Julieta y doña Enriqueta, con la contribución de la categoría de género, podemos analizar los conflictos que se establecen entre mujeres. Conflictos igualmente perneados por relaciones de poder, posiciones políticas, ideológicas, de clase y generacionales.

La relación triangular representada entre Natalia, Julieta y la Señora Enriqueta, se puede analizar también como el dilema que la protagonista vive en su interior. Las voces enfrentadas que dividen a la protagonista entre el deseo de libertad, representado por Julieta, libertaria republicana; y el espíritu conservador, representado por la Señora Enriqueta, monárquica y tradicionalista. Natalia personifica la tensión que ella, como otras muchas mujeres, vive en el periodo de guerra y la posguerra, que la obliga a retroceder, a limitarse, después de haber disfrutado de la apertura de horizontes traídos por la República.

Este enfrentamiento interior lo vive la protagonista, de forma especial, con relación al amor y a la sexualidad. El polo progresista y libertario está expresado cuando manifiesta el deseo vivir una noche de amor como la que le había contado Julieta; y el polo conservador, cuando Natalia, desvía la

⁴⁰ “[...] gênero pode também referir-se a relações de poder e modos de expressão no interior de relações do mesmo sexo” Londa Schienbinger (2001, p. 45).

conversación cuando la señora Enriqueta quiere saber cómo le fue en su primera noche de bodas con Quimet:

“Ya hacía tiempo que la señora Enriqueta me dejaba adivinar que le gustaría mucho que le contase mi noche de bodas. Pero yo no me atrevía, porque no hicimos noche de bodas. Hicimos semana de bodas” (p. 50).

La guerra no llega sola...

Natalia habla sobre la Guerra Civil, pero no lo hace a partir de discursos políticos, ni ideológicos; no nos lleva al frente de batalla, no nos describe los tiroteos, ni habla de pólvora ni de armas. No se detiene en describir escenas sangrientas, de heridos ni de muertos. Comparte las angustias y las penalidades de la vida cotidiana que ella misma pasó, como la mayoría de las mujeres de la población civil:

“El primer día ya tuvimos que hacer la comida en la galería con un fogón de tierra gris sujeta con unos hierros negros, y con carbón de encina que yo tuve que ir a buscar, pobres piernas mías” (p.137).

En tiempos de guerra, como lo era en tiempos de paz, sobre la responsabilidad de Natalia también recae la tarea de cuidar y alimentar a sus dos hijos, responsabilidad que se hace torturante, ya que, a la escasez de dinero, se suma la escasez de alimentos, redoblando las dificultades y las angustias:

“[...] encontrar comida me resultaba tan difícil [...] tenía en casa dos bocas abiertas y nada para llenarlas. No se puede contar lo tristemente que lo pasábamos: nos metíamos temprano en la cama para no acordarnos de que no teníamos cena” (p. 165).

La protagonista no soporta ser testigo del hambre de los suyos y quedarse con los brazos cruzados. La escasez de alimentos y de productos de

primera necesidad le exigen que busque salidas para “repartir el hambre”⁴¹, por ello, con mucha tristeza y, contrariando el deseo del hijo, se ve obligada a internarlo en una colonia para niños refugiados, un lugar triste y deprimente, como salida para tener una boca menos que alimentar. Natalia pide ayuda a su amiga Julieta, la miliciana, para internar al hijo:

[...] le dije que cada día tenía menos que comer y que no sabía lo que hacer [...] podría meterme el niño en una colonia. Y el niño, que estaba escuchando, cogido de mis faldas, dijo que no se quería mover de casa aunque no pudiese comer nada... Pero encontrar comida me resultaba tan difícil que le dije que no había más remedio [...] Y dije que le dejaba, y eché a andar con la Julieta hacia la puerta y entonces el niño se me echó encima como una fiera desesperada y llorando a lágrima viva y gritaba que no lo dejase y que no lo dejase. Y yo tuve que hacer de tripas corazón y le aparté” (p.168).

En Natalia se van acumulando los sufrimientos: trabajo físico, responsabilidad de buscar recursos para cuidar y alimentar, y pena moral “*hacer de tripas corazón*” para cargar con su sufrimiento y el de sus hijos. No es suficiente buscar comida, se siente responsable del peso, que la situación de guerra, afecta a los niños. Entonces, como ahora, las mujeres nunca van solas...

Dentro de los papeles de género, durante las guerras, las mujeres cargan pesos y responsabilidades muy grandes, generalmente no reconocidos. Los hombres se van a luchar al frente, libres de todo tipo de preocupación porque dejan los hijos con las madres. Y las mujeres tienen que cumplir el papel de cuidadoras dentro del espacio privado, enfrentando todo tipo de carencias y violencias. En manos de las mujeres queda, en última instancia, la responsabilidad sobre la vida y la muerte de los más frágiles y vulnerables

⁴¹ “Como una forma de ‘repartir el hambre’, cuando los padres no pueden asegurar el alimento a todos los hijos. [...] A veces la ausencia de la madre, que, al igual que el padre estaba trabajando, obligaba al “abandono” de los hijos: esto pasaba con frecuencia cuando las madres trabajaban sirviendo”. Fuensanta Escudero, (2000, p. 39).

(ancianos y niñas/os), viéndose obligadas a ser testigos del hambre, del sufrimiento, de la violencia y de la destrucción.

El sufrimiento de la miseria que produce la guerra es diferente para hombres y mujeres. Los varones van al frente, lugar “natural” de la violencia, preparados para matar y morir. De la forma que salgan, ellos serán reconocidos como héroes, por lo que recibirán honores, títulos y recompensas. Su memoria será guardada para siempre, incluso aquéllos de nombres ignorados, en la tumba del soldado desconocido.

Sin embargo, las mujeres se quedan en el espacio privado, lugar “natural” del cuidado y la protección. Desde allí tienen que sufrir y acompañar las consecuencias de la guerra, sin los recursos necesarios para cumplir su papel, por ello, como Natalia, tienen que hacer de tripas corazón, para poder aguantar. La contradicción de vivir la violencia, acompañando a las/os más frágiles, en el lugar natural para el cuidado y la protección, es un componente que agudiza la angustia y el sufrimiento. La violencia llega a la vida privada de forma lenta y silenciosa para matar de hambre, de enfermedades y tristeza.

El frente de guerra y sus odiseas sólo entran en escena cuando la protagonista nos deja escuchar las historias que Quilmet, que está peleando en el frente de Aragón, cuenta en las visitas que, de vez en cuando, le hace y cuando aprovecha para traerle algunos víveres para amohinar el hambre y las necesidades por las que pasaba la familia. Las primeras visitas son alegres, llegan muy optimistas y entusiasmados, aquello no parecía una guerra:

“Y cuando ya creía que no volvería a ver nunca más a Quimet porque se había ido a la guerra, me llegó un domingo, lleno de polvo y cargado de comida. Dijo que estaban muy bien atrincherado y que a veces se hablaban de trinchera a trinchera con los del otro lado [...] Que la guerra que él hacía no era guerra y que sería la última (pp. 147 y 148).

Como expresa Quimet, los primeros tiempos de la guerra en el frente se vive con tanta tranquilidad que no parece una guerra. Las relaciones entre los bandos enemigos son amigables, tenían comida en abundancia, de tal forma que, desde el frente se surtían parte de las necesidades de la población civil, especialmente las de los familiares de los soldados en batalla.

La información sobre las relaciones en el frente, que la protagonista escucha cuando recibe la visita de su marido, encuentra un paralelo en el testimonio de J. R⁴². sobreviviente de la guerra, registrado por Fuensanta Escudero (2000):

“[...] yo estaba en el frente y yo no sabía, porque días antes estábamos entre dos líneas, [...] íbamos a darles a ellos o a intercambiar con ellos papel de fumar que nosotros teníamos mucho y ellos tabaco. Sí, sí, sí, por tabaco y a veces les dábamos también ropa interior que ellos tenían menos y ellos a cambio de tabaco”. (p. 100).

Pero a medida que la guerra avanza, el desánimo, la tristeza, el desencanto y la enfermedad los invade. Para Quimet y sus amigos las cosas en el frente no van muy bien, los vientos de la guerra ya no soplan a su favor, van perdiendo terreno y fuerza:

“Al cabo de tres días justos de haberse ido Quimet vino Cintet [...] con un gran cesto de naranjas. Para los niños dijo [...] sacó seis botes de leche y un paquete de café” (p. 151) [...] un domingo se me presentó el Quimet con siete milicianos, cargados de comida y de miseria. Sucio y desastrado y todos los demás igual [...] me dijo que en el frente comía poco porque la organización faltaba y que estaba tuberculoso” (p. 162).

⁴² Las silgas J. R. corresponden a las iniciales del nombre de la persona entrevistada. Fuensanta Escudero (2000, p.100), lo refiere de esa manera.

Aunque en la narrativa no se cuenta el proceso de la guerra, la pérdida de batallas de un bando y las conquistas del otro, el cambio de opinión y de humor de Quimet lo dicen todo: desánimo, suciedad, falta de organización y enfermedad son las imágenes de las derrotas. Los republicanos están perdiendo la guerra.

Sobre cómo se vivió el proceso en los frentes, Fuensanta Escudero (2000) registra la declaración de M. M⁴³, sobreviviente de la guerra, que dice:

“Normalmente había zonas que estaban mejor que otras [...] En la zona de Aragón, la parte de Aragón, Teruel, Zaragoza, ‘to’ aquella zona, la parte baja, allí sí había todavía sí, cuando nosotros llegamos allí, que ya había un año y pico de guerra casi y no se conocía, valía una docena de huevos 5 pesetas. Y había carne y había pan y había de ‘to pa’ comer, y se vivía estupendamente. Luego ya empezó la cosa [...] después no había ‘na’ que comer, allí no había más que montañas, allí te morías de hambre. Cebollas, cuando pillabas alguna cebolla” (p. 98).

Las informaciones de M. M. encuentran un paralelo con lo que Quimet narra sobre las dificultades del frente de Aragón, donde lucha, a medida que la guerra avanza.

La noticia de la muerte de Quimet le llega a Natalia acompañada de un reloj: es lo único que queda de su marido. Ella cuenta que: *“un miliciano llamó a la puerta para decirme que el Cintet y el Quimet habían muerto como unos hombres. Y me dio todo lo que quedaba de Quimet: el reloj”* (p. 169).

La afirmación de que Cintet y Quimet mueren como hombres, confirma lo que, anteriormente, señalamos en el análisis del sistema de guerra, considerado como el espacio masculino por excelencia y formador de la masculinidad. De acuerdo a este ordenamiento, ellos mueren como hombres

⁴³ Las siglas M. M. corresponden a las iniciales del nombre de la persona entrevistada. Fuensanta Escudero (2000, p. 98), lo refiere de esa manera.

porque estaban en un lugar considerado masculino y con su muerte en el frente dieron prueba de su honra y su virilidad.

El reloj que Natalia recibe, que es lo único que le queda de Quimet, lo analizamos como un recurso para indicar que la muerte de su marido le devuelve la libertad. A partir de ese momento ella es la dueña de todo su tiempo, ella será la que determine sus pasos y sus caminos, sin el control ni el reproche de la sombra de Quimet.

Esta lectura del símbolo del reloj que recibe la protagonista, junto con la noticia de la muerte de su marido, deconstruye el símbolo que tradicionalmente se le da. La lectura que comúnmente se hace de este objeto, entregado en el momento de la muerte de un hombre, es una forma de transmitir la herencia de la tradición y de la historia familiar, acompañada muchas veces de autoridad y poder. Entre familias tradicionales, el reloj paterno que pasa de padre a hijo adquiere ese valor. Es importante señalar que el reloj femenino no tiene el mismo significado, ni la misma importancia simbólica.

Dentro de esa tradición, el destino natural del reloj que recibe Natalia sería para el hijo. Sin embargo, la extrema necesidad la obliga a venderlo para poder comprar comida. El reloj no sigue su camino y la tradición de Quimet por vía masculina se corta: el hijo no lo recibirá. Antoni, el hijo, recibirá la orientación y la influencia de otro tipo de relación, en la que el otro Antoni, el segundo marido de Natalia, asumirá junto con ella la responsabilidad de acompañarle, orientarle y ayudarle.

Muerte de la última paloma...

Con la muerte de Quimet muere también el tormento de Natalia: la última paloma. La protagonista, al contar el impacto que le causa la noticia, dice:

“Y subí al terrazo a respirar. Me acerqué a la barandilla que daba a la calle y me quedé allí quieta un rato. Hacía viento. [...] Y allí arriba, en el fondo, patas arriba, estaba una paloma, aquella de los lunares. Tenía las plumas del cuello mojadas por el sudor de la muerte y los ojitos

legañosos [...] Ya estaba fría. Y la dejé allí, que había sido su casa” (p. 169).

Para tomar fuerzas, Natalia sube a la terraza donde se da cuenta de que en el suelo, con las patas para arriba, mojada por el sudor de la muerte, está la última paloma. El símbolo de la paloma aparece, nuevamente, unido a Quimet, indicando que la batalla con su marido y con todas las imposiciones y sufrimientos que éste le causaba había terminado. Una batalla estaba vencida, pero... la vida sigue desequilibrada, otros sufrimientos permanecían.

La guerra continuaba destrozando vidas y causando dolores insoportables. Natalia expresa el tamaño de su sufrimiento de una forma muy gráfica y elocuente. Tuvo que hacerse insensible, hacerse de hielo para seguir viva después de atravesar todo aquel tormento:

“[...] porque yo era de corcho. No porque fuese de corcho sino porque me hice de corcho y el corazón de nieve. Tuve que hacerme de corcho para poder seguir adelante, porque si en vez de ser de corcho con el corazón de nieve, hubiese sido como antes, de carne que cuando la pellizcas te hace daño, no hubiera podido pasar por un puente tan alto y tan largo” (p. 171).

La protagonista coloca la tragedia de la guerra a partir de la percepción de una niña, de su hija Rita: *“[...] la Rita le decía que su padre había muerto en la guerra, que todo el mundo se moría en la guerra y que la guerra era una cosa que mataba a todo el mundo” (p. 173).* Esta percepción de que la guerra es una máquina que produce muertes es confirmada y agudizada por Natalia, por lo que ella vive y observa a su alrededor:

“[...] todo el mundo estaba muerto. Estaban muertos los que habían muerto y los que habían quedado vivos, que también era como si estuvieran muertos, que vivían como si les hubieran matado” (p. 188).

Con estas afirmaciones, la protagonista hace una descripción muy viva de los efectos de la guerra; para ella el evento bélico es un arma tan mortífera que no permite que nadie salga vivo, porque mata cuerpos y también mata espíritus, y hace que todos vivan como si estuvieran muertos.

Cuando la intensidad del dolor es muy grande, las personas, como una medida de autodefensa, se hacen fuertes, aparentemente insensibles. Pero la insensibilidad producida por el sufrimiento no significa banalización del dolor, ni indiferencia frente al sufrimiento, ya sea propio o ajeno.

El último invierno fue el más triste, hacía mucho frío y hasta los corazones se volvían de nieve. Todos son convocados a la lucha, ¡todos a la guerra! Natalia cuenta cómo tener dieciséis años no eran pocos para ir a la guerra, y tampoco eran muchos para aprender a pelear tener sesenta:

“Jóvenes y viejos, todo el mundo a la guerra, y la guerra les chupaba y les daba la muerte. Muchas lágrimas, mucho mal por dentro y por fuera. [...] Y todos se iban quedando allá como ratas en la ratonera” (p. 174).

A pesar de los esfuerzos de jóvenes y viejos, la derrota entre los republicanos es definitiva. Con las fuertes imágenes (chupar, mal por dentro y por fuera, ratas y ratonera), la protagonista expresa la dureza y la desolación que causó la derrota entre los perdedores.

En la declaración de A. B., sobreviviente de la guerra, recogida por Fuensanta Escudero (2000), encontramos un paralelismo con lo que narra la obra en estudio, sobre la convocación de jóvenes y ancianos para la guerra:

“A medida que se prolongaba la guerra fue disminuyendo la edad de los hombres que se tenían que incorporar, cada vez eran más jóvenes [...] Yo soy de la quinta del 30, yo ya era mayorcico ya. Yo estuve en Teruel allí pegando tiros. Hombre, tenía que irme porque llamaron a mi quinta y ya tenía que irme o esconderme, una cosa de las dos, y yo me fui. Me llevaron, eso fue en el 38. Era mi quinta y la de mi hermano Juan que mataron. Un hermano mío que

era mayor que yo [...] A él lo mataron en Extremadura y yo estuve en Teruel” (pp. 96 y 94).

La guerra unió diferentes generaciones en el frente: viejos y jóvenes enfrentaron juntos a los del bando contrario, que muchas veces, estaba compuesto por hermanos, amigos o vecinos.

Y el sufrimiento sigue: las represalias...

Por el frente, la situación empeora, y entre la población civil también. Al dolor del luto, del hambre y de la carestía se suman los rencores y las represalias. Las viudas tienen que enfrentar la vida cotidiana, los problemas domésticos y en muchos casos, el trabajo fuera de casa, en general, en el servicio doméstico para sacar adelante a la familia: hijos/as pequeños/as y ancianos/as.

Como tantas viudas, Natalia también se ve obligada a enfrentar y sufrir represalias por causa de la opción política de su marido: *“El tendero de abajo ni me miraba y yo creo que no era porque fuese malo sino porque le daba miedo”* (p. 183). Los señores para los que trabaja la despiden y como pretexto le dicen:

“Nos hemos enterado que su marido es de los que están en el tinglado y con personas así no nos gusta tener tratos (p. 144) [...] los de la revolución, a freír espárragos, que no querían pobretería en su casa, que preferían tener la casa sucia a tener que tratar con pobretería [...] Y cuando les dije que el Quimet había muerto en la guerra, el señor dijo que lo sentía mucho pero que él no le había mandado ir. Y dijo que yo era roja, ¿comprende?, una persona como usted más bien nos compromete” (p. 178).

Según Teresa González (2003, p. 418), durante la guerra muchas mujeres sufrieron persecución y presidio: unas por ser activistas republicanas, y otras por ser esposas o compañeras de los que llamaban “rojos”. Algunas fueron sometidas a violaciones y torturas: purgas de aceite de ricino, palizas, cabezas rapadas, etc. Se ejercían represalias contra mujeres por vestir de luto por sus

familiares asesinados, y contra las que eran parientes de detenidos. Era delito expresar el dolor y tristeza por los seres queridos.

También Fuensanta Escudero (2000, p. 165) afirma que:

“Tener un familiar preso estaba mal visto y era suficiente para que los vecinos evitasen las relaciones y si en vez de un preso lo que tenían era un fusilado en la familia, el ambiente de marginación era mayor”.

Francisca Bernalte Vega (1989) cuenta un caso concreto sobre los tratos terribles que sufrieron las mujeres por causa de las opciones políticas de sus maridos:

“La esposa de Antonio Navas, dirigente socialista, fue encarcelada en 1938, después de la huida del marido, actuando de chivo expiatorio. Después de dar a luz, fue violada salvajemente y asesinada por los “nacionales” (p. 245).

Pero las mujeres nunca van solas. Ellas cargan con sus dolores y sufrimientos y con los dolores y sufrimientos de los otros. Tanto hoy como antes es muy común que madres y esposas busquen ayuda e intercedan por sus maridos e hijos. En la época de la Guerra Civil, muchas mujeres de detenidos y condenados a muerte buscaron ayuda y protección para sus hombres, incluso recurriendo a las autoridades religiosas⁴⁴.

La guerra va cerrando el horizonte de Natalia. Ella se siente en un callejón sin salida, como si estuviera pasando por un embudo en el que la avenida se convierte en calle, y la calle se convierte en camino, y el camino en senda, y... la senda...: *“Pensé que tenía que estrujar la tristeza, hacerla pequeña [...] para que no esté ni un minuto más corriéndome por las venas y dándome vueltas. Hacer de ella una pelota, una bolita, un perdigón. Tragármela”* (p. 58).

⁴⁴ *“La esposa del panadero Miguel Gonzáles Gutiérrez pidió clemencia al obispo: “Mire estas cinco criaturas se quedan sin padre para que usted haga algo para que no lo maten” y le replicó: “La petición que me haces no se puede cumplir porque la hierba mala que nace entre el trigo hay que segarla porque si se deja estropea todo el trigo”.* Luís Ricardo García (1995, p. 103).

La protagonista comunica su tristeza a través de metáforas muy elocuentes. Su situación es extrema y el sufrimiento es muy grande, pero ella tiene que seguir: “[...] tenía que estrujar la tristeza, hacerla pequeña como un perdigón y tragársela”. Así que, sin saber cómo, Natalia siente la obligación de atravesar el túnel oscuro, aunque sea a tientas.

Como la mayoría de las mujeres, la protagonista asume el heroísmo como obligación. Ellas no se deben a sí mismas, sino que siempre tienen otros pesos que cargar y otras necesidades a las que servir.

La pobreza, de la mano con la tristeza, se va esponjando, creciendo. Natalia tiene que seguir viviendo, y la sobre vivencia le impone más renunciadas y más sacrificios. Tiene que ir despojándose de sí misma, abandonando las cosas, arrancarlas de su vida, de sus costumbres, de sus necesidades, de sus recuerdos y hasta de su propia historia; tiene que ir quitándose capas, hasta quedarse en nada:

“Sin trabajo, sin nada que hacer, acabé vendiendo todo lo que tenía: mi cama de soltera, el colchón de la cama de las columnas, el reloj de Quimet que tenía que darle al niño cuando fuese mayor. Toda la ropa. Las copas, las jícaras, el aparador... Y cuando ya no me quedaba nada, aparte de aquellas monedas que me parecían sagradas, agarré la vergüenza por el cuello y me fui a casa de mis antiguos señores” (p. 175).

Y más adelante, para expresar lo que sintió al tener que vender las monedas que le había regalado mosén Joan dice: “[...] me las vendí como si me arrancasen a lo vivo todos los dientes de la boca” (p. 180).

La protagonista sigue usando imágenes muy fuertes y elocuentes para expresar lo que la guerra ha causado en su vida: le ha quitado el trabajo, le ha desordenado la existencia, la ha obligado a desprenderse de todas sus cosas causándole un inmenso dolor, como si le arrancase parte de su vida. Las imágenes que usa para comunicar todo esto son tan fuertes que con facilidad llevan a lectores y lectoras a comprender su situación, a ponerse en su lugar y

hasta estremecerse al imaginarse el “arrancar a lo vivo todos los dientes de la boca”. Con pocas palabras consigue comunicar la densidad y la intensidad de su dolor. La guerra y sus consecuencias le imponen a Natalia la obligación de tener que enfrentar la tortura con heroísmo, un heroísmo que no pasará a la historia. No se le rendirán honores, ni se le impondrán galardones, ni laureles. Nadie llevará flores a la tumba de la heroína desconocida.

La guerra llega a su fin y con ella destrucción, tristeza, desolación e intento de suicidio:

“Y el último día [...] el tendero de abajo decía: mira, mira, tantos periódicos y tantos carteles... hala... hala... a correr mundo. [...] hacía viento y hacía frío y el viento hacía volar los papeles desgarrados que llenaban las calles de manchas blancas. Y el frío dentro del cuerpo era un frío que no acababa nunca. No sé cómo vivimos aquellos días” (p. 174).

El fin de la guerra está descrito de forma extraordinaria. La protagonista transmite el desamparo, el desánimo y la tristeza que, como el viento, corren e invaden las calles. El viento que Natalia siente a la llegada de la República, acompañado de olor de hoja tierna y capullo, como portador de buenas noticias y de esperanza de futuro, no es el mismo que el viento que trae el fin de la guerra. Este viento hace mal, penetra los cuerpos y congela los huesos, es un viento que no tiene fin, parece eterno.

La desolación, traída por el viento frío, es señal del fin y de la aniquilación del proyecto que producía el viento fresco, con olor a hoja tierna y capullo. También es el anuncio del inicio de otro proyecto que, para los perdedores, significará la continuación de la violencia y del sistema de guerra.

La protagonista coloca en boca del mismo tendero, que antes ni la mira por miedo, expresiones que indican alegría de ver la destrucción. Para Natalia, el tendero no era malo, él no la mira porque tiene miedo, quizás porque era del otro bando, lo que no significa que fuera malo. Tiene claro que la guerra no divide a España entre buenos y malos, sino entre ideologías e intereses. Eso lo muestra

cuando habla de los señores con los que trabaja: la República contrariaba sus intereses; de doña Enriqueta, la que le cuida los niños y, muchas veces, hace el papel de madre, dice que es partidaria del rey y que tiene un pensamiento conservador.

La manifestación de alegría del tendero, al acabar la contienda, pudo ser la misma que la de doña Enriqueta, y la de una parte de la población española: la de los vencedores. Pero también es posible que la señora que hace las veces de madre de Natalia y el tendero que le deja de hablar, hagan parte de una parcela de la población española que no tenía ni ideología ni intereses, sólo un poco de ignorancia y buena voluntad.

La protagonista no hace uso de largos discursos para describir el fin de la guerra y la complejidad de las relaciones entre las personas. Con frases cortas, que más que informar insinúan, dibuja la decadencia bailando al son del viento, el mismo viento que hace volar basura, periódicos, panfletos y carteles vueltos nada.

Natalia, al hablar de los periódicos y carteles arrastrados por el viento, está informando sobre cómo ella vio la destrucción del proyecto cultural y educativo de la etapa anterior. Periódicos, panfletos, carteles,... fueron algunos de los recursos pedagógicos que sirvieron para distribuir educación y cultura durante la República, medio para captar la atención y el corazón de la gente, invadiendo la imaginación y haciendo que las ideas corriesen y volasen.

También, durante la guerra, los dos bandos usaron los carteles para exponer sus ideas y captar adhesión y simpatía para sus causas. Raquel Flores (2003) presenta una investigación⁴⁵ sobre el papel que jugaron los carteles, como expresión artística y cultural, pero también como recurso para transmitir conciencia política.

Todos esos papeles que cargaban ideas, que hablaban incluso con las personas analfabetas, ahora Natalia los ve convertidos en basura. Los carteles

⁴⁵ Para más informaciones sobre el papel que los carteles y la propaganda durante la guerra, cf: Raquel Flores (2003). Sobre ese mismo asunto, Carmen Domingo (2004) también afirma: "La cultura, su transmisión, fue uno de los primeros frentes en el que los dos bandos quisieron apoyarse, creando cada uno un modelo cultural distinto que se acerca a la concepción social por la que luchaba cada bando [...] asociada al tipo de sociedad que defiende para el futuro y quiere transmitir" (p. 195).

que antes estaban pegados en las paredes, en las esquinas, en los postes... ahora ensucian las calles de manchas blancas. La forma usada para transmitir cultura con pasión y creatividad está a merced del vaivén del viento frío.

La guerra y, posteriormente, la dictadura trajeron consigo la destrucción de la esperanza y de todo aquello que la alimentaba. Así lo expresan las palabras de Vázquez Montalbán⁴⁶:

"Cuando una dictadura gana una Guerra Civil, una de las primeras cosas que hace es extirpar la memoria de los vencidos, ellos no tienen derecho a tener memoria, porque, de esta manera, se extermina una parte de su identidad. En todas las literaturas en que se produce una situación de urgencia contra los totalitarismos, una de las primeras cosas que hacen los escritores es recuperar la memoria prohibida".

Con el fin de la guerra acaba también el proyecto educativo y cultural implementado durante la República, sus libros y recursos pedagógicos fueron destruidos, vueltos basura. La misma basura que como manchas blancas ve la protagonista correr al vaivén del viento; papeles vacíos que quizás estén preparados para recibir y transmitir otras informaciones, porque ella sabe que la vida no acaba allí, la historia seguirá contándose y escribiéndose.

Para Natalia, perder la guerra también significaba perder todo lo que, tanto ella como las mujeres, en general, habían conquistado en términos de autonomía y libertad durante la República. De ahí que su tristeza y dolor no tengan medida.

Para la protagonista, ser de corcho no es suficiente, la situación le exige más. La guerra y todos sus acompañantes le han quebrado, invadido y desordenado la vida. Natalia condensa en ella y en todo lo que es suyo la desolación y la angustia de la destrucción, del hambre y de la muerte:

⁴⁶ Texto referido en un artículo escrito por Ángela Molina y publicado en el suplemento de El País: BABELIA, el 05-08-2006.

“Por la noche, si me despertaba me sentía por dentro como una casa cuando vienen los hombres de la mudanza y lo sacan todo de su sitio. Así estaba yo por dentro: con los armarios en el recibidor y las sillas patas arriba y las tazas por el suelo a punto de envolverse en papel y de meterlas en una caja con paja y el somier y la cama desarmados contra la pared y todo manga por hombro”. (p.172).

Natalia describe muy gráficamente el desencuentro de su vida. Siente un gran desorden en su cabeza, en sus ideas, en sus relaciones y en toda su cotidianidad, Todo está fuera de su sitio, todo al revés, todo desorganizado; el mismo caos toma posesión de su existencia.

Se siente sin fuerzas y perdida. Su soledad es tan densa que siente compañía y consuelo en seguir a cualquier persona desconocida que pasara por la calle. Todo lo ve deformado y medio líquido a su alrededor. Natalia nota que su cuerpo le es ajeno y extraño, no lo siente, pero tampoco siente el tiempo, el tiempo que nunca para:

“[...] en el momento que iba a cruzar la calle Mayor, cuando ya había puesto un pie debajo de la acera y todavía tenía el otro encima del bordillo, en pleno día y cuando ya no había luces azules, las vi. Y caí al suelo como un saco [...]” (p. 179).

En los momentos de debilidad las tentaciones se fortalecen, entonces aparece la tentación de caer en tentación. El momento de Natalia era propicio para ello. Un fuerte impulso la invade: es hora de buscar la muerte, su muerte y la muerte de sus responsabilidades. El suicidio solidario y salvador aparece dispuesto a echarle una mano. Cree que su muerte y la muerte de sus hijos le servirá de refugio, allí podrían exiliarse y descansar. La protagonista quiere dejar de existir para dejar de padecer, y sólo ve un agujero por donde salir con sus dos hijos:

“Y una noche, con la Rita a un lado y Antoni al otro, con las varillas de las costillas que les agujereaban la piel y con todo el cuerpo lleno del dibujo de las venas azules, pensé que los mataría. No sabía cómo. A puñaladas no podía ser. Taparles los ojos y tirarles por un balcón no podía ser [...] Me dormí con la cabeza que se me partía y con los pies como el hielo” (p. 180).

Observa la situación en la que se encontraban sus hijos: delgadez en la que las varillas de las costillas son capaces de agujerear la piel y las venas dibujando el cuerpo.

Por la cabeza de Natalia ya ha pasado una procesión de recursos para achicar el hambre: ha llamado a la puerta del trabajo; ha vendido todo lo que tenía; vuelve a la iglesia a buscar consuelo, como mucha gente hacía. También ha considerado la posibilidad de pedir limosna, ella se imagina pidiendo, hoy en una calle, mañana en otra... ¡por amor de Dios...!; pedir en la puerta de la iglesia, cada día en una diferente, sola o acompañada con los niños. Rebuscar comida en los cubos de basura para ver si encuentra alguna cosa buena, algún mendrugo de pan.... Pero la duda permanece: ¿será suficiente para acabar con aquel hambre infernal? (p. 180).

Natalia va perdiendo contacto con la realidad, ya se encuentra en unos niveles en los que la reflexión serena y de discernimiento no la acompaña; tampoco encuentra, dentro de sí, lógica que le ayude a poner orden en todo aquel desorden que la ha invadido y le ha puesto todo patas arriba, como una casa en mudanza. Siente su vida como una pesadilla. Ya no sabe qué es pensamiento, ni qué es imaginación o sueño. No hay un hilo que los separe. Si se ha vuelto de corcho... ¿cómo puede sentir? ¿es que un corcho puede pensar o soñar? Todo se le vuelve un nudo, todo junto, revuelto y atado: el Quimet, con sus caprichos y con su irresponsabilidad, que tanto la había hecho padecer; las hambres y las muertes, las de sus hijos y la suya; la derrota de la guerra, que se llevaría aquel aire fresco, mezclado con olor de hoja tierna y con olor de capullo que no volvió más. Todo como una pesadilla, junto, superpuesto, simultáneo y revuelto:

“Me dormí [...] Y vinieron unas manos. El techo de la habitación se hizo blando como si fuese nubes. Eran unas manos de algodón flojo, sin huesos. Y mientras bajaban se hacían transparentes, como mis manos, cuando, de pequeña, las miraba contra el sol. Y esas manos que salían del techo juntas, se separaban mientras bajaban, y los niños, mientras las manos bajaban, ya no eran niños. Eran huevos. Y las manos cogían a los niños todos hechos de cáscara y con yema dentro, y los levantaban hasta muy alto y les empezaba a sacudir: Al principio sin prisa y en seguida con rabia, como si toda la rabia de las palomas y de la guerra y de haber perdido se hubiese metido en aquellas manos que sacudían a mis hijos” (p. 180).

Natalia, como en entre sueños, siente una experiencia mística en la que descubre que la divinidad se solidariza con ella, con sus rabias por tanto sufrimiento pasado, y con su rabia por haber perdido la guerra.

En el sueño aparecen unas manos que vienen de lo alto, entre nubes, como si fueran las manos de Dios. Al principio, son unas manos suaves como de algodón, que se abren en actitud acogedora, salvadora; son transparentes e inocentes, como cuando ella era niña. Pero, después, poco a poco, se van llenando de rabia, se vuelven violentas, van manifestando toda la indignación condensada en Natalia.

Con la destrucción de los huevos y de los hijos la divinidad también se manifiesta contra el proyecto de guerra y está dispuesta a impedir el nacimiento de nuevas generaciones para alimentar el monstruo que deshumaniza y destruye.

En el sueño junta la destrucción de las palomas y el palomar con la muerte de los hijos que está planeando. Las manos sacuden a sus hijos, de la misma manera que ella sacudía los huevos de las palomas para matarlas antes de que nacieran las crías. Es la síntesis de todas las rabias que había ido acumulando, al tener que cargar y realizar caprichos y proyectos de su marido

(palomas e hijos⁴⁷) en los que no es convocada, sus opiniones y deseos no cuentan, ella es reducida a una mera hacedora. Ahora, cuando Natalia ya no tiene control de la situación, cuando no puede cumplir con sus obligaciones se dispone a terminar con la obra de Quimet, y con todas las estructuras sexistas y excluyentes que representa.

La protagonista ya ha tomado una decisión para terminar con el sufrimiento: matar y morir, o... sólo matar, porque ya estaba muerta. Pero, la decisión tomada la atormenta. Ella no es sólo ella, en su misma persona se encuentra revuelta la decisión de terminar con el suplicio y la necesidad y el deseo de proteger:

“Quería gritar y la voz no me salía. Quería gritar que viniesen los vecinos, que viniese la policía, que viniese alguien a llevarse aquellas manos y cuando ya tenía el grito a punto de salir, lo pensaba y dejaba el grito dentro porque la policía me hubiera cogido a mi porque el Quimet había muerto en la guerra” (p. 180).

Brota en su interior el deseo de que alguien impida lo que sus manos están dispuestas a hacer, de ahí el deseo de gritar y de pedir socorro, como una forma de prestar su voz a sus hijos, víctimas inocentes de toda aquella situación. Natalia siente el peso de la culpa de lo que todavía no han hecho sus manos, por ello, quiere que venga la policía para que reprendan a sus manos.

Pero, a la culpa de sus manos, se suma el delito de pertenecer al grupo de los perdedores. Por eso sofoca el grito, antes de que salga; la policía no castigaría sus manos, las manos que quieren acabar con sus hijos, sino que se la llevaría a ella porque su marido había muerto en la guerra. Aquí Natalia expresa la ambigüedad que, como muchas mujeres, enfrenta cuando la ley no le reconoce plenos derechos y no se la considera igual a los varones; tiene miedo de ser tratada como menor de edad, y que no se le considere sujeto pleno de sus actos; pero sí tener que pagar y asumir la responsabilidad por las acciones de su

⁴⁷ En el capítulo “descosiendo mitos” tratamos cómo la maternidad para Natalia fue más una exigencia del marido, para mostrar su virilidad, y deseo de la suegra, que una opción propia.

marido. Esta percepción de la protagonista está invadida del conflicto que muchas mujeres vivieron al acabar la República y, con ella, las transformaciones progresistas que contemplaban las autonomías femeninas.

Natalia siente que tiene que seguir sus propósitos de acabar la obra:

“¿Dónde está el embudo? ¿Dónde lo había puesto? Después de mucho buscar y de mucho dar vueltas lo encontré boca abajo encima del armario de la cocina. Encaramada en una silla lo encontré allí, esperándome [...] Sólo tenía que comprar aguafuerte. Cuando durmieran, primero a uno y después a otro., les metería el embudo en la boca y les echaría el agua fuerte dentro y después me lo echaría yo y así acabaríamos y todo el mundo estaría contento, que habíamos echo mal a nadie y nadie nos quería” (p. 181).

Con el suicidio, Natalia quiere acabar con la maternidad impuesta, con el modelo familiar que les coloca a las mujeres la obligación de realizar proyectos ajenos, sin respetar su autonomía. Modelo que, con la pérdida de la guerra, sería reafirmado y reforzado al eliminar las conquistas de los derechos que las mujeres habían alcanzado durante la República.

5. RECONQUISTANDO LA IDENTIDAD EN EL CAMINO DE LA RECIPROCIDAD... 2º. CASAMIENTO

Pero la muerte no tendrá la última palabra. A Natalia, que, por capricho, su marido, había decidido llamarla Colometa, la vida le ofrece una segunda oportunidad. Encuentra otro hombre, Antoni, con quien podrá establecer relaciones de reciprocidad, y recuperar su verdadero nombre y su identidad. En su horizonte, también reaparecen las posibilidades de ser libre y de seguir viva, ella y sus hijos. Antoni, como un compañero solidario, le ayuda a rehacer su existencia; con cariño y respeto le da todo el soporte necesario para cuidar y encaminar a sus hijos en la vida. Al ofrecerle trabajo y más tarde pedirla en

matrimonio, este hombre, delicadamente y con pocas palabras, hace que Natalia desista del suicidio y del asesinato de sus hijos.

A Antoni, la guerra le ha marcado con el sello de la mutilación, le ha afectado su virilidad, su capacidad sexual y reproductora, atributos considerados muy significativos. Según Bourdieu (2003) *“La peor humillación, para un hombre, consiste en ser transformado en mujer [...] sobre todo por la humillación sexual”* (p. 32).

La exaltación de los valores, considerados masculinos, se convierte en una pesada carga, en angustia y miedo al fracaso, a la feminización que, dentro de la perspectiva androcéntrica, significa debilidad y vulnerabilidad de la honra. En la guerra, la relación que se establece entre el vencido y privado de la virilidad o feminización, corresponde a una cierta sexualización de los atributos: racionalidad, fuerza, virilidad, frialdad y honra, considerados masculinos; y delicadeza, ternura, intuición, sensibilidad y dedicación, atribuidos al sexo femenino. Entre los dos conjuntos de atributos se establece una jerarquía.

La figura de Antoni no se rige por esos criterios, con la pérdida de la virilidad no deja de ser hombre; la guerra no le arrebató su sensibilidad, su ternura, su delicadeza, ni su cariño. Su capacidad de establecer relaciones de respeto, compañerismo y reciprocidad con una mujer contribuye a que Natalia salga del infierno al que su primer marido y la guerra la habían condenado. El mutilado de guerra es capaz de compartir con ella responsabilidad, afecto y ternura:

“Y dijo que hacía mucho tiempo que quería decirme una cosa, que si no me la había dicho todavía era porque yo parecía una persona con pocas ganas de hablar y con pocas ganas de escuchar [...] necesitaba decirme que nunca en su vida había sido tan feliz como desde que nos tenía a los tres en casa, y que me tenía que dar las gracias...” (p. 221).

En las prácticas y relaciones de Antoni se deconstruye la división sexual de atributos. El personaje rompe la rigidez de papeles y traspasa las fronteras que determinan los roles sociales de hombres y mujeres.

A respecto de las relaciones íntimas entre Natalia y Antoni existe un hecho curioso sobre el que se han dado diferentes interpretaciones: en una ocasión, cuando estaban juntos en la cama, Natalia pone el dedo en el ombligo de Antoni. Carmen Arnau (1982) considera que este gesto es una forma de restituirle el “falo” al hombre que había sido lisiado en la guerra. Sin embargo, Neus Carbonel (2004, p.51), en desacuerdo con Arnau, analiza que el poner el dedo en el ombligo es como un reconocimiento, por parte de Natalia, del origen y la transitoriedad de la vida. Sin embargo, en nuestro análisis, descubrimos algo diferente a lo indicado por las dos autoras anteriores.

Ese gesto contiene, de forma condensada, una crítica y una propuesta. La crítica está orientada a las relaciones atravesadas por el poder y la autoridad del macho, propio de relaciones articuladas a partir de las diferencias que se traducen en jerarquías y desigualdades. El centro de ese tipo de relación es el “falo”; eje que articula la relación entre Natalia y Quimet, relación contaminada por la amenaza que causa lo diferente y que se traduce en miedo, rivalidad, inseguridad y violencia. Quimet en su obsesión de demostrar su virilidad, su potencia sexual, siente pavor a la amenaza de la homosexualidad, de ahí la necesidad de reafirmarse como macho, de ejercer el poder de dominación, de someter a su mujer.

El miedo que Quimet a la homosexualidad está justificado por la frustración de las expectativas de su madre frente a su nacimiento. Ella esperaba una niña y le vino un niño, y como una forma de fantasear o suavizar su infortunio vestía a su hijo de niña:

“ [...] que su madre hubiera preferido más tener una hija [...] El Quimet dijo que no le contaba nada nuevo, porque su madre, cuando era pequeño, para hacerle la ilusión, le vestía de niña y la hacía dormir con camisones de niña” (p. 126).

En el gesto en el que Natalia pone el dedo en el ombligo de Antoni, descubrimos también una propuesta de relaciones articuladas, no en aquello que nos diferencia, sino en lo que todos los seres vivos - animales y vegetales - tenemos en común: el ombligo. Este gesto puede significar la hermandad entre todos los seres vivos y, a partir de ahí, la posibilidad de desarrollar relaciones simétricas, de amor y ternura, de cooperación y de armonía. La base de la relación se centra en lo común, trasladándose del “falo” al ombligo.

Natalia y Antoni crean una relación, que si bien al principio podría estar asentada sobre la base de la necesidad y del interés mutuo, -para Natalia la condición de la sobrevivencia y para Antoni establecer una familia que tanto anhelaba- sin embargo, su unión se fundamenta en el amor y en el diálogo, no en el dominio y en la sumisión. Entre Natalia y Antoni surge una relación de ternura, de respeto mutuo y de cooperación, a partir de los elementos que tienen en común, de aquello que los iguala, no de lo que los diferencia.

Natalia realiza todo un proceso de deconstrucción y construcción de los atributos considerados femeninos. En algunos momentos lo hace sola, enfrentando sus propias situaciones, y en otros en compañía de otras personas, como Julieta, las señoras que encuentra en el parque y, finalmente, en compañía de Antoni.

En este capítulo, teniendo en cuenta las características de la producción textual, hicimos un análisis descifrando silencios, informaciones a medias y frases entrecortadas, usando la categoría de género como herramienta de analítica. Mostramos la riqueza simbólica que las palomas tienen en la novela. Enfocamos aspectos de especial importancia para la vida de las mujeres: el casamiento y la guerra como instituciones androcéntricas, que organizan y determinan la vida de las personas; la Guerra Civil Española y las consecuencias que dicho evento tuvo especialmente para la protagonista, y para las mujeres, en general. Finalmente, a partir del segundo matrimonio de Natalia descubrimos que, en el texto, existen propuestas para transformar las relaciones atravesadas por el poder y la fuerza, y de esa forma desarrollar vínculos basados en simetrías, afectos, cooperación y respeto.

V. DESCOSIENDO MITOS

1. SEXUALIDAD Y RELIGIÓN

“Todo el mundo dijo que el sermón había sido de los más bonitos que mosén Joan había dicho” (p.39).

El casamiento es un momento muy importante en la vida de la protagonista. Con la lectura del Génesis 1,3, y el sermón del sacerdote en la ceremonia que unirá a los novios por medio del Sacramento del Matrimonio, va a anticipar las consecuencias que esta narración tendrá para Natalia en su vida matrimonial: un proceso de sumisión y de pérdida de identidad, que sólo recuperará, casi al fin de la novela, cuando sea capaz de reconciliarse consigo misma al lograr recontar su propia vida. La misma protagonista nos cuenta el sermón que condensa el marco referencial que justifica la jerarquización de los sexos, el pecado y el castigo.

[...] mosén Joan hizo un sermón muy bonito; habló de Adán y Eva, de la manzana y de la serpiente, y dijo que la mujer estaba hecha de una costilla del hombre y que Adán se la encontró dormida a su lado sin que Nuestro Señor le hubiese preparado para la sorpresa. Nos contó cómo era el paraíso: con arroyos, y prados de hierba corta y flores de color de cielo; y Eva, cuando se despertó, lo primero que hizo fue coger una flor azul y soplarla y las hojas volaron un rato y Adán la regañó porque había hecho daño a una flor. Porque Adán era el padre de todos los hombres, sólo quería el bien. Y todo acabó con la espada de fuego...” (p. 39).

Esta narración introduce el matrimonio de la protagonista en un horizonte de valores. Era como un leerles la cartilla, los compromisos que tenían que asumir y cumplir. Cada uno tendría su papel y su responsabilidad. Todo empezó en un paraíso con aguas límpidas, con plantas y flores de todos los

colores y frutas deliciosas. Allí puso Dios a Adán, el padre de todos los hombres, y a Eva creada, por sorpresa, para agradarle y entretenerle, porque Adán estaba un poco aburrido. Ella tenía que obedecerle, porque él sabía lo que era bueno y lo que era malo para todos; además, tenía el respaldo de “*Nuestro Señor*”. Pero Eva, muy torpemente, desobedeció y, por su culpa, toda la humanidad salió perjudicada. Fueron expulsados del paraíso con una espada de fuego, y, hasta el presente, todos cargamos con un fardo pesado: dolor, sufrimiento, muerte...

Pagels (1992), en una interesante investigación presentada en su libro: *Adán, Eva y la Serpiente*, muestra:

“[...] como certas idéias – particularmente as que se referem a sexualidade, liberdade moral e valor humano – assumiram a sua forma definitiva durante os quatro primeiros séculos como interpretações das historias sobre a criação encontradas no Gênesis, e como elas influenciaram a nossa cultura e todos os que nela vivem, cristão ou não, desde aquela época” (p. 27).

La autora afirma también que, durante los primeros siglos de la era cristiana, tanto judíos como cristianos, interpretaban el pasaje de la creación como la confirmación de la libertad humana de poder optar entre el bien y el mal, el don de la libertad concedido por Dios a toda la humanidad.

Sobre esta investigación, Maria José Rosado (2001, b) afirma que:

“Una de las mayores contribuciones de Adán, Eva y la Serpiente⁴⁸ es el intento de elucidación de las condiciones históricas, socioculturales e ideológicas que permitieron el surgimiento de la multiseccular vinculación de las mujeres a la culpa, a través de la figura arquetípica de Eva. De esta forma, colabora para desvendar las construcciones simbólicas que contribuyen para perpetuar la situación de subordinación social – y religiosa – de la población femenina. Dado que la cultura occidental se

⁴⁸ Se refiere al libro de PAGELS, 1992.

moldeó indeleblemente por concepciones y valores oriundos de las interpretaciones cristianas de la Biblia, es de real importancia el estudio de la evolución histórica y de las raíces sociopolíticas de esas ideas, incluso para quienes consideren el Génesis apenas una página literaria”, (p. 21).

Así que, la lectura del Génesis, a partir del S. IV, se traduce en doctrina sobre la libertad, la sexualidad y el pecado, colocando sobre las mujeres el peso de la responsabilidad y la culpa por el mal que existe en el mundo. A ellas se les atribuía una malignidad natural, cuyas ideas estaban justificadas en los escritos de San Agustín, que consideraba a la mujer como: *“Un animal que no es firme, ni estable, odioso, que alimenta la maldad [...] ella es fuente de todas las discusiones, querellas e injusticias”*⁴⁹

Maria José Rosado 2001 (b, p. 13) afirma también que San Agustín convierte la narrativa de la creación en una historia de servidumbre humana, pensamiento que se convirtió en la herencia de todas las generaciones cristianas y conformó el pensamiento negativo sobre la libertad y la moral sexual, ya que la causa de la contaminación del mal en la humanidad se le atribuye a la desobediencia y al deseo sexual.

Para San Agustín, teniendo como base el poder, la debilidad de las mujeres estaba en su fragilidad, en su incapacidad para asumir las riendas de sus propias vidas, lo que justificaba su subordinación a los hombres y la necesidad de ser dirigidas por los maridos. Para el obispo de Hipona, ellas debían ser pasivas, *“submisso vaso”* (Maria José Rosado 1998, p. 286).

De tal forma que, la historia del Edén y el mito de Eva han sido los símbolos religiosos que más han influido en la subordinación e inferiorización de las mujeres⁵⁰. Así como las elaboraciones teóricas en torno del mito de Adán y

⁴⁹ Songe de Verger, libro 1, cap. CXLVII.

⁵⁰ Un estudio recientemente publicado por la filósofa Maria Àngels Filella i Castells, muestra como el desprecio hacia la mujer y el miedo al sexo viene de la antigüedad, y que la Iglesia y la sociedad, en los días de hoy, se comportan más o menos de la misma forma. Se construyó la imagen de una Eva curiosa, tentadora y desobediente; y un Adán, pobre víctima, y los dos, arrojados por culpa de Eva fuera del paraíso para que paguen con rechinar de dientes, dolor e incluso con la muerte. Estas creencias, siguen causando graves perjuicios a las mujeres. Filella i Castells, Maria Àngels. (2006).

Eva producidas, entre otros, por Agustín, reforzaron las estructuras patriarcales⁵¹ de la vida comunitaria, dando sustento y legitimidad a la jerarquía que se establece entre hombres y mujeres en todos los ámbitos de la vida social. Además, de responsabilizar a Eva del mal y, como consecuencia, todas las mujeres cargarán sobre sus espaldas la herencia de esa culpa.

Con relación al pensamiento de San Agustín sobre las mujeres, existe la versión de que el pecado original no tendría su causa en el sexo, sino en el orgullo de las mujeres, posición que podría favorecerlas. Sin embargo Lucia Scherzberg (1997, p. 220) considera que si la causa del pecado original fue el orgullo, las mayores virtudes serán la sumisión y la obediencia, virtudes consideradas inherentes al sexo femenino. Así que del mismo modo que todos deben obediencia a Dios, las mujeres deben obedecer también a los hombres; de esa forma, se justifica la doble sumisión e impotencia femenina.

Sin embargo, como decimos anteriormente, dentro de la tradición cristiana se han realizado diversas interpretaciones de este pasaje bíblico. Han existido grupos y personas que no han sido indiferentes, ni han aceptado pasivamente las interpretaciones bíblicas negativas y tendenciosas, y han hecho grandes esfuerzos por poner la palabra de Dios en la boca y experiencia de las mujeres y, de esa manera, han ido retirando los ropajes ideológicos de los que fueron revestidos los mitos fundacionales de sentido.

Así, en el siglo XIX, en la Biblia de la Mujer (Stanton, Cady, 1898), encontramos una interpretación del texto del Génesis que desvincula la

⁵¹ Entiendo por “orden patriarcal” aquella estructura que valora de manera desigual lo público y lo privado, universos de la división sexual de la geografía social, segregando simbólicamente a las mujeres al mundo menospreciado del ámbito privado. Al mismo tiempo que les niega el acceso al poder por no contar con la voz social que expresa y valida, desde su propia experiencia de género, su visión del mundo y sus necesidades. La categoría patriarcal sirve como instrumento conceptual fundacional para la producción de nuevos significados culturales, categoría que ordena el análisis y la comprensión de las múltiples formas de opresión, discriminación y exclusión de género. (Maier, Elizabeth, 2006, p. 32). Gonçalves define patriarcado como: “[...] um sistema de dualismos: da mente sobre o corpo, do pensamento sobre o sentimento, do céu sobre a terra, do espírito sobre a carne. Dualismos nos quais as mulheres são identificadas com o lado negativo do binômio. O patriarcado é um sistema de valores desenvolvido através da experiência masculina: competitividade, hierarquia, agressão, burocracia, alienação da terra, negação de emoções, visão geracional limitada, objectificação do/a outro/a, seja por motivos de sexo, raça ou classe”. (Tatiana Gonçalves Moura, 2005, p.48)

desobediencia del sexo y libera a las mujeres de la culpa de la caída, al invertir el sentido de la actuación de Eva:

“Sin embargo, nuestro mayor interés está orientado a lo relacionado con las mujeres en este drama. Ya se trate de un mito, de una alegoría, o de un suceso histórico en el cual ella es la heroína, su actitud nos agrada. En esa prolongada entrevista (con la serpiente), el lector no preconcepcioso quedará impresionado con el coraje, la dignidad y la noble ambición de la mujer. El tentador tenía, evidentemente, un conocimiento profundo de la naturaleza humana, y vio con una mirada, el carácter de la persona que conoció, por casualidad, en su paseo por el jardín. Él no intentó desviarla por el camino del deber con joyas brillantes, ricos vestidos, con lujo o placeres mundanos. Lo intentó con la promesa del conocimiento, con la sabiduría de los dioses [...] esta mujer no se satisfacía con el simple placer de coger flores o hablar con Adán [...] Comparada con Adán ella aparece con gran ventaja” (p. 24).

Según esta interpretación, la serpiente tienta a Eva en aquello que es más precioso para ella: el deseo por la sabiduría y el conocimiento, excluyendo, del horizonte femenino, el apetito y la ambición por el lujo y por las banalidades mundanas, que tanto se le achacan a las mujeres. De esa forma, aleja también, de ellas, los adjetivos de superficiales y huecos tan atribuidos a ellas.

La curiosidad, el deseo de saber en las mujeres también fue considerado peligroso y amenazante, por eso, durante muchos siglos fueron excluidas de los espacios donde se produce y se divulga el conocimiento, y a esta exclusión se le dio un carácter religioso, atribuyéndolo a la voluntad divina, por lo que Mary Butts (1988, p. 138) afirma: *“Me dijeron que el deseo de aprender en la mujer contrariaba la voluntad de Dios, y así inocentes libertades, muchos inocentes placeres, fueron denegados en el mismo nombre”.*

No obstante, a pesar de los esfuerzos por superar los prejuicios en relación a las mujeres, la tradición que más ha pesado sobre el pensamiento

occidental, en materia de libertad y moral sexual, ha sido la propuesta por San Agustín. De tal forma que, la mayoría de las iglesias cristianas, responsables de la formación del horizonte cultural occidental, siguen interpretando la historia de Eva de forma negativa, siguiendo las orientaciones de la primera carta a Timoteo,⁵² que insiste en argumentar y justificar la inferioridad de la mujer y su debilidad, como herencia recibida de la primera mujer – Eva - y como fruto del castigo divino por su desobediencia. Basándose en esa interpretación, las mujeres son excluidas de cualquier tipo de jerarquía y desposeídas de autoridad moral, por eso deben obedecer, en silencio, a sus maridos, y dando gracias porque, a pesar de todo, pueden salvarse si cumplen correctamente con sus papeles domésticos tradicionales.

La cosmovisión y las relaciones de los personajes de la novela en estudio están moldadas por este tipo de valores y símbolos, fundados por la tradición cristiana, para la cual, la trasgresión es pensada en términos de pecado, a la vez que posee y transmite una comprensión negativa y pecaminosa del placer y de la sexualidad.

Esta visión negativa quedó bien clara en el sermón de mosén Joan en la boda de la protagonista, en el que refuerza que el primer hombre, Adán, sólo quiere el bien, y la primera mujer, Eva, es la creadora del desorden. Por ello Natalia, como hija de Eva, es también heredera de la gran culpa, que a lo largo de toda su vida, tendrá que pulgar. El sacerdote, en sus enseñanzas, atribuye a la voluntad divina los roles que hombres y mujeres deben asumir en la relación, revistiendo de sagrado la relación desequilibrada e injusta. Además, la figura de Nuestro Señor creador, refuerza la imagen masculina de Adán, invistiéndolo de la autoridad de la paternidad universal, y, de esa forma, se constituye y se legitima el orden que da la primacía del varón, es decir, el orden androcéntrico y patriarcal.

⁵² Forma parte de las cartas escritas por San Pablo; se encuentra en la Biblia, en el Nuevo Testamento. “La mujer debe ser sosegada, y escuchar con atenta sumisión. No permito que la mujer enseñe ni que quiera mandar a su marido, sino que quede tranquila. Porque Adán fue formado primero y después Eva. No fue Adán el que se dejó engañar, sino la mujer, que engañada, llegó a desobedecer. Sin embargo, la maternidad la salvará, con tal que lleve una vida santa y ordenada, en la fe y en el amor” (I Timoteo 2, 11-15).

El mito de Eva va a acompañar la vida de Natalia, y su matrimonio va a ser pautado por el modelo establecido en el Edén: el hombre padre, jefe y señor, y la mujer recatada, sumisa y obediente. Este orden es importante para que el bien reine en el paraíso. Según Fina Llorca (2002), *La Plaza del Diamante*:

“[...] cuenta cómo una joven llega a convertirse en adulta, a través de las fases del matrimonio y la maternidad, sometida a la organización simbólica patriarcal, en la que impera el valor de lo masculino por encima de lo femenino y la voluntad del hombre de someter a la mujer” (p.30).

2. Y LA HISTORIA EMPEZÓ ASÍ....

“La Julieta vino expresamente a la pastelería para decirme que, antes de rifar el ramo, rifarían cafeteras [...] Cuando llegamos a la plaza ya tocaban los músicos. [...] y mientras estaba en Babia una voz que me dice al oído: ¿bailamos? (p. 7 y 8).

Natalia, la protagonista, remonta sus recuerdos a una fiesta, a un baile de la fiesta Mayor de Gracia, que se celebra en agosto en *la Plaza del Diamante*. Allí conoce a un chico que, desde el primer momento, cambiará su vida y su destino. El encuentro está marcado por una seductora curiosidad que la lleva a descubrir un mundo y unas sensaciones que, hasta ese momento, había desconocido. Pero, al mismo tiempo, la angustia, y la sombra de la soledad y la prohibición la acompañan:

“Mi madre muerta hacía años y sin poder aconsejarme y mi padre casado con otra. Mi padre casado con otra y yo sin madre, que sólo había vivido para cuidarme. Y mi padre casado y yo jovencita y sola en la Plaza del Diamante” (p. 8).

El baile se consideraba una experiencia erótica, y normalmente estaba prohibido en las familias católicas de la España de posguerra. La misma Rodoreda, en el prólogo de la 26 edición de *La Plaza del Diamante*, dice: “yo, a quien mis padres prohibían de bailar, tenía unas ganas desesperadas”. La

simultaneidad de la seducción y la prohibición sentidas por Natalia hacen que la protagonista se encuentre en un gran dilema, en una situación moralmente conflictiva, dividida entre el deseo y la prohibición, entre la fascinación de la pasión y el temor del pecado, entre el instinto y la moral. Para Loreto Busquet, (1995) *“El inconsciente transforma el deseo natural condenado por la conciencia moral en zozobra”*. (p. 118).

En medio de ese laberinto causado por el conflicto entre la conciencia y la apetencia, Natalia, para salir del lío, recurre a una artimaña. Ante la invitación “¿bailamos?” reacciona: “Casi sin darme cuenta contesté que no sabía bailar” (p. 8). Pero resulta que ella tampoco sabía decir que no “[...] yo era así, que sufría si alguien me pedía algo y tenía que decirle que no” (p.7); y, al mismo tiempo, ella se sentía perdida en el mundo, sin saber para qué había nacido. Es decir, asume una actitud de titubeo, de querer y no querer al mismo tiempo; un comportamiento aparentemente ingenuo.

Pero..., al fin, Natalia cede a la tentación. Y sigue echando mano del recuerdo de la madre muerta y sin poderla aconsejar... En este panorama, el reincidente recuerdo de la madre se puede interpretar de diferentes formas. Por una parte, el recuerdo puede significar deseo y búsqueda de protección, de la ayuda de alguien más fuerte que ella; también podría representar la intranquilidad o peso de la culpa, el recuerdo no sólo de la figura de la madre, sino de todo lo que ella representa en relación a la socialización cultural y moral de los hijos, en la transmisión de las normas y valores propios de la cultura y de la religión dominante. De la madre, ha podido recibir lo poco que sabe, sobre el comportamiento adecuado para una chica de su edad; pero, de hombres... : *“Mi madre no me había hablado nunca de hombres”* (p. 22).

Así, en Natalia, el deseo interior se enfrenta, en una lucha tenaz, al miedo de la prohibición exterior, miedo a infringir la norma; pero el deseo es más fuerte y vence. Sin embargo, esa victoria tiene un precio: el sentimiento de culpa, que según Teresa Monteiro (1995) es un *“[...] processo geral de mal-estar por uma atitude de transgressão real ou imaginaria das normas morais e sociais e que desencadeia e/ou inibe algum tipo de comportamento”* (p. 36).

Loreto Busquet (1985, p. 118), citando a Jung⁵³, con el que está de acuerdo, afirma que nuestra sociedad, independientemente de la formación religiosa, ha hecho del erotismo, de la concupiscencia transmitida por Adán, el pecado por antonomasia, del que se desprende la culpa que, a su vez, exige el castigo.

Culpa y castigo van juntas. Por ese motivo, la evocación del recuerdo de la madre puede estar cumpliendo el papel de sanción merecida por su caída, así como la tortura que le causa el elástico de las enaguas, que le roza como si fueran espinas de esparraguera atadas con un alambre (pp. 8 y 9). La reprensión y el castigo, también, le vienen por haber abandonado a Pere, el que era su novio hasta que, en la fiesta de *La Plaza del Diamante*, se encuentra con el hombre estafalario que le cambia el rumbo de su vida:

“Pensé en el pobre Pere [...] y dije tontamente: ¿Y si mi novio se entera?” (p. 8).

“[...] cuando me acordaba de la cara que había puesto el Pere, sentía como un dolor muy hondo, como si en el medio de mi paz de antes se abriese la puertecita de un nido de escorpiones y los escorpiones saliesen a mezclarse con la pena y a hacerla punzante” (p. 15).

Sin embargo, es Julieta, una mujer libre y que no pautó su vida por moralismos religiosos, la que la incentiva, y anima a seguir el camino de la libertad y a saltar las normas que le impiden vivir plenamente; la empuja a buscar su realización y su felicidad: *“Y la Julieta me dijo, baila, baila...” (p. 9).*

Julieta, más tarde, durante la guerra en la que luchó como miliciana, la estimulará, también, a seguir el camino de la libertad. Y no sólo con palabras, sino con el ejemplo, al contarle la experiencia de una alucinante noche de amor vivida con su novio. Experiencia de la que Natalia siente envidia, ya que sus vivencias sexuales en el matrimonio habían sido frustrantes: *“Le dije que me hubiera gustado mucho pasar una noche como aquella que ella había pasado tan enamorada” (p. 158).*

⁵³ Carl G. Jung, *Psychologische Typen*. Zurich-Leipzig, Rascher, 1937.

Al terminar el baile, cuando las personas empiezan a dispersarse, Natalia se encuentra sola con el chico que ha bailado. Se siente atrapada y dominada por un par de ojos que la han hechizado. Pero el hechizo viene acompañado de la censura de todo el mundo; a través de esos ojos se siente observada y vista por toda la humanidad. En medio de la situación romántica, ella siente el peso de la mirada, la censura y el reproche por lo que está viviendo. Natalia vive la tensión de una atracción que la domina, en un escenario romántico que la invita a vivir y a quebrar tabúes:

“Y yo sola con aquellos ojos delante, que no me dejaban. Como si todo el mundo se hubiese convertido en aquellos ojos y no hubiese manera de escapar [...] Cuando el vals se acabó la gente empezó a salir. Yo dije que había perdido a la Julieta y el muchacho dijo que él había perdido al Cinet y dijo, cuando estemos solos, y todo el mundo esté metido dentro de sus casas y las calles vacías, usted y yo bailaremos un vals de puntas en la Plaza del Diamante... gira que gira, Colometa”(p. 10).

Tanto la protagonista como el chico, con el que bailaba, pierden las referencias que habían llevado al baile: sus amigos Julieta y Cinet. Se encuentran solos en la calle desierta y de noche, una situación reprochable para una chica que se considere decente; por esta razón, Natalia siente todas las miradas del mundo sobre ella.

Si en relación al mundo Natalia se siente juzgada y reprendida, en la relación de pareja, se siente anulada y tratada como si no fuera nadie. El otro decide por ella y le da órdenes. Entre los dos se da una relación asimétrica y autoritaria: una relación androcétrica. El chico con el que ha bailado la protagonista asume el liderazgo de la relación. Él va definiendo el programa de lo que, de ahí en adelante, hará la pareja: “[...] cuando estemos solos, [...] usted y yo bailaremos un vals de puntas”.

Él se apropia de la relación y de la persona con la cual se relaciona, eso lo muestra cuando, aún siendo un desconocido, a Natalia le cambia el nombre; de forma arbitraria le impone el de “Colometa” – palomita – y junto con el

nombre le cambia su destino y su identidad. Sobre este cambio de nombre Finca Llorca (2002) dice:

“Si consideramos que el nombre está íntimamente ligado a la identidad, a lo que una persona es, entendemos el gesto de Quimet que, como Adán, impone un nombre a los animales, como el padre al hijo [...] De alguna manera, Natalia muere a su vida anterior y entra en una nueva etapa, de la cual no podrá salir, espiritualmente, hasta que recupere el nombre propio” (p. 166).

En las sociedades androcéntricas, los hombres tienen el poder sobre las mujeres: son los padres los que dan nombre a los hijos e hijas: *“El Quimet dijo que [...] sería él el que escogería el nombre de su hijo o hija”* (p. 61). Los apellidos paternos permanecen, marcan la genealogía familiar; sin embargo, los de las mujeres se pierden. En muchos países, también es común que, al casarse, las esposas pierdan sus propios apellidos y asuman el de los maridos, indicando el cambio de propietario. De solteras pertenecen al padre y después, de casadas, al marido. Dentro de esta lógica, se entiende el porqué el padre de Natalia se desinteresa por el embarazo de la hija: *“Mi padre, cuando supo que yo estaba así [...] vino a verme y dijo que, lo mismo si era varón que si era hembra, su apellido estaba acabado”* (p. 60).

Del mismo modo sucede en el mito judío-cristiano, Adán en el Paraíso, como delegado del “Amo”, va dándole nombre a las plantas y a los animales. Los que tienen el poder de poner nombre a las cosas, tienen también el poder de influir y de interferir en ellas y sobre la realidad que las rodea. Por ello, este poder de nombrar dado a los varones establece una jerarquía entre experiencias masculinas y femeninas. Muchas experiencias femeninas no tienen nombre, son innombrables, porque ellas no tienen el poder de nombrar, de influir e intervenir.

El cambio de identidad, marca para Natalia, el inicio de un proceso de anulación, sometimiento, humillación, inseguridad y sufrimiento, que sólo acabará en el segundo momento, cuando la juventud ya se le haya ido. El cambio de nombre, por parte del varón, indica que éste tiene poder y autoridad sobre ella:

“[...] y le dije que me llamaba Natalia y cuando le dije que me llamaba Natalia se volvió a reír y dijo que yo sólo podía tener un nombre: Colometa [...] eché a correr y él corría detrás de mí, no se asuste... [...] y me cogió del brazo y me paró, ¿no ve que me la robarían, Colometa? Y mi madre muerta y yo parada como una tonta y la cinta de goma en la cintura apretando, apretando como si estuviese atada a una ramita de esparraguera con un alambre.” (p. 11).

Casi sin darse cuenta, a Natalia le salió un propietario. El hombre con el que había bailado, y del que hasta ese momento no sabe ni el nombre, ya se sentía el dueño de ella: *“me la podrían robar...”* (p.11). Por eso, él corre detrás de Natalia, no está dispuesto a permitir que vuele sola, no quiere dejársela escapar: *“La paloma recién creada y cogida ya al vuelo en el intento de huir, calles abajo, de la invasión erótica del joven pretendiente”* (Loreto Busquets, 1985, p.119).

Ella corre, huyendo del chico y, de repente, se le caen las enaguas: *“¡Pataplaf! La enaguas por el suelo...”* (p. 11). El escenario construido en torno de la caída de las enaguas: es de noche, después del baile, en el fondo del cielo hay un carro de estrellas, están solos, y las enaguas caídas por el suelo; todo esto, unido a la posterior invasión del sentimiento de vergüenza, da a entender que allí ocurrió algo especial, algo grave y prohibido para una chica decente. ¿Se le entregó dándole la “prueba de amor”? ¿Perdió la virginidad?

“La presilla de hilo se rompió y allí se quedaron las enaguas. Salté por encima, estuve a punto de enredarme un pie en ellas y venga correr como si me persiguieran todos los demonios del infierno. Llegué a casa y a oscuras me tiré en la cama, en mi cama de soltera [...] Me daba vergüenza. Cuando me cansé de tener vergüenza, me quité los zapatos de un puntapié y me deshice el pelo” (p. 11).

Sobre la huida de Natalia existen dos versiones en la novela: una, la versión de *“Quimet, al cabo del tiempo todavía lo explicaba como si fuese una*

cosa que acabase de pasar, se le rompió la cinta de goma y corría como el viento...” (p. 11). Otra, muy diferente, es la versión de la misma protagonista: “[...] *y venga a correr como si me persiguieran todos los demonios del infierno*” (p. 11).

Estas dos versiones expresan claramente dos perspectivas o puntos de vista. La de Quimet, al decir que corría como el viento, indica experiencia de libertad, de triunfo, no expone la angustia vivida por la protagonista. Sin embargo, la versión de la protagonista: *“me persiguieran todos los demonios del infierno”*, indica miedo, angustia, amenaza de algo capaz de avergonzarla, trasgresión de la norma prohibida por la moral. Él, como un acto de poder y dominación, como cuando le cambió el nombre, después del paso del tiempo sigue repitiendo la historia, como un episodio gracioso, como una forma de querer imponer su versión.

Neus Carbonell (2004, p.19), sobre el episodio de la caída de las enaguas de Natalia al huir, dice que el mal físico del elástico, que la había torturado durante toda la noche, se va unir a la angustia psicológica de encontrarse sola en la mitad del baile, en la mitad del mundo, y sin su madre. La vergüenza que siente la protagonista, al llegar a su casa, estaría relacionada con el descubrimiento de la sexualidad, que le ha producido la sensación de pérdida de control sobre ella misma.

Sin embargo, Loreto Busquet (1985), sobre este mismo episodio, considera que allí sucedió algo más profundo y trasgresor: la pérdida de la virginidad, ya sea simbólica o real:

“Desprovista de la intimidad de las enaguas frente al otro sexo, es como si, en la pesadilla, se quedara desnuda y en cierto modo perdiera la virginidad. Confirma esta hipótesis el predominante sentimiento de vergüenza – el único que se recuerda a tantos años de distancia – y el detalle significativo de experimentarlo tendida en la cama [...] de soltera o, mejor, de doncella” (p. 120).

Sobre este hecho, nos inclinamos más por lo que apunta Busquet. Opinamos que en aquella misma noche, Natalia, perdió la virginidad. Y esto por

dos razones: la primera, por la persistencia de la vergüenza de Natalia, lo que indicaría que ella sentía que había hecho algo prohibido, que había incurrido en una grave trasgresión de las normas morales. La segunda razón es porque, a partir de ese momento: “¡Pataplaf! La enaguas por el suelo...”, el muchacho cambia por completo su comportamiento con la protagonista. Pareciera como si aquella noche, Quimet hubiera conseguido un triunfo, conquista que corresponde a las expectativas que, en una sociedad androcéntrica y sexista, se tiene sobre el comportamiento sexual masculino. En contrapartida, ella pierde algo cargado de valor simbólico, virtud femenina por antonomasia: la virginidad. A partir de este momento es tratada como una mercancía usada, como un producto de segunda mano y por lo tanto, devaluado. De manera que, el mismo hombre que empieza llamándola reina, palabra que nunca más oirán sus oídos, comienza a humillarla y a tratarla con rispidez y violencia.

En las sociedades androcéntricas, organizadas bajo el poder masculino, existe un orden subordinante y discriminatorio hacia las mujeres, una práctica violenta de dominio continuo y sutil que impone representaciones simbólicas (violencia simbólica) y culturales, que tienen el poder y la legitimidad de actuar sobre los pensamientos, las acciones y los cuerpos de las mujeres.

Según Bourdieu (2003, p. 45), la dominación masculina es el resultado de la “*violencia simbólica*”, una violencia suave, insensible, invisible a sus propias víctimas y que se ejerce por las vías puramente simbólicas, a través de la cual la dominación masculina encuentra todas las condiciones para ejercer su dominio. La primacía universal concedida a los hombres encuentra su respaldo en las estructuras sociales, en las actividades productivas y reproductivas que confirieren a los hombres la mejor parte. Los hábitos y costumbres moldeados por esas condiciones funcionan como matrices de las percepciones, de los pensamientos y de las acciones. Lo que Johan Galtung (1990, p.27) llama de “*violencia cultural*”: cualquier aspecto de una cultura de la esfera simbólica de nuestra existencia, que puede ser usado para legitimar socialmente la violencia en su forma más directa o estructural⁵⁴.

⁵⁴ Galtung (1990) hace distinción entre tres tipos de violencia: a) personal: cuando existe una clara relación entre el sujeto y el objeto, es visible y directa, puede ser verbal o física; b) estructural:

De tal forma que la representación androcéntrica de la reproducción biológica y de la reproducción social se ve invadida de la objetividad del sentido común. Las propias mujeres aplican a las relaciones en las que se envuelven esquemas que son el producto de la incorporación de esas relaciones de poder y que se expresan en las oposiciones del orden simbólico.

El cambio de estado (de ser virgen a dejar de serlo) viene acompañado por toda una simbología. En el primer capítulo, antes de la caída de las enaguas, existe un elemento simbólico que indica el candor y la pureza de Natalia:

“Iba de blanco de pies a cabeza; el vestido y las enaguas almidonadas, los zapatos como un sorbo de leche, las arracadas de plata blanca, tres pulseras de aro que hacían juego con las arracadas y un bolso blanco” (p. 7).

Sin embargo, en el segundo capítulo, después de aquel momento, en el que las enaguas de Natalia rodaron por el suelo, cambia el color del vestido, hecho que indica la mudanza, una vez que todo acabó: *“Me había puesto el vestido de color de palo de rosa” (p.13)*. La alteración del color de la ropa viene a confirmar la hipótesis de la pérdida de la virginidad, ya que en tiempos antiguos, cuando una chica perdía la virginidad no se casaba de blanco, sino de colores pasteles, lo que coincide con el color del vestido de Natalia después de aquel episodio.

El posible cambio de estado de Natalia, viene acompañado del cambio de trato que la protagonista siente en el chico con el que había bailado en la fiesta de Gracia:

“Quimet me había dicho que nos encontraríamos a las tres y media y no llegó hasta las cuatro y media; pero no le dije nada [...] él no dijo media palabra de excusas... No

cuando no existe relación directa, es el resultado de una distribución desigual del poder, y tiene su expresión concreta en la explotación o injusticia social, y la violencia es transmitida por medio de la estructura; c) cultural: cualquier aspecto de una cultura de la esfera simbólica de nuestra existencia, que puede ser usado para legitimar socialmente la violencia en su forma más directa o estructural.

me atreví a decirle que los pies me dolían de tanto esperar (p. 14).

La protagonista siente que el maltrato de Quimet llega hasta el extremo de transferirle a ella el peso de la culpa, de los errores que él mismo comete. Como él no se disculpa, por haberla hecho esperar una hora, le hace pensar que es ella la que está equivocada.

El chico se presenta por encima de ella, y le impone sus gustos de forma autoritaria y violenta, la humilla, tratándola de ignorante, y le exige obediencia y sumisión:

“[...] empezó a hablar del señor Gaudí [...] Y que en el mundo no había nada como el Parque Güell y como la Sagrada Familia y la Pedrera. Yo le dije, demasiadas ondas y demasiados picos. Me dio un golpe en la rodilla con el canto de la mano que me hizo levantar la pierna de sorpresa y me dijo que si quería ser su mujer que tenía que empezar por encontrar bien todo lo que él encontraba bien. Me soltó un gran sermón sobre el hombre y la mujer y los derechos de uno y los derechos de la otra y cuando pude cortarle le pregunté: -¿Y si una cosa no me gusta de ninguna manera? -Te tendrá que gustar, porque tú no entiendes” (pp. 15 y 16).

En otra ocasión, en un momento que Natalia promete a Quimet que no saldrá más con su antiguo novio, Pere, él, llevado por los celos, reacciona violentamente y obliga a la protagonista que asuma la responsabilidad de algo que ella no había hecho:

“En lugar de ponerse contento se enfureció como un demonio, me dijo que ya estaba harto de mentiras, que me había puesto una trampa y que yo había caído en ella como un ratón, y me hizo pedirle perdón por haber salido a pasear con el Pere y por haberle dicho que no había salido y al final me hizo llegar a creer que había salido con el Pere y me dijo que me arrodillase. [...] Me hizo pedirle perdón

arrodillada por dentro por haber salido a pasear con el Pere al que, pobre de mí, no había visto desde que reñimos". (pp. 28-29)

Quimet-Adán, investido de autoridad, por ese orden mítico, reprenden a Natalia-Eva, por esa acción subversiva, que amenaza su primacía. Y cuando la protagonista entra al taller de Quimet y se atreve a tocar algo, él la reprende con violencia: “[...] y porque toqué la varilla que había dentro me dijo, dándome un golpe en la mano, ¡venga, venga, no enredes!” (p. 47).

El “¡No enredes!”, es una forma de decirle: no te metas en lo que no te importa, tú a lo tuyo, a cuidar de las palomas y de los niños, que de la producción económica me encargo yo, ¡no intervengas en mis cosas! No actúes, sé pasiva que yo soy el que sabe lo es bueno para todos, tú eres ignorante, no sabes nada. Usa la violencia golpeándole las manos, una forma muy común de tratar a los niños. Con tal gesto, además de tratarla de ignorante, la humilla y la infantiliza. En una oportunidad, Natalia se resiste a aceptar, incondicionalmente, todo lo que viene de Quimet: “¿Y si una cosa no me gusta de ninguna manera? Él se le impone tratándola nuevamente de ignorante: “Te tendrá que gustar, porque tú no entiendes” (p.16).

A partir de la caída de las enaguas, y de la supuesta pérdida de la virginidad, Natalia va a estar confrontándose constantemente con el peso de la culpa y la exigencia de castigo, de acuerdo a la interpretación del Génesis y del mito de Eva, reforzado por el sermón de mosén Joan, el día de su boda. La protagonista se va a encontrar en un conflicto continuo entre el vivir y el cumplir; entre su inclinación y la norma; entre la aceptación del mito y la crítica irónica del mismo. Según la tradición judío-cristiana, la identidad sexual se constituye en términos de oposición y enemistad: serpiente y mujer (Génesis, 3, 15.); pecado original y paraíso, obediencia y expulsión, etc.

En la narrativa, al mito de la caída se le va a sumar otro símbolo bíblico: “*Las langostas*”, que vendrá a reforzar la idea de castigo apocalíptico. Cuando cuenta el sermón que el sacerdote dice en su boda, la narradora hace una interrupción para introducir el símbolo de las langostas, como una “*asociación involuntaria entre la espada de fuego y el cuadro de las langostas*” (Loreto

Busquet, 1985, p.121): “[...] *qué diría mosén Joan si un día llegara a ver el cuadro de las langostas con aquella cabeza tan complicada, que mataban a coletazos...*” (p. 39). El cuadro era de la señora Enriqueta y Natalia lo describe de la siguiente manera:

“[...] que figuraba unas langostas con corona de oro, cara de hombre y pelo de mujer y toda la hierba de alrededor de las langostas, que salían de un pozo, estaba quemada, y el mar del fondo y el mar de arriba eran de color de sangre de buey y las langostas llevaban coraza de hierro y mataban a coletazos” (p. 25).

Esta descripción del cuadro tiene muchos elementos comunes con una narración que existe en el Apocalipsis⁵⁵.

Para Loreto Busquet (1985, p.121): “[...] *el cuadro de las langostas es la representación de la venganza divina del séptimo sello*”. Castigo apocalíptico que amenaza especialmente a las mujeres. Sin embargo, para Carme Arnau (1982, p. 165), partiendo del análisis freudiano, afirma que el cuadro de las langostas simboliza el sexo que mata a la mujer. El color rojo, de sangre, el mar y la hierba quemada son el símbolo de la muerte, mientras que la cola que mata, representa el sexo masculino, el cual se opone al pozo, símbolo del sexo femenino. Por eso, Natalia, al escuchar el sermón del día de la boda, recuerda el cuadro de las langostas y lo vincula a la predicación del religioso y, con curiosidad, se pregunta: “[...] *qué diría mosén Joan si un día llegara a ver el cuadro de las langostas con aquella cabeza tan complicada, que mataban a coletazos...*” (p. 39).

⁵⁵ Apocalipsis 8, 7-8; 9, 2- 3, 8-10: “Los siete ángeles de las trompetas se prepararon para tocar [...] Tocó el segundo ángel y algo así como un inmenso cerro ardiendo en llamas fue echado al mar y la tercera parte del mar se convirtió en sangre [...] Al abrir este pozo, subió una humareda como la de un inmenso horno, que oscureció el sol y el aire. De este humo salieron langostas que se esparcieron por la tierra. Podían causar el mismo daño que los alacranes de la tierra [...] Al verlas, estas langostas se parecen a caballos equipados para la guerra. Parece que tuvieran coronas de oro en la cabeza y caras como de seres humanos. Sus cabellos son como cabellos de mujer y sus dientes, molares como de león; sus pechos parecen corazas de hierro; y el ruido de sus alas la bulla de un ejército de carros con muchos caballos que corren al combate. Tienen cola como de alacranes, en las colas, agujijones para torturar durante cinco meses a los hombres”.

En la vida de Natalia el placer, la culpa causada por el peso de la norma y el castigo caminan juntos. El beso en el parque la lleva al éxtasis, a un raptó místico que la marcó para siempre, una experiencia que no olvidará jamás:

“Fue entonces, me acuerdo muy bien y me acordaré siempre, cuando me dio un beso y así que empezó a darme el beso vi a Nuestro Señor en lo más alto de su casa, metido dentro de una nube inflada, rodeado de una cenefa de color de mandarina que estaba descolorida en una punta, y Nuestro Señor abrió los brazos muy abiertos, que los tenía muy largos, cogió la nube por los bordes y se encerró como si se cerrase dentro de un armario” (p. 17).

La experiencia del beso y el éxtasis producido, rápidamente, como un balde de agua fría, recibe el freno del castigo. El peso de la culpa y la condena del placer que estaba sintiendo, lo proyecta sobre “Nuestro Señor”, que la castiga ocultándose: “[...] se encerró como si se cerrase dentro de un armario” (p. 17). Encerrándose en un armario, posiblemente construido por el propio Quimet que era carpintero.

Nuestro Señor, una figura autoritaria, androcéntrica, asociado a la falta de libertad, es el juez que se encierra en el armario cuando Natalia tiene experiencias gozosas. Esto se constituye en una predicción, en una sombra de lo que supondrá el matrimonio para la protagonista. El deseo sexual es invadido rápidamente de sentimientos de reprobación y castigo.

Natalia, desde el primer momento de su relación con Quimet, siente sobre ella el rigor de su autoridad, quitándole la libertad y la espontaneidad, como lo expresa al comunicar algunos episodios de su relación: ella espera más de una hora y no es capaz de decirle nada, siente temor de contarle que ha dejado a Pere, tampoco tiene valor de preguntarle lo que le pasa a esa “pobre María”, muletilla que repite con frecuencia y, siempre, con tono de amenaza, que la desconcierta y la deja insegura (pp. 14 y 15). Los episodios que ilustran el deseo constante en Quimet de ejercer el control y la autoridad sobre Natalia, son abundantes a lo largo de toda la novela. Sin embargo, este deseo de controlar que Quimet manifiesta, está cargado de tensión y marcado por polaridades:

autoritarismo X fragilidad; necesidad de auto afirmación X inseguridad; uso de símbolos sexuales X duda sobre su masculinidad, etc.

3. LIBRÁNDOSE DEL MITO

La protagonista, ya viuda, ha recuperado su nombre y su propia identidad, en compañía de Antoni, el segundo marido. Si embargo, el fantasma de Quimet no deja de atormentarla. Para Natalia, el marido, incluso después de muerto, se constituye en una sombra, es un fantasma que no la deja vivir tranquila. Ha pasado mucho tiempo desde que había recibido la noticia de la muerte de Quimet, en el frente de Aragón, acompañada del reloj, que era lo único que el difunto poseía. Sin embargo, su marido sigue siendo una amenaza que la atormenta, una pesadilla que la atemoriza: *“Si Quimet no estaba muerto volvería. ¿Quién me podía decir que lo había visto muerto? Nadie. [...] ¿Y si estaba vivo [...] y volviera enfermo y me encontraba casada con el tendero de las arvejas? (p. 218).*

La amenaza que siente la protagonista en relación a la posible vuelta de su marido puede estar indicando la tensión que muchas mujeres vivieron, al encontrarse en la encrucijada de dos caminos: las conquistas republicanas: posibilidad del divorcio, gozar de mayor autonomía frente a los hombres, la ampliación de derechos, etc.; y lo que pudo significar la guerra y sus consecuencias para las mujeres, en relación a esos mismos derechos: vuelta a la sumisión patriarcal, la reducción de horizontes, regreso al espacio doméstico, considerado principal papel femenino, etc. A Natalia la guerra le arrebató al marido, pero también le corta las alas, limitándole la libertad y las posibilidades de autonomía.

El temor frente a la amenaza externa, (la vuelta de su marido y todo lo que eso podía significar) lleva a la protagonista a buscar la libertad dentro de ella, destruir el símbolo que la anula y la culpabiliza.

Por eso, en medio del miedo y de la zozobra, surge de nuevo el mito de Adán y Eva. Sin embargo, ahora, la historia del paraíso no aparece con el mismo significado que el sermón que escuchó el día de su boda. Natalia, para librarse

del peso de la culpa que el mito le impone, lo reconstruye y lo recrea con algunas pinceladas de ironía. En esta versión, Natalia, aliada de Eva, cuestiona el mito que explica la creación de la mujer a partir de una costilla de Adán, como una forma de justificar su supuesta inferioridad y, por lo tanto, la necesidad de que se subordine y se someta al hombre.

En la nueva relectura hecha por la protagonista aparecen los huesos de la caja torácica de Quimet, como si fuera una jaula a la que le falta una varilla, la costilla de la mujer-Eva. De esa jaula mellada, el pájaro preso vuela, se libera del mito que lo encierra en una estructura opresiva, impidiendo su elevación entre las nubes y la realización de su vocación libertaria.

Con esta relectura, la costilla que falta en el tórax de Quimet no es de Natalia. La protagonista rompe el artificio que secularmente sirvió para someter y enjaular a las mujeres. En este episodio, la imagen de la jaula es muy rica y está cargada de gran significado. Ese calabozo con la reja rota ya no tiene condiciones para encerrar, ni limitar el horizonte de la protagonista. Natalia se libera de la prisión del mito y no acepta seguir siendo una *"identidad colonizada"* (Carme Arnau, 1982, p. 24).

En esta recreación del mito, la protagonista cambia un gesto del relato para indicar su emancipación y su autonomía. Anteriormente, cuando cuenta el sermón de mosén Joan, Eva corta una flor azul y Adán la reprende. En esta ocasión, el corte de la flor es narrado en primera persona, es decir, ella misma, se asume como sujeto de la acción, y de esa forma, indica que ella se quita de encima la responsabilidad histórica, que había sido puesta sobre sus hombros; se siente libre del miedo y de la culpa. Al mismo tiempo, ese cortar la flor indica que se siente en condiciones de intervenir en la creación y de transformar el orden establecido, a partir de la lógica androcéntrica y patriarcal, en cuyo orden las mujeres son excluidas del poder, de la riqueza y de los mecanismos de producción, a la vez que se coloca bajo su responsabilidad la tarea reproductora, como obligación, que le ha traído más sufrimiento que satisfacción. Con esta relectura, la protagonista también cuestiona los valores morales e ideológicos que han determinado su vida como mujer.

En el relato permanece un detalle: el que la golpea sigue siendo Adán, Quimet, indicando la dificultad que existe para que se produzcan cambios en los comportamientos masculinos. Los hombres, en general, no han conseguido superar el mito que les concede la supremacía sobre las mujeres; su complejo de superioridad permanece.

4. MATERNIDAD: LA INVASIÓN DE UN EXTRAÑO

Sin usar artificios y con frases cortas, Natalia cuenta los episodios más importantes de su vida, entre los que se encuentra su experiencia de la maternidad. Expresa el punto de vista de la dependienta de la confitería, una mujer con poco nivel de escolaridad, sencilla y sin grandes pretensiones. Con toda naturalidad, manifiesta que la maternidad, para ella, no tiene gran significado, no forma parte de su esencia y tampoco siente que sea una exigencia para realizarse como mujer. En su relato no encontramos ningún vestigio de romanticismo, ni de idealismo; por el contrario, la protagonista, en relación a tal evento, se siente desterrada y desposeída de sí misma:

“[...] un vientre que no era el mío” (p. 60). (Durante su embarazo) “Dormía mal y todo me estorbaba. Cuando me despertaba me ponía las manos muy abiertas delante de los ojos y las movía para ver si eran mías y si yo era yo” (p. 62).

Mary Catherine Rich (2005), refiriéndose a la forma como la protagonista y narradora presenta su experiencia de la maternidad, dice que:

“La narración sencilla de Natalia pinta la maternidad desde el punto de vista de una mujer y de una madre. El utilizar la voz de una mujer sencilla sin educación ni grandes ilusiones hace hincapié en la verdad de lo que cuenta, pues se escucha una voz generalmente callada y reprimida. Esta descripción no es la de un proceso natural o deseado, sino más bien una revisión del mito de la

maternidad como algo intuitivo y esencial en la mujer” (p. 12).

La forma cómo en la narración está construido el embarazo y la experiencia de la maternidad indica que estos eventos no corresponden al deseo íntimo, ni a la realización personal de Natalia, sino que responden a exigencias externas. La maternidad, papel que el patriarcado les atribuye a las mujeres, debe ser una consecuencia directa e inmediata del casamiento; de tal forma que, cuando el tiempo de espera se prolonga, las miradas y las sospechas recaen sobre las capacidades biológicas de las mujeres. La protagonista, como cualquier mujer casada, mientras que el embarazo no se concretiza, siente su individualidad invadida, sufre la presión de las miradas y de los juicios ajenos:

“Y la madre del Quimet, en cuanto me veía, ¿qué, no hay novedad? Y el Quimet, con los brazos caídos, y las manos abiertas con la palma hacia fuera, se encogía de hombros y no decía nada. Pero yo le oía una voz que tenía escondida dentro y la voz escondida decía, la culpa no es mía. Y su madre me miraba y sus ojos se ponían como de cristal al mirarme, a lo mejor como poco... Me tocaba los brazos, pues no está delgada...-Es engañadora –decía el Quimet.” (p. 46).

Este episodio pone de manifiesto la tensión que existe entre lo que la tradición patriarcal traza como destino natural para las mujeres (representado por el deseo de la suegra y la necesidad de Quimet de mostrar la virilidad), y lo que ellas mismas sienten y desean. Natalia carga ese dilema dentro de ella, siente la responsabilidad y la culpa de que, en sus entrañas no se opere lo que, el supuesto destino, le confía a cada mujer. El destino, convertido en expectativas ajenas, invaden totalmente a la protagonista: la observan, la cuestionan e, incluso, la palpan físicamente para encontrar la raíz del “defecto” que impide que se produzca el embarazo.

Natalia, como heredera del pecado de Eva, carga muchas culpas y castigos. Concebirá y dará a luz con dolor como consecuencia del pecado, de la expulsión del paraíso, donde Adán y Eva vivían sin estar amenazados por el horizonte de la muerte. De acuerdo con el relato del Génesis, la reproducción humana, la supervivencia de la especie, se realiza a costa de la sumisión de la madre. Así que: pecado, expulsión, embarazo, dolor y muerte, todo es consecuencia contenida en el mito de Eva, del cual está impregnada la ideología occidental cristiana. Este relato establece también la jerarquía entre los sexos en el acto de la procreación. Dios-Padre - del cual el hombre es imagen, - es el creador, y la madre es el canal, el medio a través del cual se da la reproducción.

A lo largo de los tiempos, la maternidad ha sido sublimada como una forma de justificar y santificar el sexo, frente a una conciencia dominada por el sentimiento de pecado y culpa, y lo adecua al ideal femenino de virginidad espiritual. De tal forma que la tradición cultural occidental exalta la práctica del sexo como medio para la procreación para la perpetuación de la especie humana, pero lo condena como fuente de placer (Loreto Busquet, 1985, p. 126).

Hasta que no queda embarazada, Natalia es el centro del reproche (pp. 46, 47, 48). Ella recibirá las recriminaciones de Quimet, y sobre ella recae la responsabilidad-culpa de no haber concebido el hijo que el padre tanto ansía. No obstante, en el mismo instante que se produce el embarazo, ella pasa a un segundo plano; ahora el orgullo es del padre que ha sido capaz de engendrar *“un macho”*, como prueba de su virilidad, de su potencia sexual, como si fuera un mérito individual y personal: *“Será un chaval como una casa”* (p.62), el hijo portador del falo que da testimonio de la potencia paterna que lo engendró.

Para Elizabeht Badinter (1985), la madre es un personaje relativo y tridimensional. Relativo porque sólo se concibe en relación al padre y al hijo; y tridimensional porque, además de esa doble relación, la madre es una mujer que tiene sus propias aspiraciones que con mucha frecuencia, éstas no tienen nada que ver con las del esposo o las de los hijos. De tal forma que:

“Quando o farol ideológico ilumina apenas o homem-pai e lhe dá todos os poderes, a mãe passa à sombra e sua condição é semelhante à de criança [...] seu

comportamento se modifica em relação ao filho e ao esposo”
(p. 25).

Con relación al protagonismo que el padre asume, incluso, en los asuntos en que la contribución de la madre es imprescindible, Busquet (1985, p. 126) afirma que:

“La tradición cultural de Occidente condena el acto sexual como tal y lo exalta como medio de reproducción y de perpetuación de la humanidad. El mito de la creación ha asignado al hombre, a través del “creced y multiplicaos” la misión de la continuidad de la especie, que en el tiempo, de mero hecho biológico ha pasado a ser signo de capacidad y potencia personal y principal mérito individual y social”.

Por esta razón, es Quimet el que siente el orgullo del embarazo que Natalia cargaba en su vientre:

“Y una vez que nos encontramos a no sé quién y yo habría querido que me tragara la tierra de vergüenza, porque dijo: ya la tengo llenita⁵⁶. El Quimet dijo que [...] sería él el que escogería el nombre de su hijo o hija [...] Y cuando venía Cintet y Mateu les decía, ¡será un chaval como una casa! (p. 61, 62).

Mientras tanto ella observa los cambios que se van operando en su cuerpo, transformaciones involuntarias que la desconciertan, como si una invasión externa la estuviera ocupando, desapropiándola de su propio cuerpo, como si ella, poco a poco, dejara de ser ella para dar paso a otro u otra, con quien no siente ningún vínculo. Su percepción es confusa, ella misma se desconoce, hasta el punto de no saber si es o no es ella:

“Yo no sé que parecía, redonda como una bola, con los pies debajo y la cabeza encima [...] un vientre que no era el mío” “Dormía mal y todo me estorbaba. Cuando me

⁵⁶ Negrito nuestro.

despertaba me ponía las manos muy abiertas delante de los ojos y las movía para ver si eran mías y si yo era yo. Cuando me levantaba tenía los huesos molidos [...] era como si me hubieran vaciado de mí misma para llenarme de otra cosa muy rara. Algo muy escondido se divertía soplándome por la boca y jugaba a hincharme” (p. 60, 62 y 63).

Estos relatos sobre el embarazo y la maternidad se constituyen en crítica y revisión de la maternidad como algo esencial en la mujer. Esta experiencia en la protagonista no produce sentimientos de ternura, ni de plenitud o realización personal. Es algo impuesto, algo ajeno; por eso, durante ese periodo siente obsesión por la limpieza, como si tuviera necesidad de limpiarse, auto purificarse de una suciedad interior (p.62). Es como un rechazo inconsciente de todo aquello “*desagradable*” que, sin su consentimiento, se está produciendo en su interior.

Para Busquet (1985, 127), Natalia vive la maternidad como experiencia de alineación, como “[...] *una invasión del otro en las mismas entrañas del Yo*”. Su cuerpo se va hinchando, se va transformando en algo que no es ella. Por eso, todo le incomoda y siente rechazo y repulsión.

Al anteponer el rol de madres al de sujeto y persona, el mito de la maternidad, en la sociedad androcéntrica y patriarcal, encubre una situación de injusticia que afecta principalmente a las mujeres. La función de madre, ya sea material o espiritual⁵⁷, se coloca en primer lugar, como horizonte y condición de la realización femenina, experiencia que da sentido a su existencia y fuente de ‘complitud’, y viene acompañada de fuertes exigencias de entrega, renuncia y sacrificio.

Según Julia Kristeva (1981, p. 25), el contrato sociosimbólico sobre la maternidad es un contrato de sacrificio para la mujer, ya que en el mundo simbólico del padre, a ella se le otorga el papel de madre y no el de individuo. El embarazo, en lugar de ser una parte natural de su vida, es “*un reto fundamental a*

⁵⁷ Sobre maternidad espiritual ver: Gebara, Ivonne, 1989.

su identidad". Esta autora elabora argumentos que desafían el mito patriarcal al no reconocer a la mujer, primero como persona completa en sí misma y, después, como madre; la maternidad no como obligación y destino, sino como opción y derecho. Julia Kristeva 1981, defiende que dentro de esta perspectiva puede concebirse la *"maternidad sin culpa"*, como *"un lento y difícil aprendizaje en atención (consideración), dulzura, olvidándose de sí misma, sin aniquilar su personalidad afectiva, intelectual y profesional"* (p. 31).

Los estudios realizados sobre novelas confirman que en las madres construidas en la literatura, el afecto y el amor no son automáticos ni esenciales, sino algo aprendido a través de un proceso, con el pasar del tiempo y el contacto con el niño. La influencia que el niño ejerce sobre la madre y sus efectos contradice el mito del instinto materno.

Ejercer la maternidad *"sin culpa"* como opción y derecho, como un proceso de aprendizaje a través del cual la madre puede llegar a sentir un amor generoso por otra persona - su hijo – requiere la superación del carácter mecánico atribuido a dicha tarea, deconstruir la maternidad como mito y señalar su carácter histórico e ideológico. De esa forma, se podrán articular en las mujeres los rasgos principales propuestos por el mito androcéntrico: la capacidad de amar y de entrega, con la posibilidad de ser sujeto, sin perder su propia identidad:

"La meta [...] no es causar que se piense en el hijo como un monstruo que destruye a la madre, sino sencillamente reconocer la experiencia completa de la madre, la cual le proporciona mucha felicidad pero también unos cambios difíciles" (Mary Rich, 2005, p, 12).

Sara Ruddick (1982), en contraposición a la manera esencialista de abordar la maternidad, -que considera ese hecho como el que le da la identidad de la mujer, independientemente de la cultura- afirma que la maternidad en sí misma no es la capacidad biológica de dar a luz la que determina las cualidades, consideradas *"naturales"* de las mujeres, sino la protección y el cuidado que las mujeres realizan con los hijos, lo que se puede considerar ejercicio y práctica de la maternidad, lo que construye esas cualidades y aptitudes. Este abordaje tiene

la particularidad de ser inclusivo; es decir, puede llevarse a cabo tanto por hombres como por mujeres y de esta manera, traspasar la construcción social de los papeles sexuales, y ofrecer a los varones la oportunidad de desarrollar las cualidades consideradas exclusivamente femeninas.

En *La Plaza del Diamante* las amigas de Natalia, Julieta y doña Enriqueta, representan dos perspectivas diferentes sobre la maternidad. En relación a la primera, la protagonista dice:

“La Julieta vino a verme y me trajo un pañuelo de seda para el cuello, blanco, con mariquitas desparramadas. Y una bolsa de bombones. Dijo que la gente sólo piensa en la criatura y que nadie se acuerda de la madre” (p. 67).

Estas palabras, en la boca de Julieta, presentan una visión progresista. Da énfasis a la importancia de la mujer, a ella le lleva regalos porque reconoce que la madre es la gran olvidada en el episodio del parto. Es una forma de criticar el modelo de maternidad que cede todo el protagonismo e importancia al niño, y que exige de las mujeres la anulación y el sacrificio. En el acto de dar la luz desaparece la mujer y aparece una nueva identidad: la madre, acompañada del peso de la renuncia y la negación.

Sin embargo, doña Enriqueta representa una visión conservadora sobre la maternidad, en su boca se colocan palabras que refuerzan la culpa sobre las mujeres: “La primera vez que la señora Enriqueta vino a verle ya sabía la historia por la tendera de abajo. ¿Dicen que estuviste a punto de ahogarlo? (p. 66). Doña Enriqueta da centralidad al niño, ella va a visitar al recién nacido, no a la madre; y no tiene ningún reparo en responsabilizar a la madre del peligro de muerte por el que había pasado el niño.

4.1. El parto: grito de rebeldía, deseo de destrucción del orden patriarcal

Volvemos a la obra. En el momento del parto, Natalia cuenta tres hechos que se pueden interpretar como expresión de angustia existencial, de dolor y de deseo profundo de destrucción del orden establecido por el poder del marido, poder patriarcal.

Uno de los acontecimientos es la producción de un grito, cuya potencia ensordece y asombra a la misma protagonista:

“Y el primer grito me ensordeció. Nunca hubiera creído que mi voz pudiera ser tan alta y durar tanto. Y que todo aquel sufrir se me saliese en gritos por la boca y en criatura por debajo” (p.65).

El grito es un recurso muy elocuente para expresar experiencias humanas. Tales experiencias han sido expresadas a través de los diferentes vehículos del arte: la pintura, la literatura, la música, el cine, etc. A través del grito se puede comunicar indignación, protesta, dolor, exclusión, angustia existencial, desprecio, etc. O también rebeldía, libertad, triunfo, conquista, victoria y alegría.

En *La Plaza del Diamante*, la protagonista aparece gritando en dos oportunidades: una en el momento del parto y la otra al final de la obra, después de pasar por un proceso, a través del cual, recupera el control de su vida y de su voz.

En el grito del parto vemos una manifestación de dolor, de angustia existencial, de rechazo de lo que le imponen las estructuras patriarcales. Y en el grito del fin descubrimos que es un grito de victoria y de libertad⁵⁸.

En la expresión que aparece junto con el grito: *“Y que todo aquel sufrir se me saliese en gritos por la boca y en criatura por debajo”*, descubrimos el dolor de la protagonista al sentirse dividida, partida y escindida como ser humano. Es la forma cómo Natalia expresa el divorcio entre el ser sujeto-mujer y ser madre.

Otro de los acontecimientos situados en el momento del parto es cuando la protagonista estuvo a punto de ahogar al niño: deseo y demostración de la potencia sexual del macho. Y el tercer acontecimiento es cuando, al hacer la fuerza para expeler al niño, rompe la columna de la cama, que hace parte de la obra de Quimet (p. 65): él había decidido y organizado el espacio doméstico hasta los más pequeños detalles, sin permitir la participación u opinión de Natalia.

⁵⁸ Este aspecto lo desarrollamos mejor en el capítulo: VI. Dar el Grito, Recuperar la Palabra Para Encontrar Sentido a lo Vivido

El deseo de intervenir en las estructuras creadas por Quimet y destruirlas, también se le presenta a la protagonista más tarde, cuando empieza la guerra. Ella destruye el palomar, un capricho del marido, cuya responsabilidad recayó sobre ella. La destrucción de todo aquello que fue construido sin su participación como sujeto es una forma de rebelarse contra las estructuras que colocan a las mujeres en situación de subordinación, siendo obligadas a aceptar las órdenes o caprichos de sus maridos. En definitiva, es una forma de rechazar las estructuras androcéntricas y patriarcales.

Natalia, además de cargar con el peso de una maternidad impuesta, presiente la censura y el enjuiciamiento de las personas que viven en su entorno: *“La primera vez que la señora Enriqueta vino a verle ya sabía la historia por la tendera de abajo. ¿Dicen que estuviste a punto de ahogarlo?”* (p. 66). Es el peso de la conciencia de no sentir el placer o la satisfacción al realizar la misión de la maternidad. Sobre ella, como sobre todas las mujeres, recae el castigo en forma de sentimiento de culpa y del apelativo de *“mala madre”*.

Al hacer un recorrido por la historia, se puede afirmar que el instinto materno es un mito, ya que existe una gran variedad de sentimientos maternos que varían de acuerdo a la cultura, a las ambiciones o frustraciones personales. El sentimiento materno es sólo un sentimiento y, como tal, puede o no existir, ser y desaparecer, puede ser fuerte o frágil. Todo depende de la historia de la madre y del momento histórico en el que ésta se insiere. No existe una ley natural que determine tal sentimiento, el amor materno es adicional, no inherente (Elisabeth Bandinter, 1980, p. 367).

Desde hace siglos, el rol social más importante de la mujer es el de ser madre. No obstante, a partir del S. XX, la literatura de mujeres, unida a las organizaciones feministas, iniciará un proceso de deconstrucción de la maternidad. Según Mary Rich (2005), la acción y dominación androcéntrica construyó e impuso el mito de la maternidad, como un modelo que las mujeres deberían seguir:

“El hombre había logrado un nivel de control sobre la maternidad creando un mito de la madre ideal, pero

irreal y exigiendo que la mujer lo imitara si quería que los demás la consideraran una `buena` madre". (p. 10):

Muchos de los personajes femeninos contruidos por la literatura escrita por mujeres en la posguerra española, son muy complejos: mujeres deprimidas, frustradas, solitarias, pasivas, etc. Esta forma de construir y expresar la vida de mujeres puede interpretarse como una crítica a la reducción de los espacios a que fueron sometidas, como denuncia y como revisión de los roles que se les atribuyeron. La literatura de mujeres examina el mito y el papel tradicional de la madre desde el punto de vista de la mujer: *"Las madres de la literatura de mujeres relatan varias versiones de la maternidad, pero ninguna describe la maternidad como una esencia de las mujeres que le viene fácilmente"* (Mary Catherine Rich, 2005, p. 13).

Según Julia Kristeva (1981, p. 31), la literatura escrita por mujeres reelabora la maternidad *"sin culpa"*, porque el acto de escribir permite expresar los más profundos deseos; si no fuera así, sería un universo reprimido, nocturno, secreto e inconsciente. Sobre esta hipótesis, Mary Catherine Rich (2005) afirma:

"Se aprueba de manera cierta [...] Al hacer una investigación de la maternidad en varias obras de mujeres de distintas épocas y países, aparece claramente el deseo de una revisión del mito a pesar de la variación entre personajes y temas principales". (p. 11).

En la literatura de mujeres se encuentran varios modelos de madres, pero no encontramos la maternidad como esencia, como algo intrínseco y natural. La maternidad como proceso de aprendizaje coloca a las mujeres como sujetos, ellas tienen un papel activo en esa relación con el hijo.

La Plaza del Diamante se encuentra entre las obras estudiadas por Mary Catherine Rich (2005), en la que también descubre en Natalia el deseo de revisión del rol de la maternidad como mito, al manifestar la necesidad, antes que todo, de ser reconocida y respetada como sujeto. La protagonista, con sus frases cortas y con la ingenuidad propia de una mujer sencilla, de escasa escolaridad, usa la palabra como dedo acusador, criticando las condiciones de vida a la que

las mujeres son sometidas. Natalia, con su estilo propio, también va dejando vacíos que informan y sugieren cómo, a partir de mitos religiosos y de papeles sociales, se le va despojando de ella misma y se la va anulando y sometiendo.

Sucan Gubar, citada por Neus Carbonell (2004, p. 33), dice que algunas artistas se han enfrentado a una tradición que usurpa a las mujeres la capacidad de crear vida, para hacer de la creatividad una prerrogativa masculina, como lo expresa el mito de Pigmalión⁵⁹, rey de Chipre que se enamoró de una estatua de Afrodita a la que da vida. Esto representaría una proyección de la angustia del hombre ante la incapacidad de gestar: *"[Pigmalión] ha evadido la humillación, compartida por muchos hombres, de tener que reconocer que es realmente creado por el y del cuerpo femenino"*.

En esta perspectiva, encontramos correspondencia en la narración irónica que la protagonista hace de la obsesión y el miedo que los hombres sienten de perder su poder y su dominio tanto en el espacio público como en el privado. La capacidad gestadora de Natalia produce en Quimet la necesidad de competir y de reafirmar su superioridad, y para ello, llega al colmo del ridículo. Él tiene en la barriga un parásito, una solitaria, a la que le da el carácter de filiación y, de esa manera se iguala a la esposa, considerándose que tiene la misma capacidad generadora que ella que ha gestado a un hijo: *"Y el Quimet decía que él y yo éramos iguales porque yo había hecho un niño y él había hecho un gusano de quince metros de largo"* (p. 89). La narradora sigue su ironía cuando cuenta el carácter hipocondríaco de su marido que, como una forma de llamar la atención, siempre se está quejando de diferentes achaques. Una noche sueña que se le han caído las muelas, lo que según el Diccionario de Juan Eduardo Cirlot (2002, p.174), indica *"miedo a la castración o a la derrota en la vida"*.

⁵⁹ Pigmalión era un rey de Chipre que se enamoró de una estatua de Afrodita. El poeta latino Ovidio le presenta como un escultor que había creado una estatua de marfil en la que había plasmado su ideal de femenino. Apasionadamente enamorado de su creación, dirigió fervorosas plegarias a Afrodita y esta, conmovida, insufló vida a la materia inanimada. Pigmalión tuvo de ella una hija, llamada Pafo.

5. DESCUBRE SECRETOS MENTIROsos...

“Había una vez un tiempo, un tiempo muy triste que no era mi tiempo, ni vuestro tiempo, ni ningún tiempo real, en el cual había un hombre que decía secretos a otros hombres. Y el hombre en cuestión era el Crítico Rey y el resto eran sus vasallos.

Y ninguna mujer nunca oyó los secretos. Y ninguna mujer leyó nunca los libros sobre los cuales versaban los secretos. Pero el rey tenía una hija y un día ésta leyó los libros y oyó los secretos. Y la hija se dio cuenta de que los secretos no eran secretos de verdad y los libros tampoco eran libros verdaderos. Y entonces se enfadó mucho.

Y habló con otras mujeres. Y durante muchas noches, y días y sueños las mujeres hablaron juntas. Y el rey y sus vasallos envejecieron y murieron.

Las mujeres se miraron sus rostros dorados y sintieron cada una de sus voces doradas. Y vivieron durante mucho tiempo en aquella tierra...”

(Humm, 1994, p. 1)

La Plaza del Diamante está salpicada de referencias simbólicas con contenido religioso, a través de las cuales se reconstruye el mundo cultural y las creencias de una sociedad impregnada de religiosidad católica, como lo era la sociedad española de la época.

La mayoría del uso de símbolos y de discursos religiosos son atribuidos a hombres (sacerdote: mosén Joan, y el marido: Quimet) y tienen como objetivo pautar el comportamiento femenino, concretamente el de la protagonista. A través de esas construcciones, la narradora y protagonista presenta una crítica a la sociedad y a la cultura que encausa valores que legitiman el control y sometimiento que los hombres ejercen sobre las mujeres.

El analizar las diversas referencias simbólicas o prácticas religiosas, usando género como categoría, ayuda a descubrir el reflejo de las desigualdades políticas y simbólicas a las que las mujeres han estado sometidas secularmente, ya que los discursos que se presentan como generales e inmanentes, entre los que se encuentra el discurso religioso, parten de intereses y experiencias masculinas, es decir, son elaboraciones sexuadas.

La religión se presenta histórica y socialmente atravesada por las relaciones de género. O sea, la diferencia sexual moldea las prácticas, las representaciones y los discursos religiosos, de tal forma que la religión se

constituye en un instrumento eficaz para controlar la vida de las mujeres y la manutención de la subordinación social y religiosa.

A continuación analizamos algunos episodios concretos, en los que se pueden ver cómo algunos símbolos y discursos religiosos, con contenidos sexistas son usados como instrumento para controlar y manipular a las mujeres:

a) ¡Pobre María!

Es una muletilla que Quimet le repite con frecuencia a Natalia a lo largo de toda la novela.

Desde el segundo capítulo, después del primer encuentro, en el que a nuestro modo de ver, Natalia perdió la virginidad⁶⁰, Quimet empieza a decirle “*pobre María*”. Esta expresión aparece, por primera vez, en un contexto en el que Quimet mezcla varios símbolos religiosos: él se compara a San José por el hecho de ser carpintero, y a Natalia la compara con María, la Virgen.

Por el escenario en el que aparece la expresión “*pobre María*”, nos lleva a deducir que el marido estaba interesado en recordarle a Natalia algún episodio que habían vivido juntos, pero del que ella había salido marcada: la pérdida de la virginidad, hecho que, dentro de la cultura occidental cristiana, desvaloriza a la joven, ya que no es un comportamiento adecuado de una mujer decente y honesta. Así, con la expresión “*pobre María*”, el marido le estaría echando en cara a la protagonista el disgusto y la decepción de María, la Virgen, con quién un momento antes la había comparado, por haber perdido la pureza.

Natalia no sabe a qué viene aquello, ella no entiende lo que Quimet le quiere decir con la muletilla que, con frecuencia, le repite, y la desestabiliza:

“Y entonces, que al principio no acabé de entenderlo, porque lo mezcló con otras cosas que decía, dijo, pobre María...Y otra vez las madres de los Reyes Católicos [...] y yo estaba pensando en lo que había querido decir cuando había dicho, pobre María...” (p. 16).

⁶⁰ Esta afirmación está justificada en el apartado 2. Y la historia empezó así..., de este capítulo: Descosiendo Mitos.

La protagonista se da cuenta que su marido siente placer en atormentarla, en martirizarla, en hacerla sentir insegura y mantenerla en vilo, con aquella expresión que ella no consigue comprender: *“pobre María”*:

“Y cuando ya había dicho pobre María, y me veía preocupada, se quedaba muy callado como si no estuviera, pero yo sabía que se sentía muy tranquilo por dentro. Y yo no me podía quitar a la María de la cabeza” (p. 46).

Quimet se siente con autoridad moral para juzgar y castiga a su mujer, por un acto en el cual los dos habían participado, pero cuya responsabilidad pesa únicamente sobre ella. En relación a la sexualidad, recae sobre las mujeres la responsabilidad y la culpa de los actos generalmente compartidos con los hombres. Lo que para ellas es causa de culpa y castigo, para ellos es considerado cualidad y virtud.

b) ¿Qué hago con estos rosarios?

En la primera visita que hizo a la casa de la suegra, cuando Natalia y Quimet todavía eran novios, la suegra, como una forma de mostrar que le ha caído bien y que ve futuro en aquella relación, le regala unos rosarios con cuentas negras. La protagonista no sabe qué hacer con ellos y le pregunta a Quimet, que le dice que los guarde por si algún día tienen una hija (p.21, 23). De esta forma refuerza que la religión es cosa de mujeres, su papel y lugar es obedecer, someterse, cargar con la culpa cuando no consigan responder a las llamadas de la religión.

Este relato pone de relieve que la transmisión de la tradición religiosa se coloca en las manos de las mujeres: la suegra la pasa para la nuera que, a su vez, deberá pasar para la hija; y así sucesivamente, se formará una cadena que, irónicamente, arrastrará la permanencia de la subordinación de ellas mismas, de todas las mujeres. Este es el camino a través del cual lo que es socialmente construido se naturaliza: las instituciones, símbolos, discursos y normas elaboradas por hombres son transmitidos para que las mujeres las cumplan.

Al preguntarle a Quimet que qué hacer con los rosarios, Natalia cuestiona el papel que se les da a las mujeres, a ellas solas, de transmitir la tradición religiosa.

En esta misma perspectiva de transmisión de costumbres y tradiciones, Quimet hace referencia a las madres de los Reyes Católicos, afirmando que habían sido ellas, las mujeres, las que habían marcado el buen camino (p. 16).

c) Castigada por Dios

Un beso que lleva a Natalia al éxtasis. Sucede en un encuentro con Quimet en el parque antes de casarse. Es una experiencia inolvidable en la vida de la protagonista, ella misma dice: *“Fue entonces, me acuerdo muy bien y me acordaré siempre, cuando me dio un beso”* (p. 17).

Sin embargo, aquel momento tan especial, aquel placer es rápidamente reprimido el peso de la culpa que aparece para condenar el encanto producido por un beso. La misma Natalia atribuye el castigo a *“Nuestro Señor”*; para ella es Él, que con los brazos muy largos, que todo lo puede y todo lo abarca, el que no aprueba aquel placer, por eso, el Señor se le oculta encerrándose dentro de un armario:

“[...] y así que empezó a darme el beso vi a Nuestro Señor en lo más alto de su casa, metido dentro de una nube inflada, rodeado de una cenefa de color de mandarina que estaba descolorida en una punta, y Nuestro Señor abrió los brazos muy abiertos, que los tenía muy largos, cogió la nube por los bordes y se encerró como si se cerrarse dentro de un armario” (p. 17).

Este episodio muestra cómo las normas religiosas y morales, elaboradas por hombres, cercenan la libertad de las mujeres, especialmente en lo que se refiere a la vivencia de la sexualidad; y también, cómo las mismas mujeres se las apropian y asumen, llevadas por la fuerza de la transmisión cultural.

d) Esposa de Lot⁶¹, el antimodelo

Otro episodio que cuenta la narradora, usando cierta ironía, es el que se refiere a la esposa de Lot. Este relato aparece en una ocasión, en casa de la suegra, sentados a la mesa. En momento solemne y especial para la familia, Quimet saca a relucir el episodio bíblico en el que se narra lo que le sucedió a la esposa de Lot, que por no seguir las órdenes del marido se convirtió en estatua de sal:

“Y el Quimet en lugar de echarse sal en el plato empezó a decir que todos estábamos hechos de sal desde que aquella señora que no creyó a su marido se volvió a mirar aunque se le había dicho que anduviese bien derecha y para adelante” (p. 33).

Con este relato, Quimet le está diciendo a su esposa que las mujeres deben obedecer a los maridos, a la vez que culpabiliza a la esposa de Lot, y por consecuencia a todas las mujeres, de los males que sufre la humanidad. Al decir que todos estábamos hechos de sal desde aquella desobediencia. En este episodio aparece muy claro cómo la simbología religiosa está construida a partir de intereses masculinos y que sirve especialmente para dominar a las mujeres.

La referencia al episodio de la esposa de Lot en términos de responsabilidad y culpa establece una estrecha relación entre su desobediencia y la desobediencia de Eva en el paraíso. Este segundo episodio lo refiere en el sermón de la boda de Natalia otro hombre, el sacerdote. Él habla sobre la creación, sobre Adán y Eva⁶², y sobre las consecuencias que la desobediencia de la mujer traen a la humanidad. Mosén Joan refuerza la responsabilidad y la culpa de Eva, pecado que a su vez pesa sobre todas las mujeres, por cuya razón todas deben estar sometidas y ser obedientes a los maridos.

⁶¹ Pasaje bíblico del Génesis 19, 26 en el que se cuenta que la esposa de Lot fue castigada por desobedecer y volver a mirar para atrás.

⁶² En el apartado 2. *Y la historia empezó así...* de este mismo capítulo: *Descosiendo Mitos*, desarrollo más ampliamente este tema.

e) Una silla sólo para hombres

En la novela existe un símbolo en el que encontramos una relación muy estrecha con las instituciones religiosas. Se trata de una silla que construye Quimet, *“En aquella silla sólo podría sentarse él [...] es una silla de hombre”* (p. 49).

La silla representa una institución religiosa patriarcal. Un asiento del cual las mujeres son excluidas. Por el hecho de ser mujeres, ellas nunca podrán ocupar ese lugar. Natalia tiene que limitarse a limpiarla, brillarla. Esa silla puede ser un trono desde donde se imparten normas y juicios. Es una de las bases principales de la subordinación de las mujeres, en general, y por lo tanto, también de la protagonista: la obligación de cuidar del *“trono”* donde sólo se podrá sentar aquél que la domina y desde donde recibirá juicios, órdenes y castigos.

En las sociedades modernas existen poquísimos espacios en los cuales esté expresamente prohibido el tránsito de mujeres. Entre esos poquísimos espacios se encuentran las instituciones religiosas, en las que existen lugares en los que sólo se permite que se sienten los hombres. Una de esas instituciones es la Iglesia Católica; en ella las mujeres no pueden formar parte de la jerarquía, ni pueden participar del ministerio del orden sacerdotal, ni en las demás jerarquías.

Según María José Rosado (2001, p. 90), los comportamientos y prácticas religiosas se consideran femeninas y propias de mujeres por naturaleza, como vocación específica que obedece a la voluntad divina. Sin embargo, si se rompe el presupuesto que le atribuye a la naturaleza lo que corresponde a un hecho histórico y social, será posible cuestionar a las instituciones religiosas desde la perspectiva de género, ya que ciertas creencias, prácticas y representaciones contribuyen a la reproducción de las desigualdades entre hombres y mujeres y al sometimiento de éstas.

5.1. Aprovechando las fisuras

En el campo religioso, las relaciones son complejas, ambivalentes y hasta contradictorias, y aunque en la mayoría de las veces estas relaciones

funcionan como fuerzas conservadoras, también existe la posibilidad de que contribuyan a la emancipación y empoderamiento de las mujeres.

En ese sentido, en la obra existen referencias a prácticas religiosas que ofrecen la posibilidad de un análisis desde una perspectiva positiva. Esto se da especialmente cuando los símbolos o las devociones parten de la experiencia religiosa de mujeres.

Según María José Rosado (2001, p. 87), en ciertas circunstancias, las experiencias religiosas pueden funcionar como fuerzas movilizadoras, llevando a las mujeres a resistir a su poder de sometimiento. Del mismo modo, Drogus (1997, p. 6) afirma que el movimiento de espiritualidad de las mujeres indicó que las ideas religiosas reelaboradas podían ser más una fuente de empoderamiento de las mujeres que de subordinación.

Vamos a analizar algunos episodios a los que se le pueden atribuir contenidos libertadores:

a) Compartir la vida en el parque

Natalia, después de haber vivido mucho tiempo “sin palabras”, va al parque y junto con otras mujeres retoma la palabra y comparte su vida y sus sufrimientos. Son mujeres que prestan sus oídos y sus hombros, y al disponerse a escuchar permiten que la protagonista organice y entienda su vida, que tome fuerzas para seguir viviendo.

En este gesto solidario, descubrimos una experiencia espiritual colectiva y libertadora en la que no existen jerarquías. Es lo que, en la vida real, se da cada vez con más frecuencia: la solidaridad y el apoyo entre mujeres víctimas de violencia, que se reúnen para compartir experiencias y para ayudarse mutuamente en la recuperación de la dignidad y la auto estima, como un intento de eliminar la influencia androcéntrica en sus trayectorias y, de esa forma, constituirse en sujetos.

b) El Cristo solidario con los pobres

Cuando Natalia describe el lujo de la casa de los señores donde trabaja como doméstica, en contraste con la pobreza que en aquellos tiempos vivían tanto ella como otras muchas personas, la protagonista ve el Santo Cristo en la

capilla que hay en la cabecera de la cama de los amos. Ve que el Cristo tiene la cara amarga⁶³, que sufre como ella y quizás también con ella. El gesto que descubre en su cara le indica que Él no está contento en aquel lugar, porque hay mucho egoísmo, porque no se hace justicia pero que como ella, no puede hacer nada porque le tienen las manos atadas: *“En la cabecera, en una capilla, con las manos atadas, hecho de madera y con cara amarga, había un Santo Cristo”* (p.100).

Al observar esos detalles, podemos pensar que Natalia tiene una experiencia espiritual como muchas mujeres pobres y que sufren diversos tipos de injusticias. Descubre a un Cristo humano y solidario, que la acompaña, que se identifica con su dolor y con el de su gente, que le da fuerza y legitimidad.

c) Ángeles rabiosos les contaban que estaban delante de las almas de soldados muertos en la guerra

Al final de la guerra, las mujeres vestidas de negro van cargando todo el dolor y el sufrimiento del mundo por sus muertos, por sus fusilados, por sus encarcelados, por tantos destrozos, por tanta hambre. La angustia es muy grande y pesada, y ya no existen fuerzas humanas capaces de soportar. Natalia unida a otras tantas mujeres, con velas o sin velas, llenan las iglesias, buscan el refugio y el consuelo que no encuentran por ninguna parte. Entontes, en medio de la misa, la protagonista es arrebatada por visiones, ve bolitas blancas que se multiplican, que se vuelven de sangre y huelen a sangre, a muerte:

“Y por encima de las voces que venían de lejos y que no se entendía lo que decían, se levantó un canto de ángeles, pero un canto de ángeles rabiosos que reñían a la gente y les contaban que estaban delante de las almas de todos los soldados muertos en la guerra y el canto decía que vieses el mal que Dios hacía derramar por el altar; que Dios les enseñaba el mal que se había hecho para que todos rezasen para acabar con el mal” (p. 187).

⁶³ Este texto lo analizamos también, desde otra perspectiva, en el **Capítulo III. Tirando del Hilo de la Memoria en las Huellas de los Sentidos.**

Natalia y su dolor encuentran nuevamente apoyo, consuelo y legitimidad venida del cielo. Ángeles indignados, como ella, por tantas muertes inocentes, por tanta sangre derramada, por tantos jóvenes fusilados. Hasta el mismo Dios está de su parte, de parte de todas aquellas mujeres que cargando con sus penas y con las penas del mundo necesitaban seguir vivas, aunque se sintieran muertas.

En estas experiencias religiosas de la protagonista, no existe intervención masculina, la divinidad no aparece dominándola ni juzgándola; por el contrario se manifiesta solidaria con ella, comprometida con la justicia y enjuiciando las causas del mal: el egoísmo, la falta de libertad, la guerra, evento que los hombres necesitan para mostrar su fuerza y virilidad.

En síntesis, podemos decir que en *La Plaza del Diamante* existe una fuerte crítica a la religión por estar al servicio de intereses masculinos, que manipulan la voluntad de Dios, al identificarla con intereses particulares, y en beneficio propio. En muchas oportunidades, usan la voluntad divina hasta para justificar la explotación, el sometimiento y la inferioridad de las personas, por el hecho de ser diferentes, en este caso mujeres.

Por otra parte, cuando las experiencias y prácticas religiosas parten de la vida, cuando se colocan en la boca de la protagonista, la perspectiva que aparece es positiva y liberadora.

VI. RECUPERAR LA PALABRA, DAR EL GRITO Y ENCONTRAR SENTIDO A LO VIVIDO

El final de la historia abre las puertas a la narración. Natalia, la protagonista, después de reconciliarse con su pasado y con ella misma, se dispone a contar su versión de lo vivido.

Ha transcurrido el tiempo y con él muchas cosas que se han transformado en la vida de Natalia: ha ido al baile, ha conocido al hombre con el que se casó, ha tenido dos hijos, ha experimentado los cambios de la República, ha vivido la angustia de la guerra, las muertes en el frente, el hambre y la desesperación, ha llegado a las puertas del suicidio y, por fin, conoce a otro hombre con el que puede rehacer la vida, la suya y la de sus hijos. Es entonces, en ese momento, cuando la protagonista siente necesidad de desprenderse y librarse de las sombras del pasado; siente urgencia de entender lo que, con tanto sufrimiento, ha vivido para dar sentido y apropiarse de su vida.

Natalia necesita poner orden en su desorden interior, hablar la palabra organizadora, librarse de los fantasmas que la atormentan, contar su vida para interpretarla y entender su significado. También necesita hacer las paces con el pasado y con todos los escenarios que ha servido para desarrollar los largos episodios de su vida. Necesita acumular energías y fuerzas para soltar su voz y dar el “*grito de infierno*” (p. 250) que lleva preso desde hace mucho tiempo.

Desde un presente indeterminado, cercano al fin de la novela, la protagonista, después de un proceso de transformaciones interiores, se dispone a contar lo vivido.

1. HABLAR, CONTAR, ORGANIZAR LA VIDA Y ESPANTAR LOS FANTASMAS

Un torbellino ha pasado por la vida de Natalia. Los sentimientos, los pensamientos y vivencias se cruzan y tropiezan en su interior, sin que pudiera entender el significado de todo aquello. Mucho tiempo ha pasado sin poder

comunicarse, sin poder decir por su boca toda la procesión que lleva por dentro. Por eso, cuando las aguas se van posando, cuando el ojo del huracán va dislocándose, ella necesita organizar su pasado, hablar de su propia vida, exponerla, ventilarla al sol, como antiguamente hacían las mujeres con la ropa para que blanqueara. Necesita apropiarse de su historia, tomar las riendas de su vida.

La vida de Natalia va acompañada de ausencia de la palabra; el vivir “*sin palabras*” no es novedad para ella. Desde su niñez y su juventud, cuando vive con sus padres, la falta de la palabra hace que viva cargando el miedo, la angustia y la inseguridad de quien se ignora a sí misma, de quien no conoce las fronteras entre su yo y los otros “yo”; no distingue a su “ella misma”: “*En casa vivíamos sin palabras y las cosas que yo llevaba por dentro me daban miedo porque no sabía si eran mías*”(p. 23).

Después, en su vida de casada, su palabra tampoco encuentra espacio e interlocución. Sale a pasear con Quimet, dan vueltas: “[...] *sin decirnos una palabra, como si fuéramos mudos de nacimiento*” (p.18). Natalia sigue registrando el dolor del silencio y de la ausencia de palabras. Su opinión es censurada, podada, cuando intenta *dar algún parecer su marido la reprocha*: “[...] las mujeres siempre quieren mandar” (p. 115). Se siente asfixiada por el silencio, por la falta de la palabra: “*No podía decirle que sólo olía a palomas [...] No podía decirle que si un huevo se caía [...] No podía decirle que sólo oía zureos de palomas*” (p.119).

A Natalia se le desposee del lenguaje, de un recurso fundamental en el proceso de autodescubrimiento, para la afirmación de la identidad y de la individualidad. Según María del Mar Martínez (1988, p. 3) el problema del lenguaje se ha considerado inherente a la dificultad que han hallado las mujeres en descubrir y afirmar su yo. El negar la posibilidad de hablar y expresarse es una forma de negarle la posibilidad de desarrollarse como persona y como ciudadana. La posibilidad de hablar, de expresarse, de comunicarse son características que distinguen a las personas de los otros seres vivos. De ahí que, para ejercer la ciudadanía, sea imprescindible disfrutar del derecho de opinar y de manifestarse. Derechos que se le niegan a la protagonista.

Por ello, se le hace tan urgente la verbalización, el uso de la palabra. Natalia necesita ser, hablar, contar la vida y su vida para espantar tantos fantasmas que le enredan las ideas, los pensamientos y los sentimientos. Necesita buscar la forma de sacudirse el peso de tantas cosas que le pesan en las espaldas, necesita tomar el control sobre la palabra que durante tanto tiempo ha sido sofocada; necesita entender y controlar todo lo vivido.

Sacando fuerzas de donde ya no había nada, se libra del temor de la amenaza del mito de la esposa de Lot y vuelve la mirada hacia atrás. Mirada que lleva a Natalia a actuar sobre su pasado; pasado que organiza, reinventa y transforma y, de esta manera, toma control de su vida y de su historia. Al retornar a su pasado libre del miedo, bajo el prisma de su presente, todo se va transformado; los sufrimientos y las tribulaciones desaparecen para Natalia. Este acto de reelaboración le permite reconciliarse con el pasado, dándole un sentido nuevo:

“Y yo no sabía si estaba dormida o si estaba despierta, pero veía las palomas. Como antes, las veía. Todo era lo mismo: el palomar pintado de azul oscuro, los ponederos rebosantes de esparto, el terrado con los alambres que se iban enmohecendo porque no podía tender la ropa en ellos, la trampa, las palomas en procesión desde la galería al balcón de la calle después de atravesar todo el piso a pasitos... todo era lo mismo, pero todo era bonito. Eran unas palomas que no ensuciaban, que no espulgaban, que sólo volaban por el aire arriba como ángeles de Dios” (p. 222).

Como por arte de magia, la retrospectiva le pone tonalidades a su historia y la realidad aparece recreada y transformada. Todo lo que había supuesto para ella tormento y pesadilla, se convierte en arte, belleza, literatura: *“todo era lo mismo, pero todo era bonito”*. Estas palabras tienen la sorprendente capacidad creativa y artística, como afirma Fina Lloca (2002, p. 40):

“En siete palabras, ha conseguido encerrar la magia de la narración, de la literatura, y quizás la magia de

la propia Rodoreda: saber contar con autenticidad y belleza, aunque se trate de explorar los abismos más profundos del alma humana”.

Natalia, llevada por el impulso de hablar, pasea por el parque, sale a buscar a alguien que se disponga a escuchar, oídos con quién compartir su vida, con quien peinar sus recuerdos, y encuentra a otras mujeres dispuestas a pasarse la voz, a hacer una cadena escuchando, transmitiendo y denunciando el tormento que Natalia lleva por dentro:

“Y al día siguiente se lo conté a una señora que se sentó a mi lado en un banco del parque, de cara a las rosas. Le conté que había tenido cuarenta palomas... cuarenta pares de palomas: ochenta... De todas clases [...] Se ve que aquella señora se lo contó a otra. Y ésta a otra. Y todas se lo iban diciendo al oído y cuando veían que me acercaba siempre había alguna que avisaba a las otras: ya viene la señora de las palomas. Y a veces alguna que me preguntaba: ¿y la guerra se las mató? (p. 222).

Las palomas, capricho del marido, el tormento de las palomas reúne a las mujeres en el parque y, de boca en boca, se van pasando la noticia, prestan sus oídos y sus hombros para ayudar a Natalia a liberarse de los fantasmas que la atribulan. Como en un rito, aquellas mujeres se convierten en las salvadoras que van descargando a Natalia del peso que, durante tanto tiempo, había soportado.

La palabra será el resorte que pondrá orden y concierto a los recuerdos de lo vivido. Sentada en un banco del parque, acompañada de otras señoras, va contando su vida, lo que le pasó y lo que pasó y, a medida que cuenta, comprende y se comprende. Poco a poco se va desprendiendo del caparazón que le había ocultado su verdadera silueta, que la había obligado a seguir órdenes, a realizar gustos y deseos de otros, negándose a sí misma.

María del Mar Martínez (1988, p.8) refiriendo a Irigaray, considera que para revisar la cultura patriarcal, centrada en el falo, las mujeres deben apropiarse

del discurso, hacerlo suyo para poder cuestionarlo, y “*poner patas arriba el orden establecido, romper la ley*”. Entendemos que la apropiación del discurso, por parte de las mujeres, no significa reproducir o repetir los discursos que corresponden a experiencias de “otros”, sino tomarse a sí mismas como sujetos y producir nuevas formas de comunicarse y comunicar; es decir, construir nuevos discursos capaces de informar nuevas y variadas experiencias. El silencio pone a las mujeres fuera de la historia; por ello, para superar esa alineación deben convertirse en sujetos hablantes, alejándose de los modelos “falocráticos” que las desapproprian de ellas mismas y de sus propias relaciones.

Para Xavière Gauthir, citada por María del Mar Martínez (1988, p.8), el lenguaje, la sintaxis, el discurso sigue siendo dominado por los hombres, como un modo de autorepresentación, autogeneración y de autoafecto, lo que ha obligado a las mujeres a someterse y a valorar ese discurso, su sistema de representación y su lógica de significados. Este sometimiento ha hecho que se sientan perdidas, porque se han limitado a imitar, a reproducir un mundo que no es el suyo. Las mujeres, han tenido que recibir las impresiones, sin añadir nada a ellas y sin apropiárselas. Su papel se reduce a la mimesis.

Las ideas de Irigaray y Xavière Gauthir citadas por María del Mar Martínez (1988) nos ayudan a hacer una radiografía de la vida de la protagonista y a entender por qué Natalia, después de haber llegado al fondo del pozo, siente la urgencia de hablar, de contar su vida a otras mujeres, de encontrarse con sus pares para, juntas, recuperar la palabra silenciada y ahogada. La compañía de otras mujeres, el compartir y trenzar experiencias, le dará fuerza para apropiarse de lo que se le había expropiado: su voz y su historia.

Según María del Mar Martínez (1988, p. 10), autoras de la corriente francesa, defienden que la recuperación del lenguaje se debe hacer a partir del cuerpo de las mismas mujeres. Idea criticada fuertemente por otras autoras, entre ellas, Simone de Beauvoir, que afirmaba que es importante que las mujeres conozcan sus cuerpos, pero pensar que de él se puede extraer una visión del mundo sería tanto como crear un “*contrapene*”.

En la discusión anterior, nos identificamos con el grupo que critica que el lenguaje debe partir del cuerpo de las mujeres. Creemos que las diferencias

biológicas no son los únicos elementos, ni los más importantes para extraer visiones del mundo, ya que, la raíz de la diferencia que existe entre hombres y mujeres no está en el hecho de tener vagina o pene. Sin embargo, si partimos de los cuerpos históricos y de sus trayectorias, si dejamos que hablen las historias de los cuerpos de las mujeres, sí podremos encontrar explicaciones para comprender sus vidas, sus quejas y sus gritos.

El cuerpo de Natalia guarda informaciones que ella misma ignora. Su cuerpo histórico tiene las marcas de la violación, de la invasión, del cansancio y de la frustración; está apestando, castigado, deformado, agredido. Pero esto no podía contárselo a nadie, ella no podía decir que sólo olía a palomas, que apestaba a alverjas y a azufre, que el tufo de los huevos la asqueaban, que sólo oía gritos y zureos de pichones. No podía compartir con nadie aquella tortura de palomas que la estaba enloqueciendo. Por eso necesita un espejo para mirarse y descubrirse. Ese espejo serán otras mujeres, las que encuentra en el parque dispuestas a escuchar y a recomponer el rompecabezas de su vida. Estas mujeres son las que le permiten hablar, apoderarse de su palabra y de su historia.

En definitiva, Natalia, acompañada y ayudada por otras mujeres, recupera la palabra y se apropia de ella. Junto con la palabra recupera la libertad para pregonar y denunciar la anulación producida por el silencio que se le había impuesto; para compartir el martirio que suponía el “vivir sin palabras”. Para poder empezar a ser, sentirse y comunicarse como sujeto.

2. RECORRER LOS CAMINOS PARA HACER LAS PACES CON SU PASADO

Natalia se ha apropiado de la palabra pero necesita caminar hacia atrás, recorrer el pasado, volver a los lugares donde han convivido, con pocas alegrías y muchas frustraciones, con las manías de Quimet, con el tormento de las palomas, con las hambres de los hijos, con su abandono. De madrugada, cuando el sol todavía no había salido, la protagonista se dispone a “recoger los

pasos⁶⁴”, como los difuntos, que antes de desprenderse definitivamente de su vida terrenal, necesitan recorrer los caminos andados. Así Natalia, antes de dar el grito final, el grito de victoria y libertad, se dispone a volver, a visitar su casa y sus experiencias, a andar los caminos de vuelta.

Michele Anderson (1999), al analizar el uso de los espacios del mundo de Natalia, muestra cómo éstos son los que la hacen reaccionar y la obligan a tomar decisiones que le abren la puerta hacia la libertad. Por ello, al final de la novela, en su espacio interior, se libra del pasado por medio del grito, y a partir de ese momento, quedará libre para vivir el presente y amar a Antoni, su segundo marido.

La protagonista siente necesidad de reconstruir la vida, no a partir de fechas, ni de hechos, sino de lo palpado, de lo sentido, de lo oído. Rehacer la existencia convocando los sentidos para dar testimonio; debía reconciliarse con lo vivido para seguir viviendo:

“Me levanté. [...] me vestí a palpas. Y sólo era de madrugada. A palpas fui a la cocina, como siempre, tocando las paredes, descalza. Me paré delante de la puerta de la habitación del chico y le oí respirar hondo y tranquilo. Y entré a la cocina a beber agua, por beberla [...] saqué el cuchillo de pelar patatas que tenía la punta fina” (p. 245).

Con esas palabras, Natalia manifiesta su deseo de nacer de nuevo, como lo indica su nombre, de empezar una vida nueva y de ser una nueva mujer. Es de madrugada y ella no puede conciliar el sueño, los pensamientos y los recuerdos de lo vivido y lo sentido se le amontonan y se atropellan en su cabeza. Por ello, cuando el sol se prepara para asomarse e iniciar un día nuevo, ella, despojada, sale de la cama, descalza y en puntillas, despacio para no despertar a Antoni, y dispuesta a recorrer los caminos caminados, de atrás hacia adelante, para cerciorarse de que ha vivido y es urgente rehacer su historia.

⁶⁴ En la zona caribeña de Colombia se cree que las personas, después de muertas, permanecen entre los familiares durante una semana, tiempo que dedican a recorrer los caminos y espacios transitados durante su vida, como una forma de reconciliarse y despedirse. A esto le llaman “recoger los pasos”. Después de la misa de noveno día, el difunto se desprende definitivamente del mundo terrenal.

Antes de salir se cerciora de que todos estén tranquilos y durmiendo. Entra a la cocina allí coge un cuchillo, atraviesa la sala y por fin sale a la calle. Camina en dirección a la antigua casa, va rehaciendo las calles y los lugares tantas veces transitado. La forma como reconstruye el camino de regreso al mudo del pasado, a los espacios donde ha transcurrido gran parte de su vida, representa el rito de empoderamiento de Natalia. Este episodio no está dirigido u orientado por un maestro de ceremonias, es ella misma la que marca el camino y el ritmo del rito.

En el proceso necesario para reapropiarse de su vida, Natalia no sigue el comportamiento considerado apropiado para mujeres decentes: sale de madrugada, sola y con un cuchillo en la mano.

El cuchillo es un símbolo que puede tener diferentes significados, dependiendo de quién lo use y en el lugar que se use. En la cocina es un instrumento de trabajo femenino; en general son las mujeres las que lo utilizan para preparar los alimentos que sustentan a la familia. Sin embargo, en la calle es propio del uso masculino, y es un símbolo de la muerte.

El gesto de coger el cuchillo y salir a la calle de madrugada es la forma que Natalia adopta para revisar y contradecir la división sexual de objetos, funciones y lugares. Va a usar el cuchillo para defenderse de ella misma, de sus miedos, de sus inseguridades y de su falta de libertad. La protagonista está dispuesta a matar a la mujer vieja que lleva en su interior: a la Colometa humillada y anulada, con el fin de que se produzca la resurrección de la Natalia, libre y autónoma:

“Era como si fuese por encima del vacío, con los ojos sin ver, pensando que a cada momento me hundiría, y crucé la calle agarrando fuerte el cuchillo y sin ver las luces azules. Y al otro lado me volví y miré con los ojos y con el alma y me parecía que aquello no podía ser verdad. Había cruzado” (p. 249).

Recordar, retomar su pasado, es para Natalia algo así como realizar un exorcismo para librarse de los fantasmas que le cierran el horizonte, de todo lo que

le impide ser y vivir. Por ello, en el recorrido hacia su vieja casa, aparecen de nuevo los símbolos que justificaron su anulación y humillación: Quimet riéndose de ella; el embarazo: imposición y deseo de su marido; y la flor azul: el mito de Adán y Eva, en el momento que Adán-Quimet reprende a Eva-Natalia porque corta la flor del paraíso. Todo está conjurado para que no vuelva a impedir su vuelo:

“Me puse a andar por mi vida antigua hasta que llegué enfrente de la pared de casa, debajo del mirador... La puerta estaba cerrada. Miré hacia arriba y vi al Quimet que, en medio de un campo, cerca del mar, cuando yo estaba embarazada de Antoni, me daba una florecita azul y después se reía de mí” (p. 249).

La narradora cuenta la llega a la casa donde Natalia vive con Quimet, y describe las imágenes, sensaciones y sentimientos que la invaden. Frente a la puerta, recuerda que fue por ahí por donde había entrado casada con Quimet, y por la que había salido para casarse con Antoni, ahora está cerrada; entendemos que es la forma que la protagonista encuentra para decir que, aquella puerta cerrada, no volverá a dar paso para que ningún hombre se apropie y administre su vida; una forma de expresar que su existencia, su realización personal ya no depende de “otro”, ella está reconstruyendo su autonomía y sus nuevas relaciones, está en el camino de la conquista de su empoderamiento: *“Había entrado hacía muchos años por aquella puerta casada con Quimet y había salido para casarme con Antoni y con los niños detrás [...] me di cuenta que no podía entrar” (p. 249).*

El camino para reconquistar su autonomía no es fácil para Natalia. Entre los pasos imprescindibles del rito, la rabia y la indignación también, hacen parte de la ceremonia, la protagonista da golpes en las puertas y paredes para desahogar su furia por lo no vivido, por lo no gozado, por lo no sido.

La ceremonia continúa. Natalia se vuelve de espaldas a la puerta y descansa: *“[...] tenía mucha madrugada dentro”, después “[...] me volví a girar la cara a la puerta y con la punta del cuchillo y con letras de periódico escribí Colometa, bien hondo” (p. 250).* Es la única vez que en la narrativa se hace

referencia a la escritura, y es Natalia la que escribe con la punta del cuchillo, con letra de periódico y bien hondo.

Este gesto nos parece muy significativo en el proceso de reafirmación del “yo” de Natalia. La inmortalización es una de las funciones de la escritura, y, al escribir la palabra “Colometa”, está pasando para la posteridad aquella historia de anulación y sufrimiento. Las palabras se olvidan, se las lleva el viento; sin embargo, lo escrito permanece y pasa a formar parte del patrimonio de la humanidad, para que las personas sensatas aprendan y no permitan que tales historias se vuelvan a repetir.

Natalia, en la puerta de la casa donde tanto ha sufrido, deja marcado y enterrado el nombre caprichosamente impuesto por un hombre: escribe Colometa. Con el cuchillo mata a la mujer que conoció la guerra, el hambre y la humillación, para dar paso a otra mujer decidida a tomar las riendas de su destino y dispuesta a recomenzar de nuevo.

El proceso no acaba con la escritura. De regreso a casa, van apareciendo en el horizonte los símbolos que la habían acompañado durante su vida (palomas, plumas, embudo, *La Plaza del Diamante*). De la mano de Mateu, su amigo verdadero fusilado en medio de una plaza al terminar la guerra, se produce el gesto final de victoria. Natalia ya se siente preparada para dar el grito que llevaba preso en la garganta. Es el grito con el que va a finalizar el rito de libertad y de empoderamiento, con el que se produce su catarsis transformadora, *“la noche se acababa”*:

“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, como un escarabajo de saliva... y aquella pizca de cosa de nada que había vivido tanto tiempo encerrada dentro, era mi juventud que se escapaba...” (p. 250).

Natalia da el grito con el que rompe el silencio de la madrugada, como símbolo de dignidad y rebeldía. Con el grito espanta todos los miedos, todas las angustias y todas las sombras. Junto con el grito expulsa algo minúsculo, como un escarabajo: eran todas las angustias vividas y reprimidas, condensadas en aquella una pizca de nada.

Una vez libre de todo el peso, siente la vida, que es la misma, pero ella la ve diferente, la poesía y la belleza aparecen:

“[...] a lo mejor todavía encontraba charcos de agua en los senderitos... y dentro de cada charco, por pequeño que fuese, estaría el cielo... el cielo que a veces rompía un pájaro... un pájaro que tenía sed y rompía sin saberlo el cielo del agua con el pico...” (p. 254).

El rito acaba. Ahora Natalia está dispuesta para contar todo lo que le pasó desde que fue a la fiesta de *la Plaza del Diamante*.

Estos episodios cuentan el punto álgido del proceso, a través del cual Natalia toma conciencia de su anulación y de cómo se libra del peso que la vida le había impuesto, por el hecho de ser mujer. El uso de símbolos y metáforas abre posibilidades para realizar múltiples interpretaciones. Nuestro análisis está orientado por la categoría de género por considerarlo útil para rellenar los huecos, dar contornos y delinear perfiles a la protagonista. También nos guían las ideas de Fernando Gómez (1996), cuando afirma:

“[...] cuando se lee no sólo se entra en el mundo de ficción que representa cada obra, sino que se lleva al mismo el conjunto de lecturas ya asumidas antes de esa nueva realización de significados. El lector opera desde su particular memoria de lecturas [...] un texto es un espacio inconcreto, lleno de posibilidades significativas y de remisiones extratextuales que se encuentran a la espera de su concreción.” (p. 252).

En este capítulo hemos analizado el proceso catártico de Natalia. Las acciones con las cuales, la protagonista rompe el orden establecido por la división sexual en la cultura occidental, que transgrede y desordena el mundo que el patriarcado ha ordenado para las mujeres: espacios, objetos, tareas, horas e instrumentos.

A continuación, sintetizamos algunos de los indicadores que dan solidez a la hipótesis que nos propusimos en esta investigación:

Natalia sale del espacio privado para transitar por lugares públicos: calles, plazas, jardines. El espacio público le ayuda a organizar sus ideas y a comprender todo lo que ha vivido, allí encuentra las fuerzas necesarias para retomar su vida y reconquistar su independencia.

Recupera la palabra: recrea su vida al contarla, habla de los sufrimientos de las mujeres, y de las trampas que se les pone. Establece relaciones nuevas, simétricas e igualitarias; niega las relaciones que anulan y crean subordinación y dependencia.

La protagonista transgrede el orden androcéntrico al usar un instrumento, un cuchillo, en un lugar considerado inadecuado para mujeres: en la calle, no en la cocina; y al salir a la calle de madrugada y sola (esta salida no es para ofrecer ayuda a otras personas, para llamar al médico o llevar a alguien al hospital, lo que justificaría la salida de una mujer a esa hora).

También practica gestos de violencia: da golpes de desespero, con rabia e indignación, en la pared de la casa donde vivió con Quimet. Escribe en la puerta de la casa, con la punta del cuchillo y letras de periódico (para que se entienda bien y se divulgue, para que todo el mundo se entere): Colometa, el nombre impuesto y con el que vivió humillada.

De madrugada, grita en medio de la calle, de rabia, de indignación, de rebeldía y de victoria, el grito que llevaba preso en la garganta desde hacía mucho tiempo. Momento catártico. A pesar de tener conciencia de que ha perdido su juventud, Natalia no se rinde. A pesar de todo el sufrimiento de la guerra, hambre, humillación y abandono, saca fuerzas para continuar luchando, con las riendas de su vida en sus manos.

Y finalmente, la protagonista, al conquistar su libertad, aparece como una mujer nueva, capaz de recrear el mundo. Cuenta la vida de otro modo, es capaz de transformar la experiencia en conciencia literaria, de producir poesía y arte.

La novela acaba aquí, pero la historia de Natalia, y de otras Natalias sigue abierta, dispuesta a servir de musa a las imaginaciones de las/os que quieran descubrir nuevos elementos sobre mujeres españolas, que vivieron y sufrieron la angustia de la Guerra Civil Española, que, como todas las guerras, es el más feroz de los inventos de la cultura androcéntrica.

También está dispuesta para las/os que estén interesados en desvendar el dolor y la angustia que sufrieron las mujeres que tocaron con la punta de los dedos la posibilidad de ser sujetos sociales, de ser libres y autónomas, pero que, cuando estaban en medio del sueño, fueron sorprendidas por el ruido de los tiros, bombardeos, y las órdenes de recogida.

En la novela *La Plaza del Diamante* aprendimos mucho sobre vida de mujeres, y la fórmula de algo muy importante: de cómo no se debe vivir y de cómo se debe luchar.

CONCLUSIÓN

Hemos realizado todo un recorrido de lectura y análisis de *La Plaza del Diamante*, teniendo como orientación y guía las hipótesis que inicialmente nos trazamos, las cuales hemos intentado comprobar y confirmar; para ello sintetizamos los elementos más significativos que la respaldan y la legitiman.

El universo literario y la producción textual de la obra de Mercè Rodoreda están contruidos a través de artificios (frases incompletas e ideas inacabadas, puntos suspensivos, referencias ambiguas e imprecisas, insinuaciones, descripciones minuciosas de objetos insignificantes, medias palabras, frases cortas, gritos y silencios etc.), que dejan muchas indeterminaciones y vacíos que, como lectora, nos permitieron hacer nuestras propias recreaciones, deducciones y conclusiones, pues como afirma Wolfgang Iser (1987, p. 263) “[...] espacios en blanco marcan enclaves en el texto, y de esta manera se ofrecen así a ser ocupados por el lector”.

A medida que íbamos leyendo y releendo surgían nuevos elementos, temas y posibilidades de interpretación y de análisis. De tal forma que el proceso de lectura, o lecturas, fue poblando nuestra imaginación y abriendo un amplio panorama en relación a las posibilidades del texto. Wolfgang Iser (1987) afirma que cada lectura presupone nuevas transformaciones y ajustes de lo que el lector va encontrando en el texto y, a partir del uso de su imaginación, halla la posibilidad de realizar nuevas reconstrucciones.

Como lectora, sentimos el reto y la oportunidad de, a partir de nuestro propio repertorio: ideas, gustos, dudas, sueños o perplejidades, poner contenido en las indeterminaciones y vacíos. El estilo, escritura hablada usado en la obra en estudio, favorece la interlocución con el texto, produce una estrecha relación, una simbiosis entre las informaciones del texto, lo que descubrimos en él y lo que refleja de mí, como lectora.

De toda esta ingeniería literaria, de los artificios usados por la autora en la composición de la obra, aflora un personaje/protagonista/narradora sin ninguna apariencia de artificios; por el contrario, Natalia emerge como una mujer con poca escolaridad, sencilla y con cierto aspecto de ingenuidad. Ingenuidad no porque se

deje engañar, sino porque expresa su verdad, confiada en que va a ser comprendida; porque está segura de que, en el interlocutor/a, va a suscitar simpatía y complicidad.

En nuestro proceso de análisis, el uso de la categoría de género fue otra herramienta que nos ofreció gran auxilio. El estar atenta a las relaciones que se establecen entre los diferentes personajes, a los símbolos e instituciones que pautan, organizan y forman los valores y comportamientos de la protagonista; todo esto unido a los recursos, anteriormente enunciados, nos dieron la oportunidad de establecer diálogo con la obra, con la narradora y protagonista, con los temas que sugiere y con los contextos construidos y nos ha permitido recrear personajes e historias, darles forma y densidad a sus vidas; colocar contenido en sus sentimientos y pensamientos. Nos permitió reconstruir perfiles y dar sentido a los mundos de los actores que componen y organizan el enredo de la novela.

En Natalia podemos reconocer la condensación de mujeres, de muchas mujeres, que atravesaron las mismas etapas que ella. Por ello, cuando nos referimos a la protagonista, en nuestra mente aparecen otros nombres y otros rostros, pero con historias parecidas para contar.

A Natalia, la poca escolaridad, no le merma la inteligencia; tiene opinión propia, sabe reconocer los signos de los tiempos, los síntomas de la enfermedad que sufría la sociedad española *“la gente andaba amilanada [...] algo se veía venir”*. *“África se tenía que haber hundido”*.

Ella descubre la importancia de la acción colectiva para la superación de la violencia, para conquistar la autoestima, y el valor para denunciar al agresor. Por eso se encuentra en el parque con otras mujeres que se escuchan, comparten sus aflicciones, las divulgan y se apoyan.

Conoce la importancia de asumir la palabra, su propia palabra para contar su vida, aprender de la historia y de su propia historia, retomar el pasado para entender su presente: regresar a las calles de su pasado, a la casa antigua, realizar ritos de rebeldía y de libertad. Porque es una mujer con deseo de volar, de decir lo que piensa y de intervenir en el mundo.

La Plaza del Diamante por sus características -construcción del discurso, simbología, la tipología de la protagonista, pluralidad de experiencias relacionadas, etc.- ofrece una diversidad de lecturas e interpretaciones. En el símbolo de las palomas hallamos una relevancia especial. En él encontramos que, a través de la fábula, la protagonista expresa su crítica a las instituciones estructuradas jerárquicamente y basadas en el dominio. En esta crítica, podemos establecer una relación entre su versión sobre el casamiento y la guerra.

La novela pasa por tres etapas de la historia de España: La República, la Guerra Civil y la posguerra.

Sobre la República, en las pocas palabras que la protagonista expresa, interpretamos que la experiencia fue positiva, que significó apertura de horizontes, oportunidad de ampliar la autonomía y conquista de derechos. Pero también “quebraderos de cabeza”: Natalia expresa los dilemas sociales y familiares, crisis económica, conflicto de clases y de género, pero que, a pesar de todo, marcaron su vida y dejó nostalgias.

En relación a la Guerra Civil, la protagonista da más informaciones, muchas de ellas vinculadas al símbolo de las palomas. Natalia deconstruye el símbolo y mito domesticado, construido para manipular y someter. Ella detecta que las palomas que cría son de guerra, y que el palomar que las cobija es una estructura androcéntrica, diseñada, exclusivamente, con la intervención masculina. Natalia destruye el palomar de Quimet porque en él había muchas palomas y poca paz.

Por las informaciones dadas por la protagonista, la guerra significó interrupción y frustración de un proceso; sufrimiento, hambre, violencia, represión, muerte, represalias, etc. El acontecimiento bélico parte la vida de Natalia en dos, por eso mira hacia atrás, siente añoranza de la República. Pero al mismo tiempo, la guerra también le ofrece la oportunidad de ejercer su autonomía, de actuar con libertad: Natalia se encuentra bien con Quimet en el frente de Aragón.

El vínculo que Natalia establece entre guerra, palomas y palomar ofrece elementos para que analicemos la guerra como institución, por excelencia, donde se estructuran las relaciones de género; lugar donde se constituye la masculinidad, espacio en el cual los varones conquistan la madurez, y el en que

la masculinidad y la honra se ponen a prueba. También significa una confrontación de fuerzas, ya que la guerra exige la existencia - o la creación - de un enemigo, al que hay que combatir, vencer y humillar – feminizar.

El abuso de poder de Quimet sobre Natalia no es un autoritarismo individual. El miedo a la homosexualidad, es decir, el miedo a ser excluido del mundo masculino, de no ser reconocido entre sus pares, lleva a que sienta necesidad de mostrar su fuerza, su virilidad y para ello, tiene que construir un enemigo – en este caso una enemiga – contra quien luchar, a quién vencer, someter y humillar.

Dentro del sistema de guerra las mujeres forman parte de los débiles y vulnerables y necesitan de protección, lo que justifica la existencia del protector guerrero que, a su vez, tenderá a humillar al enemigo, violando a sus mujeres. De tal forma que, dentro del sistema de guerra, aquéllas que, supuestamente, necesitan protección, se convierten en víctimas.

Natalia vive un gran dilema, su vida está dividida, partida en dos: experiencia de la República y la guerra; la autonomía y la libertad frente a la sumisión y el confinamiento. El deseo de independencia está representado por Julieta que la impulsa a buscar la felicidad; y la renuncia y el peso de la tradición por la Sra. Enriqueta, con su visión negativa sobre la sexualidad, su censura frente a la vivencia de amor de Julieta.

Los dilemas y conflictos que vive la protagonista los podemos descubrir en las diversas dimensiones de su vida:

a) En relación a la participación política:

Natalia siente cómo la estructura patriarcal, representada por Quimet, la excluye; por eso, ella reprocha y ridiculiza la forma de hacer política de su marido. Critica la guerra y sus consecuencias. Coloca en boca de mujeres una visión crítica e inteligente sobre la situación que se vive en España.

b) En relación al casamiento y a la sexualidad:

Denuncia el autoritarismo del marido, fruto del miedo y la inseguridad masculina, así como el deseo de controlar la vida sexual de las mujeres a través de mitos religiosos. Por eso, denuncia la domesticación de las palomas.

c) Sobre la maternidad:

La protagonista propone la revisión de la maternidad como obligación e imposición externa, como único camino de realización femenina, tarea que las mujeres sólo conseguirán a través del cuidado, de la entrega, de la renuncia y del sacrificio.

d) Sobre la guerra:

Natalia desenmascara también el sistema de guerra: las palomas de guerra – invierte el símbolo como una forma de desenmascarar la hipocresía del sistema androcéntrico, que bajo el pretexto de buscar la paz hace la guerra; bajo el pretexto de proteger a los más vulnerables -mujeres y niños- crea el protector guerrero, que a su vez, las violará y producirá orfandad y abandono.

e) Sobre la religión:

Ella denuncia el uso de la religión como conjunto de símbolos que, en manos masculinas, sirve para controlar y manipular a las mujeres. El mito de Eva que coloca el peso de la culpa y el control sobre la sexualidad femenina. El episodio de la esposa de Lot para limitar la curiosidad y la autodeterminación de las mujeres; así como la imposición de la responsabilidad de la transmisión de la tradición religiosa, que se pone únicamente bajo la responsabilidad femenina.

En *La Plaza del Diamante* también descubrimos propuestas de nuevas relaciones entre personas, alternativas a las relaciones de dominación, representada por el segundo casamiento de Natalia con Antoni. Un hombre excluido del sistema de guerra, que es capaz de establecer relaciones simétricas, de cooperación y reciprocidad con Natalia.

Las medias palabras de Natalia

Para referirse a la llegada de la guerra dice: *“llegó lo que llegó, que parecía que sería corto”*. Para indicar que una señora anónima sabía de dónde venía el levante contra la República e, incluso, para identificar a la persona que lo encabezaba, dice: *“África se tenía que haber hundido”*. Como una forma de manifestar insatisfacción con ella misma, la protagonista dice: *“Porque yo era así...”*. Para referirse al momento que su padre supo que ella estaba embarazada, dice: *“Cuando mi padre supo que estaba así”*.

Los silencios de Natalia

Silencios que la atemorizan cuando vive con sus padres que hacen que se enfrente con ella misma como desconocida: porque ella no podía decir nada; expresión que comunica la gran opresión y anulación a la que había sido sometida durante su vida: primero por los padres y después por el marido. Silencio que duele, y que es transmisor de sufrimientos y frustraciones.

Son silencios femeninos bajo el poder del varón, el dominio patriarcal. El silencio impone una mordaza, oprime e ignora la versión de la silenciada. Pero los silencios hablan... dicen... Indirectamente, hablan e informan sobre sufrimientos, prohibiciones; es otra forma de resistencia y desahogo.

Natalia, también, guarda silencio frente a la *“primera noche”*, luna de miel. No puede decir lo que pasó aquella noche, para ello, usa artificios para despistar a doña Enriqueta que le había preguntado sobre esa experiencia.

Los gritos de Natalia

En el parto grita de angustia y dolor; de resistencia a aceptar las imposiciones del marido. El grito y la fuerza rompen la columna de la cama, símbolo fálico, quiere destruir el orden que, autoritariamente, le organiza la vida: lógica patriarcal. Y al final de la novela son gritos de rebeldía, de toma de poder sobre su palabra, de liberar su voz, soltar el nudo en la garganta, de donde sale *“una pizca de nada”*, algo parecido a un *“escarabajo negro”⁶⁵*, como muestra de que salió, de dentro de ella, lo último que le impedía ser ella misma y volar.

La Plaza del Diamante es una obra riquísima por la cantidad de elementos que ofrece para recrearla y profundizar en el análisis. Un tema que consideramos que está muy presente en la obra, de interés y muy actual, es: las masculinidades que se construyen a partir de la óptica de Natalia, representadas por Quimet, Mateu y Antoni. Este tema quedó sin abordar por no estar relacionado directamente con nuestra hipótesis, pero lo consideramos importante y será una tarea que nos proponemos realizar posteriormente.

⁶⁵ En la actualidad, especialmente en el contexto brasileño, el uso de esta expresión no sería recomendable por su connotación racista, al vincular el color negro a experiencias o cosas negativas. Creemos que en el contexto de la obra no tiene esa misma connotación

Como indicamos anteriormente, nuestro estudio se centró en los elementos que nos ayudaron a demostrar y a confirmar la hipótesis que nos propusimos para la realización de la tesis:

“Que la obra La plaza del diamante, de Mercé Rodoreda, construye un sujeto femenino con huellas de perfiles borrosos que en entrelíneas, silencios, gritos y medias palabras, invita a reconstruir su silueta, y a través de ella podremos recrear o detectar los impactos causados por la Guerra Civil Española entre las mujeres españolas. Impactos que se reflejan en soledad, abandono y frustración. Y también se encuentran señales de críticas a la guerra como estructura que organiza y configura las relaciones de género, y todas las estructuras que constituyen la vida social en términos de exclusión, marginación e interiorización de las mujeres”.

BIBLIOGRAFÍA

I. OBRA RODOREDIANA

a) En lengua catalana

RODOREDA, Mercè. *Sóc una dona honrada?*. Barcelona: Llibreria Catalònia. (1932).

_____. *Del que hour no pot fugir*. Barcelona: Clarisme, 1934.

_____. *Crim*. Barcelona: La Rosa dels Vents, 1936.

_____. *Aloma*. Barcelona: Edicions 62, Institució de les Lletres Catalanes. Reescrita (1969), 1938.

_____. *Vint-i-dos contes*. Barcelona: Selecta, 1958.

_____. *La Plaça del Diamant*. Barcelona: Club Editor, 1962

_____. *El carrer de les Camèlies*. Barcelona: Club Editor, 1966.

_____. *Jardí vora el mar*. Barcelona: Club Editor, 1967.

_____. *La meva Cristina i altres contes*. Barcelona: Club Editor, 1967

_____. *Mirall trencat*. Barcelona: Club Editor, 1974.

_____. *Semblava de seda i altres contes*, Barcelona: Edicions 62, 1978.

_____. *Tots els contes*. Barcelona: Edicions 62, 1979.

_____. *Viatges i flors*. Barcelona: Edicions 62, 1980.

_____. *Quanta, quanta guerra*. Barcelona: Club Editor, 1980.

_____. *Mercè Rodoreda. Obra poètica. Els Marges*, 1984.

_____. *Cartes a l' Anna Murià (1939-1956)*, Barcelona: laSal, 1985.

_____. *La Mort i la Primavera*. Barcelona: Club Editor, Edición de Núria Foich, 1986.

- _____. *Isabel i Maria*. València: Edicions 3 i 4, 1991.
- _____. *El torrent de les flors*. València: Edicions 3 i 4, 1993.
- _____. *La Mort i la Primavera*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, Edición de Carme Arnau, 1997.
- _____. *Una campana de vidre*. Barcelona: Edicions 62, 1997.
- _____. *El maniquí*. Barcelona: Proa/Teatre Nacional de Catalunya, 1999.
- _____. *Un cafe i altres narracions*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, Edición de Carme Arnau, 1999.

b) Traducciones al castellano

- RODOREDA, Mercè.** *La Plaza del Diamante*. Traducción de Enrique Sordo. Barcelona: Edhasa, 1965.
- _____. *Mi Cristina y otros cuentos*. Versión y prólogo de José Batlló. Barcelona: Polígrafa, 1969.
- _____. *La calle de las camelias*. Traducción del catalán por José Batlló. Barcelona: Planeta, 1970.
- _____. *Aloma*. Versión castellana de J. F. Vidal Jové. Madrid: Al-Borak, 1971.
- _____. *Jardín junto al mar*. Traducción del catalán por J. F. Vidal Jové. Barcelona: Planeta, 1975.
- _____. *Espejo roto*. Traducción de Pere Gimferrer. Barcelona: Seix Barral, 1978.
- _____. *Viajes y flores*. Traducción de Clara Janés. Barcelona: Edhasa, 1981.
- _____. *Parecía de seda*. Traducción de Clara Janés. Barcelona: Edhasa, 1981.

- _____. *La Plaza del Diamante*. Edición ilustrada. Traducción de Secundí Suñé, Joaquim Dols. Barcelona: HMB, 1982.
- _____. *Cuanta, cuanta guerra*. Traducción de Ana María Moix. Barcelona: Edhasa, 1982.
- _____. *La muerte y la primavera*. Traducción del catalán por Enrique Sordo. Barcelona: Seix Barral, 1986.
- _____. *Veintidós cuentos*. Traducción de Anna Maria Moix. Madrid: Mondadori, 1988.
- _____. *Isabel y María*. Traducción del catalán por Basilio Losada. Barcelona: Seix Barral, 1992.
- _____. *Mi Cristina /El mar*. Madrid: Alianza Cien, 1994.
- _____. *Golpe de lunar otros relatos*. Madrid: Aguilar, 1995.
- _____. *La Plaza del Diamante*. Barcelona: Pocket Edhasa, 2002.
- _____. *La Señora Florentina y su amor Homero; El Maniquí*. Madrid: Edición de M. Carme Alern Viloca Asociación de Directores de Escena de España, 2006.

II. SOBRE LA OBRA RODOREDIANA

ALTISENT, Marta E. *Intertextualidad y fetichismo en un relato de Mercè Rodoreda*. In Actas del X congreso de la Asociación de Hispanistas, 1989.

ANDERSON, Michele. *Time within space in Mercè Rodoreda's La Plaça del Diamante A: Voice and visions. The words and Work of Mercè Rodoreda*. Edicio a cura de Kathleen McNerney. Selins grove: susquehanna University; Londres: Associated University Presses, 1999. (109-126).

- ARNAU**, Carme. *Mercè Rodoreda, la força de l'escriptura, Literatura de dones: Una visió del món*. Barcelona: 1988.
- _____ . *Mercè Rodoreda: Història de la Literatura catalana*. Riquer, Comas, Molas, vol. XI, 1988, (157-163).
- _____ . *El Pont de les Tres Roses. Un inèdit de Mercè Rodoreda*. Serra d'Or, 1998.
- _____ . *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda: El mite de la infantesa*. 2^a ed. Barcelona: Edicions 62, 1982.
- _____ . *Mercè Rodoreda, contista (1933-1974); una aproximació a la seva evolució i influències*. Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu, Barcelona: 1998.
- _____ . *Mercè Rodoreda*. Barcelona: 1992.
- _____ . *Miralls màgics. Aproximació a l'última narrativa de Mercè Rodoreda*. Barcelona: 1990.
- _____ . *Una lectura de Mirall trencat de Mercè Rodoreda*. Barcelona: 2000.
- AULET**, Jaurne. *Mercè Rodoreda i els seus Vint-i-dos contes. Ni més ni menys*. Actes del I Simposi Internacional de Narrativa breu, Barcelona: 1998, (457-472).
- BENSTOCK**, Shari. *Women's writing in exile, The garden across the border. Mercè Rodoreda's Fiction*. In: Kathleen Mc Nerney and Nancy Vosburg (eds.), London and Toronto:1994, (153-161).
- BERNAL**, Assumpció. *El mite i el conte: la paràbola de la breuetat rodorediana*. Actes del I Simposi Internacional de Narrativa breu, Barcelona: 1998, (61-84).
- BERTRAND**, Louise. *La Plaça del Diamant de Mercè Rodoreda: Propositions pour une lecture*. Annales de la Faculté des lettres et Sciences Humaines de Nice, 1975. (259-276)
- BIEDER**, Maryellen. *Cataclysm and Rebirth: Journey to the Edge of the Maelstrom: Mercè Rodoreda's Quanta, quanta guerra*. Actes del Tercer

Col.loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica. Toronto 1982, Barcelona: 1983, (227-237).

_____. *The women in the garden. The problem of identity in the novels of Mercè Rodoreda.* Actes del Segon Col.loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica. Yale, Barcelona: 1982, (353-364).

BOU, Enric. *Exile in the City: Mercè Rodoreda's La Placa del Diamant.* In: McNerney Kathleen and Nancy Vosburg (eds.). *The garden across the border. Mercè Rodoreda's Fiction.* London and Toronto: 1994, (31-41).

BUENDÍA Gómez, Josefa. *Mujeres en la Guerra Civil Española: entre la Literatura y la Historia.* Texto presentado en el "III Congresso Brasileiro de Hispanistas" – del 12 al 15 de octubre 2004 - Universidad Federal de Santa Catarina - Florianópolis – SC.

BUSQUET, Loreto. *El mito de la culpa en "La Plaça del Diamant",* in Cuadernos Hispanoamericanos: Revista mensual de cultura hispánica, Nº 420, 1985 (117-140).

_____. *Una lectura psicoanalista de La plaza del Diamante.* In: Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane, Nº. 2, Milan: Università degli Studi, 1984. (74-96).

_____. *L'inconscient en la novel.la de Mercè Rodoreda.* Actes del Cinquè Col.loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica. Tampa-St. Augustine 1987, Barcelona: 1988.

_____. *La identitat a La Placa del Diamant: supressió i recerca.* Actes del Quart Col.loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica. Washington DC, 1984, Barcelona: 1985, (303-319).

CAMPILLO, Maria i Gusta. *Marina Mirall trencat de Mercè Rodoreda,* Barcelona: 1988.

_____. *Mercè Rodoreda: la construcció de la veu narrativa.* Actes del I Simposi Internacional de Narrativa breu, Barcelona: 1998 (323-354).

CANAVAGGIO, Jean. *Historia de la Literatura Española.* Tomo VI. Barcelona: Ariel, 1995.

CARBONELL Camós, Neus. *La Plaza del diamante, de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Editorial Empuries, 2004.

_____. *In the name of the Mother and the Daughter: The discourse of love and sorrow in Mercè Rodoreda's La Placa del Diamant*. In: McNerney Kathleen and Nancy Vosburg (eds.). *The garden across the border. Mercè Rodoreda's Fiction*. London and Toronto: 7-30, 1994.

CASACUBERTA, Margarida. *Sobre Viatges i flors de Mercè Rodoreda*. Actes del I Simposi Internacional de Narrativa breu. Barcelona, 1998, (377-397).

CASALS I COUTURIER, Montserrat. *El Rosebud de Mercè Rodoreda*, Catalan Review, 2, 1987.

_____. *Mercè Rodoreda: Contra la vida, la literatura: biografia*. Barcelona: Edicions 62, 1991.

CASTELLET, Josep Maria. *Mercè Rodoreda. Els escenaris de la memòria*. Barcelona: 1988, (29-52).

CHARLON, Anne. *La condició de la dona en la narrativa femenina catalana (1900-1983)*. Barcelona: 1990.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona: 1988.

CORTES I Orts, Carles. *Els protagonistes i el medi en la narrativa de Mercè Rodoreda*. Alacant: 1996.

_____. *La narrativa breu de Mercè Rodoreda en els anys 30*. In: V. Alonso, A. Bernal i C. Gregori. *Actes del primer simposi internacional de narrativa breu: 1, Al voltant de la breuetat; 2, Mercè Rodoreda*. Institut Interuniversitari de Filologia Valenciana. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998.

CUENCA Ordinyana, Maria Josep. *Mecanismes conversacionals en la narrativa breu de Mercè Rodoreda: el diàleg monologat*. Actes del I Simposi Internacional de Narrativa breu, Barcelona: 1998, (399-416).

- ENCINAR**, Ángeles. *Mercè Rodoreda: Hacia una fantasía liberadora*. Revista Canadiense de estudios Hispánicos, No 11, 1986. (1-10).
- ESTEBAN**, Manuel. *Quanta, quanta guerra. De la teoria a la pràctica*. Actes del Cinquè Col.loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica. Tampa-St. Augustine 1987, Barcelona: 1988.
- FORREST**, Gene Steve. *El diàlogo circunstancial en la Plaza del Diamante*. Revista de Estudios Hispánicos, No 12, 1978. (15-24).
- GARCIA** Márquez, Gabriel. Do you know who Mercè Rodoreda was?. Catalan Writing 1, 1988, (11-14).
- GLEEN**, Kathleen M. *The autobiography of a nobody: Mercè Rodoreda's El Carrer de les Camèlies*. In: McNemey Kathleen and Nancy Vosburg (eds). *The garden across the border. Mercè Rodoreda's Fiction*. London and Toronto: 1994, (110-118).
- _____. *La Plaza del Diamante: The Other Side of the Store*. In: Letras Femeninas, Vol. 12 – No. 1-2, 1986, (60-68).
- GREGORI**, Carme. *Metamorfosis i altres prodigis en els contes de Mercè Rodoreda*. Actes del I Simposi Internacional de Narrativa breu, Barcelona: 1998, (281-299).
- GRILLI**, Giuseppe. *A partir d'Aloma*. Catalan Review, vol. 11, 2, 1987, (143-158).
- GUSTA**, Marina. *Les tristeses dels altres. Contei monoleg a La coeva Cristina i altres contes*. Actes del I Simposi Internacional de Narrativa breu, Barcelona: 1998, (241-252).
- HART**, Patricia. *More heaven and less mud: The precedence of catalan unity over feminism in Francesc Betriu s filmic vision of Mercè Rodoredas La Placa del Diamant*, «The garden across the border. Mercè Rodoreda's Fiction. London and Toronto: Kathleen McNerney and Nancy Vosburg (eds.), 1994 (42-60).
- IBARZ**, Mercè. *Mercè Rodoreda. Exilio y deseo*. Barcelona: Ediciones Omega, 2004.
- _____. *Mercè Rodoreda*. Barcelona: Ediciones Omega, S. A., 2004.

_____ . *Mercè Rodoreda. Un retrat*. Barcelona: Edicions 62, 1991.

_____ . *Nina Barbèrova i Mercè Rodoreda al Louvre, "Cartografies del desig. Quinze escriptors i el seu món"*. Barcelona, 1998.

LLORCA Antolín, Fina. *La Plaça del Diamant, de Mercè Rodoreda. ¿Una novela de amor?*. In: *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la historia de las mujeres*. Segura Graíño Cristina (coord.). Madrid: NARCEA, S.A., 2001.

_____ . *Mercè Rodoreda*. Madrid: Ediciones del Orto, 2002.

_____ . *Mercè Rodoreda Gurguí (1908-1983): Una literatura que ayuda a vivir*. Madrid: Ediciones del Orto, 2002.

_____ . *La Plaça del Diamant, de Mrcê Rodoreda. Uma novela de amor?*. In: *feminsmo y misoginia*, 2001.

_____ . *Mercè Rodoreda (1908 – 1983) Una literatura que ayuda a vivir*. Madrid: Ediciones del Orto, 2000.

MARTI Olivella, Jaume. *Rodoreda o la força bruixològica*. "Actes del V Col.loqui d'Estudis Catalans a Nord-America. Tampa-St. Augustine 1987", Barcelona, 1988, (283-300).

_____ . *The witches' touch: Towards a poetics of double articulation in Rodoreda*, "Catalan Review", 2, 1987 (159-169).

MARTINEZ i Blanch, Josepa. *Finals textuais en la narrativa breu rodorediana*, "Simposi Internacional de Narrativa breu", Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998 (473-486).

MARTÍNEZ Rodríguez, María de Mar. *El lenguaje del auto-descubrimiento en la narrativa de Mercê Rodoreda y Carmen Martín Gaité*, Ann Arbor. Michigan: UMI, 1988.

MATUTE, Ana María. *Entrevista dada a Elena Pita*. La Revista de El Mundo, 14 de diciembre de 1997.

Mc. NERNEY, Kathleen & **VOSBURG**, Nancy. *Garden across te Border. Mercè`s Rodoreda`s Fiction*. London and Toronto: Associated University Presses, 1994.

_____. *Voices and Visions: The Words and Works of Mercè Rodoreda*. London and Toronto: Associated University Presses 1999.

_____. *Pens and needles: Survival Techniques of Mercè Rodoreda and Anna Muriá*. "Actes del Sisè Col.loqui d'Estudis Catalans a Nord-America. Vancouver, 1990". Barcelona, 1992 (279-286).

MENCOS, María Isidra. *Mercè Rodoreda: Una bibliografía crítica (1963-2001)*. Barcelona: Fundació Mercè Rodoreda, 2003.

MESEGUER, Lluís. *Pragmática de la cita en l'escriptura breu de Mercè Rodoreda*. "Actes del I Simposi Internacional de Narrativa breu", Barcelona, 1998 (417-438).

MOLAS, Joaquim. *Mercè Rodoreda i la novel·la psicològica*. "El Pont", 31. 1969.

_____. *Pròleg a La meva Cristina i altres contes*. Barcelona: Club editor, 1967, (5-11).

MURIA, Anna. *Mercè, o la vida dolorosa*. "Catalan Review", 2, 1987, (17-26).

NADAL, Marta. *De foc i de seda: Àlbum biogràfic de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2000.

NAVAJAS, Gonzalo. *From traditional tales to modern fantasy*. In: "The garden across the border. Mercè Rodoreda's Fiction", Kathleen McNerney and Nancy Vosburg (eds.), London and Toronto, 1994, (98-109).

NICHOLS, Geraldine Cleary. *Writers, wantons, witches: Woman and the expression of desire in Rodoreda*. "Catalan Review", 2, 1987, (171-180).

OLLER, Dolors i ARNAU, Carme. *L'entrevista que mai no va sortir*. "La Vanguardia", 2.VII., 1991.

POCH I Bullich, Joaquim. *Estudi de la psicopatologia narcisista femenina en l'obra de Mercè Rodoreda*. Barcelona: Centro de publicacions universitària, 1984.

_____. *Psicoanàlisi i dona a l'obra de M. Rodoreda: (un estudi del narcisisme femení)*. Barcelona: PPU, 1987.

- POPE**, Randolph D. *Aloma's two faces and the character of her true nature*. In: "The garden across the border. Mercè Rodoreda's Fiction", Kathleen McNemey and Nancy Vosburg (eds.), London and Toronto, (1994): 135-147.
- PORCEL**, Baltasar. *Mercè Rodoreda frente a los árboles*. "Destino", 1689.
 _____ . *Mercè Rodoreda o la força lírica*, "Serra d'Or", 1966 (231-235).
- PORRÚA**, María del Carmen. *Tres novelas de la guerra civil*. Cuadernos Hispanoamericanos: Revista Mensual de Cultura Hispánica, N° 474; 1989 (45-57).
- RESINA**, Joan Ramon. *Detective formula and parodic reflexivity: Crim*. In: McNemey Kathleen and Nancy Vosburg (eds). *The garden across the border. Mercè Rodoreda's Fiction*. London and Toronto:1994, (119-134).
- RHODES**, Elizabeth (1994): *The Salamander and the Butterfly*. In: McNemey Kathleen and Nancy Vosburg (eds). *The garden across the border. Mercè Rodoreda's Fiction*. London and Toronto: 1994, (162-183).
- RIBERA** Llopis, Joan Miquel. *Narradoras catalanas del siglo XX*. Jornadas de Lengua y Literatura Catalana, Gallega y Vasca (1992 y 1993), Madrid: UN ED, 1994.
- RODRÍGUEZ**, María Pilar. *Experiencias, literatura y cine. Traducciones y traiciones en La Plaça del Diamant*. Anuario de cine y literatura en español, Vol. 1, 1995 (111-120).
- ROIG**, Montserrat. *L'ale poetic de Mercè Rodoreda*. "Retrats paral·lels / 2", Barcelona, 1976 (163-176).
 _____ . *Digues que m'estimes encara que sigui mentida*. Barcelona: Edicions 62, 1991.
- RUEDA**, Anna. *Mercè Rodoreda. From traditional tales to modern fantasy*. In: McNemey Kathleen and Nancy Vosburg (eds). *The garden across the border. Mercè Rodoreda's Fiction*. London and Toronto: 1994, (201-222).

- _____ . *Mercè Rodoreda. From traditional tales to modern fantasy*. In: *The Garden across the border : Mercè Rodoreda's fiction* / edited by Kathleen McNerney and Nancy Vosburg (eds.), London and Toronto, 1994 (201-222).
- SALUDES I Amat**, Anna. *Maria Mercè Rodoreda o l'amistat*. Serra d'Or, novembre 1983.
- _____ . Pobra Mercè... Dues Biografes de Mercè Rodoreda. *Revista de Catalunya*, 56, 1991, (136-146).
- _____ . *La prehistòria literària de Mercè Rodoreda*. La narrativa degli anni '20 e '30 (e dintorni). *Atti della Giornata Catalana*, Napoli. Istituto Universitario Orientale, 2001, (11-39).
- _____ . Ten Years Without Mercè Rodoreda. *Catalan Writing* 11, 1993, (50-52).
- _____ . Transparencies enigmàtiques en la dedicatòria i l'epigrafi de La Placa del Diamant, *Revista de l'Alguen* 10, 1999, (209-228).
- SOBRER**, Joseph-Miguel. *L'artifici de la plaça del Diamante de Mercè Rodoreda: un estudi lingüístic, dins Narcís Garolera: Anàlisis i comentaris de text literaris catalans II*. Barcelona: Curial, 1982 (221-238).
- _____ . *Gender and Personality in Rodoreda's short fiction*, In: *The Garden across the border : Mercè Rodoreda's fiction* / edited by Kathleen McNerney and Nancy Vosburg (eds.), London and Toronto, 1994, (188-200).
- SOLDEVILA**, Llorenç. *Una novel·la son paraules. Introducció a l'obra de Mercè Rodoreda*. Barcelona: 2001.
- VAN Lawick**, Heike. *Les traduccions a l'alemany dels contes de Mercè Rodoreda*. Actes del ISimposi Internacional de Narrativa breu, Barcelona: 1998, (355-376).
- VOSBURG**, Nancy. *The roots of alienation: Rodoreda's Viatges i Flors*. In: *The Garden across the border: Mercè Rodoreda's fiction* / edited by

Kathleen McNerney and Nancy Vosburg (eds.), London and Toronto, 1994 (148-161).

WYERS, Frances. *A woman's voices. Mercè Rodoredas La Placa del Diamant*. Actes del segon Col.loqui d'Estudis Catalans a Nord-América. Yale, 1979, Barcelona: 1982, (365-375).

III. TEORÍA LITERARIA Y LITERATURA

ABELLÁN, Manuel Luís. *Censura y creación literaria*. Barcelona: Ediciones Península.

AGUIAR, Flavio et all. (orgs.) *Gêneros de fronteira: cruzamento entre o histórico e o literário*. SP: Xamã, 1997.

BACCEGA, Maria Aparecida. *Palavra e Discurso – História e Literatura*. São Paulo: Editora Ática, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética*. 3. ed., Trad. Aurora Bernadini et al. São Paulo: Unesp, 1993.

BARTHES, R. *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, 1972.

_____ . *Escritores e escreventes*. In: BARTHES, R. *Crítica e verdade*. SP: Perspectiva, 1982.

_____ . *Le degré zéro de l'écriture*. Paris 1972.

_____ . *Mythologies*. Londres: Jonathan Cape, 1972.

_____ . *O discurso da História*. In BARTHES, Roland. *O rumo da língua*. SP: Brasiliense, 1988.

BITTENCOURT, Gilda (org). *Literatura comparada: teoria e prática*. Porto Alegre: Sagra D.C. Luzzatto Editores, 1996.

BLANCO, Alda. *Escritora, feminidad y escritura en la España de Medio Siglo*. In **ZAVALA**, Iris M. (Coord.) *Breve historia Feminista de la literatura*

española (en lengua castellana). V. La literatura escrita por mujeres (Del s. XIX a la actualidad). Barcelona: Anthropos, 1998.

BOBES Naves, María del Carmen. *La novela*. Madrid: Síntesis, 1998.

BORRÀS Castanyer, Laura. *Introducción a la crítica literaria feminista* In: *Feminismo y crítica literaria*, **SEGARRA** Marta y **CARABÍ** Ángeles (eds.). Barcelona: Icaria editorial, S. A., 2000.

BRAIL, Beth, *A personagem*. São Paulo: Editora Ática, 2004.

BRANDÃO, Izabel e **MUZART**, Zahidé L. (orgs.). *Refazendo nós. Ensaios sobre mulheres e literatura*. Florianópolis, 2003.

BUCKLEY, Ramón. *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*. Madrid: Siglo Veintiuno, 1996, 169 pp.

BURUNAT, Silvia. *El monólogo Interior como forma narrativa en la novela española*. Madrid: José Porrúa Turanzas, S. A. 1980. (p.4)

CANDIDO, Antônio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

_____. *A personagem de ficção*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1972.

_____. *Formação da literatura brasileira*. São Paulo: Edusp/Itatiaia, 1975.

_____. *Interpretação e ficção*. In: SALOMAO, Jayme (org.) *A interpretação*. Rio de Janeiro: Imago, 1990. (208 – 216)

_____. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1965.

CARVALHO, Lucia Helena de Oliveira Vianna (1991). *Mulher em cena: cenas de amor e morte na ficção brasileira*. Tese de doutorado – FFLCH – USP.

CHARAUDEAU, Patrick. *Dicionário de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2004.

CIPLIJASKITÉ, Biruté. *La novela femenina como autobiografía*. In Actas del VIII congreso de la Asociación de Hispanistas.

COMITTI, Leopoldo. *Aspectos do Romance Histórico*. IN: MAROCA, Maria (coord.) 1ª. Jornada de História da FAVAP. Diálogos: Literatura e História. Ponte Nova – MG. Setembro 2004.

CORREA Ramón, Amelia. *Cuentos de mujeres. Doce relatos de escritoras finiseculares*. Madrid: Clan Editorial, 2000.

CUENCA Ordinyana, María Joseph. *Mecanismos conversacionales en la narrativa breu*. In: Actes del primer simposi internacional de narrativa breu: 2, Mercè Rodoreda. A cura de V. Alonso, A. Bernal i C. Gregoi. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998. (399 – 416).

DE ALMEIDA FIILO, Eclair Antonio. *A referencia cruzada entre o discurso narrativo literario e o historiográfico, em tempo e narrativa, de Paul Ricoeur*. In 1ª. Jornada de historia da FAVAP: Diálogos: Literatura e Historia. MG: Ponte Nova, 2004.

_____. *Referência cruzada entre o discurso narrativo literário e o historiográfico, em tempo de narrativas de Paul Ricoeur*. IN: MAROCA, Maria (coord.) 1ª. Jornada de História da FAVAP. Diálogos: Literatura e História. Ponte Nova – MG. Setembro 2004.

DE LA FUENTE, Inmaculada, *Mujeres de la posguerra, de Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*. Barcelona: Planeta, 2002.

DE MARCO, Valeria. *O Ângulo doméstico no romance da era franco*. Tese apresentada para Concurso Livre-Docência na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas Universidade de São Paulo. São Paulo, 1999.

_____. *A épica da miudeza: Cinco horas con Mario*. In: FONSECA, Maria Augusta. (Org.). *Olhares sobre o romance*. São Paulo: Nankim, 2005 (67-90).

DIJK, Teun Adrianus van (Org.). *Cognição, discurso e interação*. São Paulo: Contexto, 2004.

DOMÍNGUEZ, Ivan. *O fio e a trama: reflexões sobre o tempo e a historia*. Sao Paulo: Iluminuras, 1996.

DOS SANTOS, Roberto Corrêa. “*Discurso feminino, corpo, arte gestual, as margens recentes*”. In Revista tempo Brasileiro, vol. 104. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1991.

- DURAND, Gilbert.** *As estruturas antropológicas do imaginário.* São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *A imaginação simbólica.* Trad. Eliane Fittipaldi Pereira. São Paulo: Cultrix/ Edusp, 1988.
- ECO, Umberto.** *Interpretación y sobreinterpretación.* Madrid: Cambridge, 1997.
- ELIADE, Mircea.** *Mito e Realidade.* Trad. Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- ESCRITORAS** e a arte da escrita: *entrevistas do Paris Review.* Editado por George Plimpton. Rio de Janeiro: Gryphus, 2001.
- ESPADELER, Antón María.** *Historia crítica de la literatura hispánica.* Madrid: Taurus, 1989.
- FE, Marina.** *Otramente: lectura y escritura feministas.* México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- FERRERAS, Juan Ignacio.** *La novela en el siglo XX (desde 1939).* Madrid: Taurus, 1988.
- FONSECA, Maria Augusta (org.).** *Olhares sobre o Romance.* São Paulo: Nanki Editorial, 2005.
- FOUCAULT, Michel.** *Las palabras y las cosas,* Madrid: Siglo XXI, 1974.
- FREIXA, Laura.** *Literatura y Mujeres.* Barcelona: Destino, 2000.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie.** *Sete Aulas sobre: linguagem, Memória e História.* Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- GÓMEZ Redondo, Fernando.** *La crítica Literaria del Siglo XX – Métodos y orientaciones,* Madrid: EDAF, 1996.
- GÓMEZ, Asunción.** *La representación de la mujer en el cine español de los años 40 y 50: del cine bélico al neorrealismo.* In: Bulletin of Spanish Studies Routledge, part of the Taylor & Francis Group, Volume 79, Number 5 / September 01, 2002.
- GÓMEZ, Fernando.** *La crítica Literaria del Siglo XX – Métodos y orientaciones,* Madrid: EDAF, 1996.

- GOYTISOLO**, Juan. *El furgón de Cola*. Barcelona: Seix-Barral, 1976.
- GULLÓN**, Germán. *La (cambiante) representación de la mujer en la narrativa española contemporánea: Chamábase Luís, de Marina Mayoral*, in "Del Franquismo a la Posmodernidad". *Cultura española 1975 – 1990*, ediciones Akal, 1995.
- HERZBERGER**, David K. *Historia y modernidad en Antagonía de Luis Goytisolo*. In *Luís Goytisolo: el espacio de la creación*. I Simposio Internacional sobre Narrativa Hispánica Contemporánea. Manuel Ángel Vázquez Medel (org.) Barcelona, 1995.
- HUMM**, Maggie, *A Reader's Guide to Contemporary Feminist Literary Criticism*. Nueva York: Harvester Wheats-head, 1994.
- HUMPHREY**, Robert. *O fluxo da consciência*. (Trad. de Gert Meyer). São Paulo: McGraw Hill do Brasil, 1976.
- INDURÁNIN**, Domingo. *Historia de la literatura española – Época Contemporánea: 1939 – 1980*. Barcelona: Editora Crítica, 1981.
- KOFES**, Suely e **PISCITELLI**, Adriana. *Memória de "Histórias femininas, memórias e experiências"*. In: PISCITELLI, Adriana (coord.). *Gênero, narrativas, memórias*. Cadernos Pagu (8/9) 1997.
- _____. *Uma trajetória, em narrativas*. Campinas, SP: Mercado de Letras, 2001.
- KRISTEVA**, Julia. *Women's Time*. *Signs*, Vol. 7, Nº. 1 (Autumn, 1981) (13-35).
- LAFORET**, Carmen. *Nada*. Barcelona: Destino, 1946.
- LOBO**, Luiza. *A literatura feminina na América Latina*. *Revista Brasil de Literatura*, on-line, 1999.
- LÓPEZ**, Francisca. *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*. Madrid, Editorial Pliegos, 1995.
- LÓPEZ-CABRALES**, María del Mar. *Palabras de mujeres – Escritoras españolas contemporáneas*. Madrid: Narcea, S.A. de ediciones, 2000.

- _____. *Tras el rastro/rostro oculto de las mujeres en la Generación del 27*. In *letras femeninas*, 1999: (173 – 187).
- LUKÁCS**, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Editora 34 Ltda., 2000.
- MACHADO**, Irene. *O romance e a voz. - A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago Ed; São Paulo: FAPESP, 1995.
- MAROCA**, Maria (coord.) 1ª. *Jornada de História da FAVAP. Diálogos: Literatura e História*. Ponte Nova – MG. Setembro 2004.
- MARTÍN** Gaité, Carmen. *Cuéntame*. Madrid: Ediciones Emm Martinell Gifre, 1999.
- _____. *Usos amorosos de la posguerra española*. Madrid: Alianza, 1981.
- _____. *Cuentos completos*. (3ª edición) Madrid: Alianza, 1981.
- MASTRETA**, Ángeles. *Mujeres de Ojos Grandes*. Buenos Aires: Seix Barral, 1998.
- MENÉNDEZ** Y Pelayo. *Orígenes de la novela*. Madrid: Santander Aldus, 1943.
- MOI**, Toril. *Teoría Literaria feminista*. Madrid: Cátedra, 1988.
- MONTERO**, Rosa. *Historias de Mujeres*, Madrid: Santillana - Alfaguara, 1995.
- _____. *La loca de la casa*. Madrid: Alfaguara, 2003.
- MORALES** Marín, José Luis. *Diccionario de iconología y simbología*. Madrid: Taurus, 1986.
- NICHOLS**, Geraldine. C. *Des-cifrar la diferencia: narrativa femenina de la España contemporánea*. Madrid [etc.]: Siglo XXI, 1992.
- ORLANDI**, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: No movimento dos sentidos – 5ª ed.* Campinas: Editora da Unicamp, 2002.
- _____. *Discurso e texto: formulação e circulação dos sentidos*. Campinas, São Paulo: Pontes. 2001.
- OTRIKER**, A. *The Thieves of language: Women Poets and Revisionist Mythmaking*. In SHOWALTER, Elaine. *The new Feminist criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. New Yrk: Patntheon Books, 1985

- PEREZ**, Janet. *Novelistas femeninas de la posguerra española*. Madrid: Porruá, 1983.
- PEREZ-RIOJA**, José Antonio. *Diccionario de Personajes y Escenarios de La Literatura Española*. Dicciones / Península, 1997.
- PORRÚA**, María del Carmen. *La Configuración espacial en discursos femeninos*: Pardo Bazán, Martín Gaité, Rodoreda. *Filología*, Vol. 26, No 1-2, 1993 (291-299)
- RAMA**, Angel. "La tecnificación Narrativa". In *Hispanoamérica*. No. 30, 1980, (27-82).
- REDONDO** Goicoechea, Alicia (Coord.). *Mujeres novelistas*. Madrid: NARCEA, 2003.
- REDONDO**, Alicia. *Relatos de novelistas españolas (1939-1969)*. Madrid: Castalia, S. A. 1993.
- REVILLA**, Federico. *Diccionario de Iconografía y Simbología*. Madrid: Cátedra, 1995.
- RICOEUR**, Paul. *Tempo e narração*. Campinas: I. Papyrus, 1994.
- RIDDEL**. *La escritura femenina de la posguerra española*. New York: Peter Lang, 1995.
- RIVELLI de Oliveira**, Maria Edith Maroca. *Toda literatura é utopia, ou: da ficção como ato político*. IN: MAROCA, Maria (coord.) 1ª. Jornada de História da FAVAP. Diálogos: Literatura e História. Ponte Nova – MG. Setembro 2004.
- RODRÍGUEZ** Puertolas, Julio. *Literatura fascista española*. 2 vols. Madrid: Ediciones Akal, 1986, 2130 pp.
- ROIG**, Montserrat. *La hora Violeta*. Barcelona: Plaza y Janes, S. A., 1992.
- SANT'ANNA** de Amorim Pita, Candida Maria. *Representação do feminino na literatura espanhola dos anos 40*. In: TROUCHE André Luiz e De Freitas REIS, Livia (org.). *Consejería de Educación y Ciencia*. Associação brasileira de hispanistas. *Hispanismo 2000* Vol. 1.

- SCHÜLER**, Donaldo. *Teoria do romance*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- SCMIDT**, Benito Bisso. *A biografia histórica: o “retorno” do gênero e a noção de “contexto”*. In: GUAZZELLI, Cesar A.; PETERSEN, Silva et all (orgs.). *Questões de teoria e metodologia da história*. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRS, 2000. (121-129).
- SEGARRA** Marta y **CARABÍ** Ángeles (eds.). *Feminismo y crítica literaria*. Barcelona: Icaria editorial, S. A., 2000.
- SEGURA**, Graíño Cristina (coord.). *Feminismo y misoginia en la literatura española. Fuentes literarias para la historia de las mujeres*. Madrid: NARCEA, S.A., 2001.
- SEMPRÚN**, Jorge: *La escritura o la vida, Fábula*. Barcelona: Tusquets Editores, 1997.
- SHOWALTER** Eliane. *A literatura of their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Princeton: UP, 1977.
- _____. *The new Feminist criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. New Yrk: Patntheon Books, 1985.
- _____. *Feminism and literature*. In: COLLIER, Peter e GEYER-RYAN, Helga (eds.). *Literary theory today*. New York: Cornell University Press, 1990. (179-202).
- SOBEJANO**, Gonzalo. *Novela española de nuestro tiempo. (En busca del pueblo perdido)*. 2 vols. Madrid: Alhambra, 1980.
- TOMEIO** Javier. *La ciudad de las palomas*. Barcelona: Anagrama, 1990.
- VALENZUELA** Cervera, José Antonio. *Estructura de la comunicación narrativa*. Murcia: Secretariado de publicaciones Universidad de Murcia, 1980.
- VILANOVA**, Antonio. *Novela y sociedad en la España de la posguerra*. Barcelona: Lumen, 1995.
- VIÑAO**, Antonio. *A modo de prólogo: Refugio del yo, refugios de otros*. In: *Refugios do eu: educação, história, escrita autobiográfica*. Ana Chrystina Venancio Mignot, Maria Helena Camara Bastos, Maria Teresa Santos Cunha (organizadoras) Florianópolis: Mulheres, 2000.

WOLFGANG, Iser. *El acto de leer*. Madrid: Taurus, 1987.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004.

_____. *Women and Fiction. Granite and Rainbow*. New York: Harcourt, 1958, (76-84).

YNDURÁIN, Domingo. *Época contemporánea: 1939 - 1980*, in: Historia crítica de la literatura española, Francisco Rico: coordinador. Barcelona: Editora crítica, 1980.

ZAVALA, Iris M. (Coord.) *Breve historia Feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. V. La literatura escrita por mujeres (Del s. XIX a la actualidad) Barcelona: Anthropos, 1998.

_____. *Breve historia Feminista de la literatura española*. (en lengua catalana, gallega y vasca) Vol. VI. Barcelona: Anthropos, 1998.

IV. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

ADRIANCE, Madeleine. *Daughters of Judith: Feminist Consciousness in rural base communities in Brazil*. Paper presented at the Annual Meeting of the Society for the Scientific Study of Religion, Raleigh, October 29-31, 1993. (mimeo)

ALCALDE. *Mujeres en el Franquismo. Exiliadas, nacionalistas y opositoras*. Barcelona: Flor del viento Ediciones, 1996.

ALTED Vigil, Alicia. "50 años de lucha: 1939-1989; Homenaje a las mujeres de la Guerra Civil Española". Poder y libertad: Número 11, 2º semestre 1989.

ALVAREZ, Sonia, E. "Women's Participation in the Brazilian 'People's Church': A Critical Appraisal". In *Feminist Studies* 16, nº2, Summer 1990.

AMELL, Samuel. *El cine y la novela española de la posguerra*. The Ohio State University: AIH. Actas X, 1989.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. São Paulo: Editora Forense Universitária, 2003.

_____. *A dignidade da política: ensaios e conferencias*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993.

_____. *Origens do totalitarismo – anti-semitismo Imperialismo Totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

AUB, Max: *Campo francés*, Ruedo ibérico, 1965.

BADINTER Elizabeht, *Um Amor Conquistado – O Mito do Amor Materno*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.

BARROSO, Carmen e Cristina Bruschini. *Construindo a política a partir da vida pessoal: discussões sobre sexualidade entre mulheres pobres no Brasil*, in: LABRA, Maria Eliana, *Mulher, saúde e sociedade no Brasil*, Petrópolis, Vozes, 1989, (223-240).

BEAUVOIR, Simone, *El segundo sexo*. Buenos Aires: Siglo XX 1970.

BERNALTE Vega, Francisca y **FONTECHA** Pedaza, Antonio. *Las mujeres en la retaguardia durante la Guerra Civil: un estudio comparativo de ambas zonas a través del análisis de dos núcleos rurales: Coca (Segovia) y Castuera (Badajoz)*. In: *Las Mujeres y la Guerra Civil Española*, III Jornadas de estudios monográficos. Salamanca: Ministerio de Asuntos Sociales, octubre 1989.

BERTRANA, *Memòries del 1935 fins al retorn a Catalunya*. Barcelona: Ed. Pòrtic, 1975.

BLAU DUPLESSIS. "For the Etruscans Sexual Difference and Artistic Production: The Debate over a Female Aesthetic," Revised reprinting in The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature, and Theory, ed. Elaine Showalter (New York: Pantheon Books, 1985): 271-291. Revised version reprinted in Debating Texts: A Reader in Twentieth-Century Literary Theory and Method, ed. Rick Rylance. London: Open University Press, 1988 (259-274).

- BOSCH** Fiol, Esperanza, **FERRER** Pérez, Victoria y **GILI** Planas, Margarita. *Historia de la misoginia*. Barcelona: Antropos, 1999.
- BOUDON** Raymond. *Tratado de sociología*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1995.
- BOURDIEU**, Pierre. *Ésquisse d'une Théorie de la Pratique*. Paris: Librarie AADroz, 1972.
- _____. *A dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- BRUSCHINI**, Cristina e **LOMBARDI**, Maria Rosa. *Médicas, arquitetas, advogadas e engenheiras: mulheres em carreiras de prestígio*. Estudos Feministas Vol. 7, n. 1 e 2/1999 (separata).
- BUARQUE** de Holanda, Heloisa. *Tendências e impasses. O feminismo como clítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- BUENDÍA** Gómez, Josefa. (reseña) Mastreta, Ángeles. *Mujeres de Ojos Grande*, Dinamarca: Centro de Estudios Latinoamericanos – CLAS - Universidad de Aarhus 9/2004.
- _____. *Mulheres Católicas e Feminismo – Um estudo de Trajetórias de Vida*. Dissertação de mestrado, PUC/SP 1998.
- _____. *Peinando recuerdos*. In: Piñero Valverde, María de la Concepción, (org.) *Recordando no Brasil a Espanha de Ontem: Conversas Femininas*. Campinas: Editora Madruvá y Gaves, 2004.
- BUTTS**, Mary. *The Crystal Cabinet: My Childhood at Salterns*. Boston: Beacon Press 1988.
- CARABÍ** Ángeles, Y **SEGARRA** Marta (eds). *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria, 2000.
- CARRERAS**, A. (Coor.). *Estadísticas históricas de España, SS. XIX y XX*. Madrid: Fundación Banco Exterior 1989.
- CASIMIRO**, Isabel Maria. *“Paz na terra, guerra em casa” Feminismo e organizações de mulheres em Moçambique*. Maputo: Promedia, 2004.

- CASTAÑEDA**, Paloma. *Mujeres republicanas: después de cincuenta años de silencio vuelven a tener voz*. Meridiana. Número 3 (octubre 1996), (30-31).
- CIRLOT**, Juan Eduardo. *Diccionario de Símbolos*. Madrid: EDICIONES SIRUELA, S.A., 2002.
- CONDREN**, Mary. *Gerar filhos para a pátria. As mães e o militarismo*. In: Maternidade: experiência, instituição, teologia. Revista Concilium – 226 – 1998-9: Teologia Feminista. Petrópolis: Vozes, 1989.
- CONSTITUCIÓN** de la República Española de 9 de diciembre de 1931
www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02449410870244941976613/index.htm - 12k -
- CORIA**, Clara, *Las Negociaciones Nuestras de Cada Día*. Buenos Aires: Paidós, 1997.
- DE SANTA** Teresa, Silvério. *Obras de Santa Teresa 1515-1582. 6 vol.* Burgos, 1915-1920.
- DEL RE**, A. *Práticas políticas e binômios teóricos no feminismo contemporâneo*. Recife: S.O.S Corpo – Gênero e Cidadania, 1991.
- DELEUZE**, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DEMO**, P. *Introdução à Metodologia da Ciência*. São Paulo: Ed. Atlas, 1985.
- _____. *Metodologia Científica em Ciências Sociais*. São Paulo: Ed. Atlas. 1981.
- DI FEBBO**, Giuliana. *Ritos de guerra y de Victoria en la España franquista*. Bilbao: Editorial Desclée d Brouwer, S. A., 2002.
- _____. *Resistencia y movimiento de mujeres en España. 1936-1976*. Barcelona: Icaria, 1984.
- DÍEZ TAGARRO**, Rosa. *"Dones per la cooperació internacional"*. Ca la dona. Núm. 24, Desembre 1996, (10-11).

- DOMINGO**, Carmen. *Con voz y voto - Las mujeres y la política en España*. Barcelona: Lumen, 2004.
- DROGUS**, Carol Ann. "Reconstructing the Feminine: Women in São Paulo's CEBs". Hamilton College, Clinton, NY. (manuscript)
- _____. *Women, Religion, and Social Change in Brazil's Popular Church*. Notre Dame, Indiana, University of Notre Dame Press, 1997.
- ENLOE**, Cynthia. *Does Khaki Become You? The Militarisation of Women's Lives*. Londres: Pandora, 1983.
- _____. *Maneuvers: the International Politics of Militarizing Women's Lives*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press, 2000. (119-201).
- ESCUADERO** Andujar, Fuensanta; *Lo cuentan como lo han vivido (república, guerra y represión en Murcia)*. Murcia: Servicio de Publicaciones, Universidad de Murcia, 2000.
- FILELLA** I Castells, Maria Àngels. *La Manzana del Paraíso. ¿Y si Eva no se la hubiera comido...?*, Madrid: Nueva Utopía, 2006.
- FIORENZA**, Elizabeth, Schüssler. *O rei está nu: autocompreensão ekklesial democrática e autoridade romana kyriocrática*. In: Olhares feministas sobre a Igreja católica, Cadernos No. 9 Católicas pelo Direito de Decidir, São Paulo, 2001.
- FLORES**, Raquel. *Género en los carteles del bando nacional en la Guerra Civil española*. In: **NASH**, Mary y **TAVERA**, Susana (eds.), *Las mujeres y las guerras: El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*, Barcelona: Icaria, 2003.
- FORMACIÓN POLÍTICA** – *Sección Femenina de F. E. T. Y de las J.O.N.S.* Décima edición. Madrid: I. G. Magerit, S. A. 1958.
- FRANCO**, Pilar. *Cinco Años Después*. Barcelona: Editorial Planeta 1981.
- _____. *Nosotros los Franco*. Barcelona: Editorial Planeta, 1980.
- FREIRE**, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1970.

- FURLANI**, Lúcia Maria Teixeira. *Fruto Proibido: Um olhar sobre a mulher*. São Paulo: Pioneira, 1992.
- GALTUNG**, Johan. *Cultural violence*, Journal of Peace Research, 27 (3),(291-305), 1990.
- GARCÍA** Luís Ricardo. *La justicia de los rebeldes: los fusilados en Santa Cruz de Tenerife (1936-1940)*. Baile del Sol: Ediciones S. L. 1995.
- GARCÍA** Morales, Adelaida *El silencio de las sirenas*. Barcelona: Anagrama, 1993.
- GEBARA**, Ivone. *A madre superiora e a maternidade espiritual – Da instituição à institucionalização*. In: Maternidade: experiência, instituição, teologia. Revista Concilium – 226 – 1998-9: Teologia Feminista. Petrópolis: Vozes, 1989.
- GIBAJA** Velásquez, José Carlos, **BERNALTE** Vega, Francisca y **FONTECHA** Pedraza, Antonio. *Las mujeres en la Retaguardia durante la Guerra Civil: un estudio comparativo de ambas zonas a través del análisis de dos núcleos rurales: Coca (Segovia) y Castuera (Badajoz)*. In: *Las Mujeres y la Guerra Civil Española*. III Jornadas de estudios monográficos. Salamanca, Octubre, 1989.
- GODINHO**, Carla. *O papel das Marias nos Sermões vieirianos da Ressurreição*. Lisboa: Editorial Presença, 1998.
- GOICOECHEA**, Maite. "Milicianas del 36: las olvidadas". Vindicación feminista. Núm.26/27 (septiembre 1978), (51-54).
- GOLDENBERG**, M. *A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Record, 1997.
- GOLDMANN**, L. *Dialética da Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- GOLDSTEIN**, Joshua S. *War and Gender: How Gender Shapes the War System and Vice Versa by*. Cambridge University Press, 2001.
- GONÇALVES** Moura, Tatiana. *Entre Atenas e Esparta: Mulheres, Paz e Conflitos Armados*. Coimbra: Quarteto, 2005.

- GONZÁLEZ** Martínez, Carmen. *Guerra civil en Murcia: Un análisis sobre el poder y los comportamientos colectivos*. Murcia: Servicio de Publicaciones, Universidad 1999.
- GONZALEZ** Pérez, Teresa. *Vivencias de mujeres Canarias durante la Guerra Civil*. In: NAHS, Mary y TAVERA, Susana (Eds.) *Las mujeres y las guerras. El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea*. Barcelona: Icaria, 2003.
- GORDO** García, Marta. *Género y libertad*. Especulo. Revista de Estudios Literarios. Universidad Complutense, Madrid, 2001.
- HURTADO**, Amparo. "Un testimonio de la Guerra Civil Española: Ana Pibernat: Mis memorias". En: *Arenal*. Vol. 7, nº 2 (julio-diciembre 2000), p.439-459.
- IBÁÑEZ** Feliú, Elisabet, **LIRIA** Mula, María Lucía y **TRIQUELL** Castello, Goretti. *Mujer y vida cotidiana en Granollers (1936-1939)*. In: *Las Mujeres y la Guerra Civil Española*. III Jornadas de estudios monográficos. Salamanca, Octubre, 1989.
- IBARRURI**, Dolores: <http://www.eroj.org./biblio/ibarruri/biografi.htm>
- JONES**, Margaret. *Del compromiso al egoísmo: La metamorfosis de la protagonista en la novelística femenina de posguerra, Novelistas femeninas de la posguerra española*. Madrid: Turanzas, 1983.
- JOURDAN**, Clara. *Los derechos van a la guerra*. In: *Guerras que yo he visto: saberes de mujeres en la guerra*. Cuadernos inacabados, Nº 45. Madrid: Horas y horas, 2001. (15 – 21).
- JOYCE**, James. *Ulises*, São Paulo: Editora: RECORD, 1992.
- JUNG**, Carl G. *Psycologische Typen*, Zurich-Leipzig, Rascher, 1937.
- KING**, Ursula. *Introduction: Gender and the Study of religion*, in: KING, Ursula (ed.). *Religion and gander*, Oxford, Blackwell, [1995] 2000, p. 1-44.
- LA BIBLIA** Latinoamericana. Madrid: Ediciones Paulinas, 1974.
- LAKATOS**, Eva Maria y **ANDRADE**, Marconi. *Fundamentos de metodología científica*. São Paulo: Atlas, 1991.

- LÜDKE, M.** *Como anda o debate sobre metodologias quantitativas e qualitativas na pesquisa em educação.* In: Cadernos de Pesquisa. Rio de Janeiro: Fundação Carlos Chagas, fevereiro, N° 64, 1988.
- LUKÁCS, G.** *História e consciência de classe.* Porto: Escorpio, 1967.
- MAGALLÓN Portolés, Carmen.** *Mujeres en las guerras, mujeres por la paz.* In: Elósegui, M. , Cortés Glez, M. T. Y Agudo, M. (eds.). *El rostro de la violencia. Más allá del dolor de las mujeres.* Barcelona: Icaria, 2002.
- MAIER, Elizabeth.** *Acomodando lo privado en lo público: experiencias y legados de décadas pasadas.* In: A. Lynn Bolles.[et al.] *De lo privado a lo público: 30 años de lucha ciudadana de las mujeres en América Latina.* México: Siglo XXI: UNIFEM: LASA, 2006
- MARTÍNEZ López, C.** *Las mujeres y la paz en la historia.* In: Muñoz e Martínez (orgs.) *Historia de la Paz. Tiempos, espacios y actores.* Granada: Editorial Universidad de Granada, 2000. (pp. 255-291).
- MIES, M.** *Por uma metodologia feminista de pesquisa.* In: *Feminismo e pesquisa social – a questão de metodologia. Núcleo de Estudos Sobre a Mulher – PUC/RJ, 1978.*
- MINAYO, M. C.** *O Desafio do Conhecimento.* Rio de Janeiro: Hucitec-Abrasco, 1994.
- MÖLLER Soller, María Lourdes.** *El impacto de la guerra civil en la vida y obra de tres novelistas catalanas: Aurora Bertrana, Teresa Pàmies y Mercè Rodoreda.* Letras Femeninas, Vol. 12, No. 1-2, 1986 (35-45).
- MONTEIRO N., Teresa Creusa.** *O mal-estar da transgressão,* In: *Corpo: meu bem meu mal: III Seminário de Teologia e Direitos Reprodutivos: Ética e Poder,* Rio de Janeiro, 20 a 23 de abril de 1994 / Organizado por Rosângela Soares de Oliveira e Fernanda Carneiro. Rio de Janeiro: ISER. Programa Sofia: Mulher, Teologia e Cidadania, 1995. (30-43).
- MONTSENY, Federica.** *Mis Primeros Cuarenta Años.* Barcelona: Plaza & Janes, 1987.

- MORCILLO GÓMEZ, A.** *Feminismo y lucha política durante la 2ª. República y la Guerra Civil.* In: *El Feminismo en España: dos siglos de historia (57-83).* Madrid: Editorial Pablo Iglesias, 1988.
- MOREIRA** Leite Miriam Lifchitz. *Rago, Margareth. Entre a História e a Liberdade: (Luce Fabbrì e o anarquismo contemporâneo).* São Paulo: UNESP, 2001.
- MORENO,** Hortensia. *Guerra y género.* In *Debate feminista*, año 13. Vol. 25, México, D. F.: Abril, 2002.
- MURARO,** Luisa. *El orden simbólico de la madre.* Madrid: Horas y Horas, 1994.
- NASH** Mery. *La miliciana: otra opción de combatividad femenina antifascista.* In: *Las Mujeres y la Guerra Civil Española.* III Jornadas de estudios monográficos. Salamanca, Octubre, 1989 c.
- NASH,** Mary (org.). *Presencia y protagonismo: aspectos de la historia de la mujer.* Barcelona: Serbal, 1984.
- NASH,** Mary y **TAVERA,** Susana (eds.). *La mujeres y las guerras: El papel de las mujeres en las guerras de la Edad Antigua a la Contemporánea.* Barcelona: Icaria, 2003.
- NASH,** Mary. *Mujeres Libres.* Barcelona: Tusquet, 1983.
- _____ . *Nuevas dimensiones en la historia de la mujer.* In: **NASH,** Mary (org.). *Presencia y protagonismo: aspectos de la historia de la mujer.* Barcelona: Serbal, 1984.
- _____ . *Rojas: Las mujeres republicanas en la Guerra Civil.* Madrid: Taurus, 1999.
- _____ . *La miliciana, otra opción de combatividad femenina antifascista: Las mujeres y la guerra española.* Madrid: Instituto de la Mujer, 1991.
- _____ . *Las Mujeres en la Guerra Civil.* Salamanca: Ministerio de Cultura, Dirección general de Bellas Artes y Archivos, 1989 b.
- _____ . *Mujer, familia y trabajo en España (1931-1939).* Madrid: Ed. Ministerio de Trabajo, 1989 a.

- NASON-CLARK**, Nancy & Mary Jo Neitz, (ed). *Feminist narratives and the Sociology of Religion*. Altamira Press, 2001.
- NAZAR** David, Sérgio (Org.). *As mulheres são o diabo*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004.
- NEITZ**, Mary Jo. *Inequality and difference. Feminist research in the Sociology of religion*, in Swatos, William H., Jr. *A Future for religion? New paradigms for social analysis*. Newbury Park, London: New Delhi, Sage publications, 1993, (165-184).
- NÚÑEZ** Pérez, María Gloria. "*La República de 1931 y la modernización del estatus político y social de las españolas*". *Mujeres: revista del Frente Feminista de Zaragoza*. Núm 5 (julio 1994), (12-20).
- PAGELS**, Elaine. *Adão, Eva e a Serpente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- PÀMIES**, Teresa. "*Vivencias*". *Mujeres: revista del Frente Feminista de Zaragoza*. Núm 5 (julio 1994), (23-26).
- PEREIRA** da Silva, Silvio. *Os espaços da mulher na sociedade espanhola do pós-guerra*. In Trouche, André Luiz G. e Reis, Livia de Freitas (orgs.) *Hispanismo 2000 vol. 1* Conserjería de Educación y Ciencia, Associação Brasileira de Hispanistas, 2000.
- PERROT**, Michelle. *As mulheres e os silêncios da história*. Bauru, SP: EDUSC, 2005.
- _____ . *Mulheres públicas*. São Paulo: UNESP, 1998.
- PETTMAN**, Jan Jindy. *Worlding Women: A Feminist International Politics*. Londres: Routledge, 1996.
- PIÑERO** Valverde, María de la Concepción, (org.) *Recordando no Brasil a Espanha de Ontem: Conversas Femininas*. Campinas: Editora Madruvá y Gaves, 2004.
- POULAT**, Émile. *La solution laïque: et ses problèmes*. Paris: Berg International Editeurs, 1997.
- PRESTON**, Paul. *Palomas de guerra: cinco mujeres: cinco mujeres marcadas por el enfrentamiento bélico*. Barcelona: Plaza, 2001.

- PRIMO DE RIVERA**, Pilar. *Discursos, circulares, escritos*. Ediciones de Sección Femenina, s/f. Madrid.
- RAGO**, Margareth. *Epistemologia feminista, gênero e história*. In: PEDRO, Joana Maria e **GROSSI**, Miriam Pillar (Org.) *Masculino, Femenino, Plural: gênero na interdisciplinariedade*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.
- _____. *Pensar diferentemente a História, viver femininamente o presente*. In: GUAZZELLI, Cesar A.; PETERSEN, Silva et all (orgs.). *Quesotes de teoria e metodologia da historia*. Porto Alegre: Ed. Universidade / UFRS, 2000. (41-58).
- RANKE-HEINEMANN**, Uta. *Eunucos por el reino de los cielos. Iglesia Católica y sexualidad*. Madrid, 1994.
- REARDON**, Betty. *Sexism and the war System*. Nova Iorque: Techers College Press, 1985.
- RICH**, Mary Catharine. *La desmitificación de la maternidad en la sociedad patriarcal*. In: *Reflejos – Una revista estudiantil del Departamento de Lenguas Románicas*. Vol. 4 – Primavera 2005. (10-14).
- RIVERA** Garretas, Milagros. *La risa que abre a lo otro*, In: *Cuadernos inacabados*, 45, Bombas de risa. Madrid: Horas y horas, 2001.
- RODRIGO**, Antonina. *"Nuestras mujeres en la Guerra Civil"*. Vindicación feminista. Núm. 3, septiembre 1996, (29-40).
- _____. *Mujeres de España*. Círculo de Lectores: <http://www.elratondebiblioteca.net/libromujeres.htm>
- RODRÍGUEZ**, Manola. *"Dones del 36"*. En: *Ca la dona*. Núm. 30, juliol 1999, (10-11).
- ROIG**, Montserrat. *Noche y Niebla: Los catalanes en los campos nazis*. Barcelona: ediciones península, 1980.
- ROSADO** Nunes, Maria José. *Sexualidade e catolicismo – Comentários sobre a exposição de Jurandir Freire Costa*. In: Loyola, Maria Andréa (org.) *A sexualidade nas ciências humanas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998.

_____. *De Mulheres, sexo e Igreja: Uma pesquisa e muitas interrogações*, in Costa, Albertina de Oliveira e Tina Amado, org., *Alternativas escassas: Saúde, sexualidade e reprodução na América Latina*, R.J., F.C.C./ed.34, 1994, (175-203).

_____. *Gênero: Saber, Poder e Religião*. In: *Mandrágora*, publicação do NETMAL, Instituto Ecumênico de Pós-graduação em Ciências da Religião, São Bernardo do Campo, ano 2, nº 2, 1995, (9–15).

_____. *O impacto do feminismo sobre o estudo das religiões* in *Cadernos Pagu* (16) 2001, (a), (79-96).

_____. *De mujeres y de dioses*. In: *Palabras de Mujeres – Juntando hilos de Teología Feminista. Cuadernos Católicas por el Derecho a Decidir / Buenos Aires*. Buenos Aires: Carybe-Editare, 2001. (b)

RUDDICK, Sara. *Maternal Thinking: Towards a Politics of Paeece*. Boston: Beacon Press, 1982.

RUETHER, Rosemary R. *Sexismo e Religião*. São Leopoldo, RS: Sinodal, 1993.

RUIZ Funes, Concepción; Tuñón, Enriqueta. "*Nosotras fuimos la Unión de Mujeres Españolas Antifascistas en México (1939-1976)*". *Política y Cultura*. Núm. 1 (1992, otoño), (91-100). (Tomado de: http://www.guiagenero.com/GuiaGeneroCache%5CPagina_InstitMujer_000213.html)

SAFFIOTI Heleieth. *Contribuições feministas para o estudo da violência de gênero*. *Cadernoa Pagu*, unicamp (16) 2001: (115-136), campinas – SP., 2001.

SALISBURY, Joyce S. *Padres de la Iglesia, Vírgenes Independientes*. Bogotá: TM Editores, 1991.

SÁNCHEZ Saornil, Lucía. *La mujer en la Guerra y en la Revolución*. La Agrupación de Mujeres Libres, CNT, número 531, 30 de enero de 1937.

SÁNCHEZ, López, Rosario. *Mujer española, una sombra de destino en lo universal: trayectoria histórica de Sección Femenina de Falange (1934*

– 1977). Murcia: Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia, 1990.

SCHAFF, Adam. *Historia e verdade*. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

SCHERZBERG, Lucia. *Pecado e graça na teologia feminista*. Petrópolis: Vozes, 1997.

SCHIENBINGER, Londa. *O feminismo mudou a ciência?* Bauru, SP: EDUSC, 2001.

SCHOTT, Robin. *Eros e os processos cognitivos. Uma crítica da objetividade em filosofia*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos. 2000.

SCHYFTER, Sara. *The Fragmented Family in the Novels of Contemporary Spanish Women*. Perspectives on Contemporary Literature 31, 1977.

SCOTT, Joan. *La citoyenne paradoxale (Les féministas françaises et les droits de l'homme)*. Paris: ed. Albin Michel, 1998.

DE SANTA TERESA Silverio. *Santa Teresa. Modelo de feminismo cristiano*. Burgos: “El Monte Carmelo”, 1931.

SKJELSBAEK Inger e Smith, Dan. *Gender, Peace e Conflict*. Londres: SAGE Publications, 2001.

SMITH, Dan. *The Problem of Essencialism*. In: Inger Skjelsbaek e Dan Smith (org.), *Gender, Peace e Conflict*. Londres: Sages Publications, 2001 (32-46)

STANTON, Cady. *The Woman`s Bible (1898)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.

STOLCKE, V. *La investigación con datos cualitativos*. In: AZERÊDO, S. e STOLCKE, V. (coords). *Direitos Reprodutivos*. São Paulo: FCC/DPE, 1991.

TARDUCCI, Mónica. *Estudios feministas de religión: una mirada muy parcial*. Campinas, Cadernos Pagu (16), 2001, (97–114).

VUOLA, Elina. *Teología Feminista, Teología de la Liberación. Los Límites de la Liberación*. Madrid: IEPALA Editorial, 2000.

WALTER, Natasha. *¿Dónde están las mujeres en esta guerra?*. Diario The Independent (Inglaterra), 10 /X/2001. <http://independent.co.uk/story.jsp?story=98587>

WERNER, Carmen. *Convivencia Social, Delegación Nacional de Sección Femenina de F.E.T. y de las J.O.N.S.*, Madrid, 1942.

WOOLF, Virginia. *Tres Guineas*. España: Editora Lumen, 1999.

ANEXO I

Fragmentos del diario manuscrito de Mercè Rodoreda

Marta Nadal, 2000.

ANEXO II

Correspondencia del editor de *La Plaza del Diamante*, Joan Sales, en la que negocia con Mercè Rodoreda la publicación de la obra y el cambio del nombre de *Colometa* para *La Plaça del Diamante*.

ANEXO III

Carátulas de la primera edición de la obra *La Plaça del Diamante*, y de las traducciones al japonés, al inglés y al eslovaco.

Marta Nadal, 2000.