

# APUNTES SOBRE LA NOVELA ESPAÑOLA FEMENINA DE POSGUERRA

María del Mar Jorge de Sande

1945, fecha en la que la jovencísima Carmen Laforet (Barcelona, 1921~Madrid, 2004) es galardonada con el primer Premio Nadal<sup>1</sup> por su novela **Nada**, constituye un importante hito<sup>2</sup> en la narrativa española de la inmediata posguerra. Y ello en razón no sólo de la trascendencia que la *opera prima* de la autora barcelonesa tuvo en el desierto<sup>3</sup> —al decir de muchos— panorama cultural de la España de los años cuarenta, sino también porque su publicación y posterior éxito de ventas inauguró un fenómeno nuevo, cuyas causas quedan todavía por dilucidar, en las letras españolas: la incorporación masiva de la mujer al mundo de la Literatura, espacio tradicionalmente reservado al hombre.

No quiere ello decir, como es obvio, que con anterioridad a esta fecha las mujeres no escribieran —testimonio de su continuado quehacer literario a lo largo de la oscuridad de los siglos lo encontramos en el esfuerzo de diversos estudiosos que han tratado de dejar constancia de esa literatura que nunca entró a formar parte del *canon* en trabajos de carácter bio-bibliográfico<sup>4</sup>—,

---

<sup>1</sup> El premio Nadal se creó, en honor de Eugenio Nadal, el malogrado redactor-jefe del semanario barcelonés **Destino**, en 1944; se convocó por vez primera en el otoño de ese mismo año y se falló la noche del seis de enero de 1945. De la importancia del premio Nadal en las letras españolas son testimonio las siguientes palabras de Rafael Vázquez Zamora en el número 251 de **La Estafeta Literaria**: “Los críticos, novelistas y editores del grupo de “Destino”, desde Barcelona, aportaron a la novela nacional un extraordinario número de cultivadores y entre éstos surgieron importantes novelistas: fomentaron, por el buen éxito obtenido, el nacimiento de muchos otros concursos de novela; lograron que la prensa, la radio, y más tarde la televisión, tomaran parte activa y muy generosa en la difusión de actos literarios; y estimularon en toda España la afición a la lectura y la discusión de la novela como género.” (Citado por José María Martínez Cachero, **La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura**, Castalia, Madrid, 1997, p. 94.)

<sup>2</sup> Obra clave en la década de los cuarenta fue también **La familia de Pascual Duarte** (1942), de Camilo José Cela, con la que quedaba inaugurada una de las tendencias —el llamado tremendismo— de la novela española de posguerra.

<sup>3</sup> José María Martínez Cachero considera que éste —España como “auténtico páramo intelectual”— es uno de los tópicos sobre la situación cultural de los años cuarenta que es necesario revisar. (Op. cit., p. 53.)

<sup>4</sup> Nos referimos a trabajos como el de Manuel Serrano y Sanz (**Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833**, Suc. de Rivadeneyra, Madrid, 1903) o Isabel Calvo de Aguilar (**Antología biográfica de escritoras españolas**, Biblioteca Nueva, Madrid, 1954). Más recientemente Cristina Ruiz Guerrero ha publicado **Panorama de escritoras españolas** (2 volúmenes), Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Salamanca, 1996.

pero es sin duda en este preciso momento histórico cuando sus obras empiezan a tener repercusión. Y, posiblemente alentadas por el ejemplo de Carmen Laforet, son muchas las jóvenes novelistas que en aquellos años presentan sus obras no sólo al prestigioso premio Nadal<sup>5</sup>, sino a muchos de los otros galardones que, con el objeto de dinamizar el panorama cultural y descubrir nuevos valores, comienzan a proliferar en la sombría España de posguerra.

No obstante, muy pocas de aquellas mujeres han pasado a la Historia, hecho éste que ha despertado la sorpresa y el interés de críticos, en un primer momento, extranjeros y ya, en fechas más recientes, del ámbito hispánico. A la falta de conocimiento de muchas de estas autoras se unía, además, la inexistencia de trabajos de conjunto que pudieran arrojar una cierta luz sobre este valioso corpus literario. De esta situación se hacía eco Janet W. Pérez<sup>6</sup> al editar en 1983 un estudio pionero sobre la narrativa femenina de posguerra, cuyo objetivo no era otro que ofrecer “una respuesta inicial, obligadamente incompleta, a la parquedad de la crítica al tratar la obra de escritoras femeninas.”<sup>7</sup> Efectivamente, Janet W. Pérez recoge tan sólo cuatro antecedentes<sup>8</sup> sobre la producción novelesca femenina como fenómeno colectivo, cuatro trabajos que considera meritorios, pero insuficientes, dada la intensa actividad literaria llevada a cabo por mujeres en España en estas fechas.

La situación ha variado notablemente desde entonces, ya que a lo largo de las dos últimas décadas, la crítica literaria se ha venido enriqueciendo con la publicación de un número creciente de artículos y estudios monográficos dedicados a la narrativa femenina de este período de la Historia literaria española. La labor de estos estudiosos ha tratado de responder a algunos de los muchos interrogantes que en torno a la novela femenina de posguerra se plantean y ha sugerido maneras de interpretar las posibles respuestas verdaderamente novedosas. El objeto de nuestro estudio será hacer un breve recorrido por algunas de las aportaciones críticas más sugerentes para con ello dar cuenta, de manera sucinta, del estado actual de cosas.

---

<sup>5</sup> Ganadoras del premio Nadal fueron, además de la ya mencionada Carmen Laforet, Elena Quiroga (**Viento del Norte**, 1950), Dolores Medio (**Nosotros, los Rivero**, 1952), Luisa Forrellad (**Siempre en capilla**, 1953), Carmen Martín Gaité (**Entre visillos**, 1957) y Ana María Matute (**Primera memoria**, 1959).

<sup>6</sup> Janet W. Pérez, **Novelistas femeninas de la posguerra española**, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1983.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 1.

<sup>8</sup> Los artículos referidos por Janet W. Pérez son, en orden cronológico: Joaquín de Entrambasaguas, “Las novelistas actuales”, **El libro español II**, mayo de 1959, pp. 287~294; Olga Prjevalinsky Ferrer, “Las novelistas españolas de hoy”, **Cuadernos Americanos**, 118, sept.-oct. de 1961, pp. 211~223; Celia Barretini, “Breves apuntes sobre la novelística española (1944~1959)”, **Asomante**, XIX, 3 (1963), pp. 39~54; Rosalina Rovira, “La función de la mujer en la literatura contemporánea española”, **Explicación de textos literarios**, III (1974), pp. 21~24.

## 1. UNA PRECISIÓN DE CARÁCTER METODOLÓGICO

Una primera cuestión, de orden metodológico, que la crítica se ha planteado ha sido la de la pertinencia de estudiar de forma aislada la obra de estas mujeres. Hasta la publicación del trabajo de Janet W. Pérez y con la excepción de los artículos mencionados en la nota ocho, los críticos se habían limitado al estudio de un reducido número de autoras —Carmen Laforet, Ana María Matute y Carmen Martín Gaité, fundamentalmente<sup>9</sup>— o a su inclusión en secciones aparte —especie de “cajón de sastre”— al final de los capítulos dedicados a los escritores. Las más de las veces esto suponía la exclusión de muchas otras<sup>10</sup> y es precisamente la perplejidad que este hecho produce en determinados sectores de la crítica lo que impulsa a los investigadores a tratar de indagar las razones de tal proceder. Se inicia, de este modo, una recuperación de la figura y la obra de las muchas novelistas activas en España en las décadas de los cuarenta y cincuenta y se llega a la conclusión de que el silencio de la crítica “ortodoxa” con respecto a ellas o la minusvaloración de que fueron objeto pudiera muy bien responder a la incapacidad de valorar la producción femenina “en y por sí misma”. En palabras de Francisca López Jiménez: “Se evalúa la novela femenina no por lo que es en sí misma, sino por lo que no es con respecto a la masculina; es decir, por comparación con los cánones establecidos por los críticos (hombres) sobre la obra de otros hombres.”<sup>11</sup>

De la costumbre, frecuente entre los historiadores de la literatura, de hacer un apartado con la producción literaria de mujeres, da cuenta Ignacio Soldevila al comentar su propia experiencia. En *La novela desde 1936*<sup>12</sup> opta por “romper con lo que parecía simplemente una discriminación, integrando a [sic] las obras de las escritoras en los conjuntos generacionales, sin

---

<sup>9</sup> Así, por ejemplo, Manuel García Viñó tan sólo incluye en su estudio sobre novela española a Carmen Laforet y Ana María Matute (*Novela española actual*, Editorial Prensa Española, Madrid, 1975). Juan Luis Alborg en su trabajo de 1968 daba cabida a algunas escritoras más: Elena Quiroga, Dolores Medio, Elena Soriano y Mercedes Salisachs (*Hora actual de la novela española*, Volúmenes I y II, Taurus, Madrid, 1968.)

<sup>10</sup> Raquel Conde Peñalosa recoge un total de 207 obras de 78 autoras para el período 1940–1965. (*Mujeres novelistas y novelas de mujeres en la posguerra española (1940–1965)*, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2004.) Sostiene, además, que “entre las obras recogidas cuarenta y ocho merecieron algún galardón o accésit, siendo los más prestigiosos el Premio Nadal, el Planeta y el Selecciones de Lengua Española.” (Op. cit., p. 21.)

<sup>11</sup> Francisca López Jiménez, *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*, Editorial Pliegos, Madrid, 1995, p.17.

<sup>12</sup> Ignacio Soldevila Durante, *Historia de la literatura española actual. II. La novela desde 1936*, Alhambra, Madrid, 1982.

discriminación de sexos” por considerar que “nada en cuanto a las estructuras de composición, la temática o el lenguaje permite distinguir entre las novelas escritas por hombres o por mujeres.”<sup>13</sup>

Al margen de la controversia acerca de la eventual existencia de un estilo específicamente femenino, en la que no vamos a entrar, numerosos investigadores opinan que, dada su condición de mujer, sobre la escritora española de posguerra operan una serie de condicionamientos sociales —por no hablar de su secular marginación— que hacen que sus vivencias sean totalmente diferentes a las de sus contemporáneos varones. Ello, siguen argumentando estos críticos, se refleja, como no podía ser de otro modo, en sus obras, produciendo un tipo de discurso que resultaría erróneo tratar de asimilar al de los hombres. De ahí no sólo la pertinencia, sino la incuestionable necesidad de un enfoque que preste atención a la especificidad de la obra escrita por mujeres, sin por ello perder de vista el contexto literario en el que se produce y el diálogo que establece con la obra —canónica— de sus compañeros de generación.

Pero veamos, antes de llevar a cabo el “inventario” de rasgos comunes que la crítica ha detectado en la obra de estas novelistas, cómo era la sociedad de la época y cuáles eran las expectativas que en aquel entonces se tenían sobre la mujer.

## **2. LA SUBORDINACIÓN DE LA MUJER: MITOS SOBRE LA FEMINIDAD EN LA ESPAÑA DE POSGUERRA**

El movimiento feminista, que surge vinculado a la lucha por el derecho al voto de la mujer en la segunda mitad del siglo XIX, llega a España con retraso y no despierta el interés de las españolas. La influencia de la Iglesia Católica, la tardía industrialización de España, la crudeza de la lucha política en la época y la falta de implicación de los partidos de izquierda con respecto a la problemática femenina son algunas de las razones que aducen los historiadores del movimiento de mujeres en España para explicar no sólo la tardía recepción de las ideas igualitarias en la Península, sino también su debilidad<sup>14</sup>. No es hasta los años treinta, con el

<sup>13</sup> Citado por el autor en *Historia de la novela española (1936~2000)*. Volumen I, Cátedra, Madrid, 2001, p. 141. (Esta obra constituye una ampliación y reelaboración de la mencionada en la nota anterior.)

<sup>14</sup> María Teresa González Calbet, “El surgimiento del movimiento feminista, 1900~1930” en Pilar Folguera (comp.), *El Feminismo en España: dos siglos de historia*, Editorial Pablo Iglesias, Madrid, 1988, pp. 51~56 y Aurora Morcillo Gómez, “Feminismo y lucha política durante la II República y la Guerra Civil”, en Pilar Folguera (comp.), *op. cit.*, pp. 57~83.

gobierno de la República (1931~1936), cuando la preocupación por los derechos de la mujer empieza a tomar carta de naturaleza y a ocupar a los políticos en las sesiones parlamentarias. A este respecto, son muy significativas las palabras de Aurora Morcillo Gómez quien sostiene que “el movimiento feminista español de los años treinta no puede ser considerado como revolucionario, sino que entra dentro del discurso igualitario de raíz liberal burguesa, como lo son también los movimientos estadounidense y europeo, pero al contrario que éstos no contó ni con un respaldo masivo ni un activismo militante de la mayoría de las mujeres españolas. Todos los logros respondieron al afán modernizador de la II República.”<sup>15</sup>

Así, durante el período republicano se introducen en España cambios tan importantes como el sufragio femenino el matrimonio civil o el divorcio. Pero todos estos avances se verán interrumpidos por el estallido de la Guerra Civil (1936~1939) y la imposición, durante el Régimen franquista, del modelo de mujer propuesto por la Sección Femenina de Falange.

La Sección Femenina, creada en 1934 y dirigida por Pilar Primo de Rivera (Madrid, 1910~íd., 1991), hermana de José Antonio, va a jugar un papel decisivo, junto a la Iglesia Católica, en la formación de la mentalidad de la mujer española de posguerra, a través de la creación del denominado “servicio social”, por el que habían de pasar obligatoriamente todas las mujeres —excepto las casadas, las viudas con hijos, las monjas y huérfanas de los caídos— en aras a convertirse en buenas esposas y madres<sup>16</sup>. La misión de la mujer española consistirá en adelante en “hacer la vida del varón lo más agradable posible —para lo cual ha de dominar el terreno de las labores domésticas y mostrarse siempre fuerte y alegre— y en educar a los hijos en el respeto a las normas de la versión más castiza de la Iglesia Católica.”<sup>17</sup>

Las escritoras objeto de nuestro estudio<sup>18</sup>, a pesar de la afortunada excepcionalidad de sus situaciones personales, no escaparon al influjo de estas ideas, que, según Francisca López, ad-

---

<sup>15</sup> Aurora Morcillo Gómez, op. cit., pp. 60~61.

<sup>16</sup> Mercedes Carbayo Abengózar proporciona abundantes datos acerca de la Sección Femenina y el servicio social, al tiempo que ensaya un interesante ejercicio de “deconstrucción” del discurso sobre la feminidad de los líderes de la Falange para mostrar la exitosa manipulación de la mujer conseguida gracias a él. (Mercedes Carbayo Abengózar, “Capítulo primero: Feminismo y primer franquismo”, **Buscando un lugar entre mujeres: buceo en la España de Carmen Martín Gaité**, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Málaga, 1998, pp. 27~45.)

<sup>17</sup> Francisca López Jiménez, op. cit., p. 20.

<sup>18</sup> Aunque la cuestión de la clasificación de estas escritoras en generaciones literarias reviste también cierta controversia, la crítica conviene en adscribir las a dos grupos distintos: el del 36 y el del 50.

quieren categoría de mitos<sup>19</sup>. De ahí que en sus obras establezcan un fecundo diálogo —las más de las veces, como veremos, subversivo— con ellas.

### 3. PRIMEROS SÍNTOMAS DE SUBVERSIÓN: LAS “CHICAS RARAS”

Uno de los aspectos de la novela femenina de posguerra que más ha llamado la atención de la crítica ha sido el hecho de que muchas de estas obras estén protagonizadas por mujeres muy jóvenes, casi adolescentes, que reúnen una serie de características comunes. El precedente hay que buscarlo, sin duda alguna, en *Andrea*, el personaje a través de cuyos ojos penetramos en la tormentosa vida de la familia de la calle de Aribau en *Nada*.

*Andrea* es, como muy bien ha notado Carmen Martín Gaité en su imprescindible estudio sobre esta cuestión<sup>20</sup>, un personaje que presenta ciertas coincidencias iniciales —su llegada solitaria y nocturna a Barcelona y su orfandad, por ejemplo— con las heroínas de la novela rosa. La comparación resulta del todo pertinente, si tenemos en cuenta que éste era el género más leído y cultivado por mujeres en la época, un género que, en consonancia con los valores vigentes, “hacía la apología de la mujer dependiente y en busca de cobijo”<sup>21</sup> y exaltaba la boda como final feliz. La lectura que Martín Gaité propone de *Nada*, como obra que contrasta con la novela rosa, resulta, de este modo, “iluminadora”, puesto que pone de manifiesto hasta qué punto un personaje, tan inocente en apariencia, como *Andrea* venía a subvertir las nociones que, en aquel entonces, se tenían sobre la feminidad.

La subversión la cifra Martín Gaité en algunos de los rasgos del carácter de la protagonista (su introversión, su total falta de coquetería e interés por gustar a los chicos, sus dificultades de comunicación —*Andrea* prefiere escuchar a hablar—, sus relaciones con el mundo de lo do-

---

<sup>19</sup> Algunos de estos mitos son: 1) La dependencia de la mujer, tanto económica como emocional, del varón y su consecuente categorización en relación al hombre. De ahí la existencia de “tipos” como la “solterona” o la “chica casadera” en la España de posguerra. (La “chica casadera” debía reunir una serie de características, que se convierten, a su vez, en mitos: ignorancia cultural, inocencia, sumisión, recogimiento y pureza sexual.) 2) La indisolubilidad del matrimonio, mito éste vinculado al de “la perfecta casada”. 3) El culto a la maternidad (la madre como transmisora activa de todos los mitos de los que ella misma es víctima). (Francisca López Jiménez, “Introducción: Novela femenina y mitos sociales”, op. cit., pp. 11~29.)

<sup>20</sup> Carmen Martín Gaité, “La chica rara”, *Desde la ventana*, Espasa-Calpe, Madrid, 1993. [Cito por la edición de 1999, pp. 101~122.]

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 101.

méstico —Andrea es una joven ajena “a los esquemas convencionales de orden y desorden que presidían la educación femenina de la época”<sup>22</sup>) y en la manera como interpreta dos de los hechos más importantes de su iniciación en la vida adulta como mujer: su asistencia a una fiesta y la experiencia de su primer beso. De la fiesta, en la que se siente completamente fuera de lugar, acaba huyendo a la calle, cuya función catártica para el individuo desarraigado, como lo es Andrea, ha puesto también de manifiesto Martín Gaité<sup>23</sup>; la experiencia del primer beso<sup>24</sup> —no deseado— le produce repugnancia: “Nada de lo ocurrido con Gerardo [el chico que la besa] tiene el menor atisbo de romanticismo ni de grandeza.”<sup>25</sup>

Todo esto lleva a concluir a la escritora salmantina que “Andrea es una chica ‘rara’, infrecuente”, una mujer, “que de una manera o de otra, pone en cuestión la ‘normalidad’ de la conducta amorosa y doméstica que la sociedad mandaba acatar.”<sup>26</sup> Su escepticismo “y las peculiaridades insólitas de su conducta la convierten en audaz pionera de las corrientes existencialistas.”<sup>27</sup>

Pero, como anotábamos más arriba, no será la única, ya que la “rareza” de Andrea la comparten otras protagonistas de la novela femenina de posguerra como, por ejemplo: Valba (**Los Abel**, de Ana María Matute, 1948), Lena (**Nosotros, los Rivero**, de Dolores Medio, 1953), Victoria (**La vieja ley**, de Carmen Kurtz, 1956), Natalia y Elvira (**Entre visillos**, de la propia Martín Gaité, 1957), Matia (**Primera memoria**, de Ana María Matute, 1959) e incluso Cristina, de obra tan tardía ya como lo es **Los cien pájaros**, de Concha Alós (1963). Todas ellas son jóvenes que se caracterizan por su marginalidad e inconformismo, un inconformismo que procede —siempre según Martín Gaité— de su relación con los espacios interiores y su resistencia a las ataduras de los lazos familiares<sup>28</sup>. Se trata de mujeres que no soportan el encierro al que

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>23</sup> *Ibidem.*, p. 108.

<sup>24</sup> El disgusto que Andrea siente al ser besada por Gerardo ha sido también interpretado como “el malestar de una joven escritora que intenta evadir la imposición en su obra de los metafóricos labios del discurso falocéntrico” y reclama el derecho al discurso autónomo. (Elizabeth J. Ordóñez, “Multiplicidad y divergencia: voces femeninas en la novelística contemporánea española”, en Myriam Díaz-Diocaretz e Iris M. Zavala (coordinadoras), **Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). V. La literatura escrita por mujer (Del s.XIX a la actualidad)**, Anthropos, Barcelona, 1998, pp. 211~237.) [La cita procede de la p. 227.]

<sup>25</sup> Carmen Martín Gaité, *op. cit.*, p. 109.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>28</sup> Recuérdese, a este respecto, que uno de los primeros relatos de Carmen Martín Gaité, en el que explora precisamente el peso de las relaciones familiares sobre la mujer, se tituló **Las ataduras** (“Las ataduras”, **Todos los cuentos, El balneario y Las ataduras**, Destino, Barcelona, 1994, pp. 235~286.)

las costumbres de la época las obligan y para las que el anonimato que la calle proporciona hace que la sientan como “recinto liberador”<sup>29</sup>.

La “chica rara” sería, a la luz de este análisis, el contra-mito de la “chica casadera”, tipo con el que lo único que tendría en común sería la inocencia y la pureza sexual.<sup>30</sup> Pero Martín Gaité, protagonista y también testigo de excepción de esta generación de mujeres, va más allá en su caracterización de este personaje, al que busca referente en la vida real: las propias escritoras de posguerra. A este respecto sostiene: “Algunas de estas mujeres de posguerra que escribieron sobre la ‘chica rara’ eran, a su vez, chicas a las que alguna vez los demás habían llamado raras, en general porque se juntaban con chicos raros. De extracción casi siempre burguesa y provinciana, buscaban en la gran ciudad de sus sueños, más que la aventura o el amor, un lugar en la calle y en el café y en la prensa junto a sus compañeros de generación.”<sup>31</sup>

La trascendencia de **Nada**, como puede verse, es incontestable en cuanto que inaugura un modo de novelar que impregnará, en mayor o menor medida, la obra de las jóvenes narradoras a lo largo de, al menos, dos décadas. Además, representa “el nacimiento del personaje femenino adolescente como arquetipo prominente, símbolo de una generación de mujeres que están intentando encontrar su sitio en una España arrasada por la guerra y obsesionada con la tradición.”<sup>32</sup>

## 4. TRANSGRESIONES ESTILÍSTICAS

### 4.1. LA NOVELA DE FORMACIÓN FEMENINA

La coincidencia existente entre algunos de los rasgos de carácter de estas heroínas y sus creadoras nos lleva a tratar, siquiera someramente, cuestión tan debatida como lo es el autobiografismo de la novela de mujeres y la tendencia de las escritoras al uso de la primera persona narrativa.

La inclinación de la mujer a la narración en primera persona es, según Biruté Ciplijauskaitė, una característica destacada de la literatura femenina en diversas lenguas europeas y responde a la diferente actitud que hombre y mujer tienen frente a la escritura: “el hombre se separa de sí mismo al escribir, tiende a objetivar, establece entes y mundos nuevos. En la mujer, al con-

---

<sup>29</sup> Carmen Martín Gaité, op. cit., p. 113.

<sup>30</sup> Francisca López Jiménez, op. cit., p.23.

<sup>31</sup> Carmen Martín Gaité, op. cit., p.121.

<sup>32</sup> Biruté Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Anthropos, Barcelona, 1994, p. 47. (La cita es de Sara Shyfter.)



trario, la palabra es una extensión de ella misma, lo cual produce una escritura más inmediata.”<sup>33</sup> Esta tendencia, que se remonta a los siglos XVIII y XIX, ha experimentado diversas transformaciones a lo largo de la historia, siendo su manifestación más característica en época reciente la denominada “novela de formación” (*Bildungsroman*), “novela del despertar” —según denominación de Elizabeth Abel— o “novela de concienciación.”

La proximidad de los conceptos “novela de aprendizaje”, “novela de formación” y “novela de concienciación”<sup>34</sup> hace que los límites entre estas tres categorías resulten difusos. No obstante, lo que sí parece claro es que la novela de concienciación femenina presenta una serie de rasgos diferenciales con respecto a la masculina<sup>35</sup>. Así, por ejemplo, en el nivel social, mientras el espacio de “aprendizaje” del héroe es el mundo exterior, el de la mujer, en sociedades tradicionales, como la española, es el hogar. De ahí la importancia de los espacios abiertos para la heroína —recuérdese el carácter “protector” de la calle para la “chica rara”—. Desde un punto de vista psicológico, la mujer, a diferencia del hombre, sólo llega a tener conciencia de sí misma como sujeto relativamente tarde en su vida y ello en razón de su reclusión en el hogar y de la imposibilidad, por tanto, de relaciones personales fuera del ámbito familiar: “los modos diferentes en los que ambos sexos se relacionan con su sociedad aportan características específicas a la configuración del ‘Bildungsroman’”.<sup>36</sup>

El punto de partida de la novela de formación femenina lo constituye la extrañeza de la heroína ante el mundo, la incomodidad que siente dentro de la sociedad en la que le ha tocado vivir, extrañeza e incomodidad —mediatizadas por la influencia de los mitos sobre la femi-

---

<sup>33</sup> Biruté Ciplijauskaitė, “Capítulo I: La novela femenina como autobiografía”, op. cit., p. 20. (La cita es de Ciplijauskaitė. La idea de Michèle Montrelay.)

<sup>34</sup> La novela de aprendizaje es aquella que detalla el desarrollo de un individuo por sí mismo o por lo menos desde sí mismo. Se trata de obras que muestran a un individuo en su transcurrir y madurar en la vida: relatan su aprendizaje, su enriquecimiento humano, su experiencia vital. Este camino es generalmente ascendente y vemos cómo los protagonistas de estas obras medran. A veces asistimos también al proceso contrario: la caída y depresión personal. La novela de formación recoge la maduración de un personaje en un entorno, detalla el crecimiento moral y físico de un individuo dentro de un grupo social y especialmente afectado por las circunstancias sociales. Por ello, a menudo, una novela de formación es, a la vez, una novela social o testimonial. La novela de concienciación implica una toma de conciencia por parte del personaje que no tiene por qué estar expresa en los otros dos tipos de relatos. Este tipo de relato describe el proceso por el cual una persona se hace consciente de su pasado o de su presente, en definitiva, de su situación vital. No es un mero relatar de acontecimientos sucedidos, sino un reflexionar sobre ellos. Supone un buscarse y comprenderse a sí mismo a través de ellos. (Raquel Conde Peñalosa, op. cit., p. 13.)

<sup>35</sup> Francisca López Jiménez, “Capítulo II: Discurso narrativo del ‘Bildungsroman’ femenino”, op. cit., pp. 59~92.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 60.

nidad operativos en la España de posguerra— que, como veíamos más arriba, compartían, en buena medida, sus creadoras. “Alienación”, “profunda angustia vital”, necesidad de la mujer de recuperar, a través de la escritura, su “conciencia amputada” son algunos de los términos con los que diversos investigadores han rotulado el impulso que empuja a la mujer escritora hacia la novela de formación<sup>37</sup>.

La novela de formación adopta formas diversas, pero la más abundante es aquella que relata el paso de la adolescencia de la protagonista a su plenitud como mujer. Según Ciplijauskaitė, “las novelas españolas más conocidas caben dentro de este apartado.”<sup>38</sup>

En la novela femenina de concienciación en España Ciplijauskaitė distingue tres etapas, que, a grandes rasgos, se corresponden con los tres períodos —femenino, feminista y de mujer— establecidos por Elaine Showalter para la novela inglesa, aplicables, con todas las precauciones debidas, al desarrollo del período histórico que nos ocupa<sup>39</sup>:

1) Novela femenina: Se adapta a la tradición y acepta el papel de la mujer tal como existe. En España a esta primera etapa corresponderían las novelas tempranas de la posguerra, obras aún bastante tradicionales, que relatan la formación de la joven en su contexto social. El fondo histórico resulta, pues, fundamental. Ejemplos: **Nada** (Carmen Laforet, 1945), **Viento del Norte** (Elena Quiroga, 1950) o **Primera memoria** (Ana María Matute, 1959).<sup>40</sup>

2) Novela feminista: Se declara en rebeldía y polemiza. Aquí la autora incluye obras en las que la trama se apoya firmemente en los acontecimientos históricos, que la narradora incorpora a la historia de forma totalmente subjetiva. Ejemplos: **Entre visillos** (Carmen Martín Gaité, 1957).

3) Novela de mujer: Se concentra en el autodescubrimiento. Serían las novelas de los años setenta y ochenta, en las que el contexto, a pesar de ser importante, sólo sirve como telón de fondo. Ejemplos: **Julia y Walter, ¿por qué te fuiste?** (Ana María Moix, 1970 y 1973, respectivamente) o **...Y no serás juzgado** (Teresa Barbero, 1984).

---

<sup>37</sup> Biruté Ciplijauskaitė, op. cit., p. 23.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>39</sup> Concha Alborg aplica también este esquema a la obra de Elena Soriano. (Concha Alborg, **Cinco figuras en torno a la novela de posguerra: Galvarriato, Soriano, Formica, Boixadós y Aldecoa**, Ediciones Libertarias, Madrid, 1993, p. 76.)

<sup>40</sup> Todas estas novelas, como veremos seguidamente, incluyen, no obstante, elementos subversivos de variada índole.

Entre los diversos procedimientos de concienciación mencionados por Ciplijauskaitė figura el clásico recurso del espejo, así como también la sucesión de las generaciones, presentes ya ambos en **Nada**. A este respecto, la crítica<sup>41</sup> ha llamado la atención sobre la ausencia de la figura de la madre en la novela femenina de posguerra en España y ha establecido una periodización en tres etapas que coincide con la propuesta anteriormente como marco teórico para la escritura femenina en general.

La primera etapa, con novelas como **Nada** (Carmen Laforet, 1945), **La playa de los locos** (Elena Soriano, 1955), **La enferma** (Elena Quiroga, 1955) o **La trampa** (Ana María Matute, 1969), se caracterizaría por la “internalización absoluta de los discursos paternos o patriarcales” y, en consecuencia, por la “ausencia de una alternativa maternal o de cualquier voz en absoluto.”<sup>42</sup> La segunda etapa correspondería a los años setenta y estaría presidida por el cuestionamiento y la redefinición del tropo maternal. Algunas de las novelas representativas de esta época serían: **Retahílas** y **El cuarto de atrás** (Carmen Martín Gaité, 1974 y 1978, respectivamente), **Os habla Electra** (Concha Alós, 1975) o **El mismo mar de todos los veranos** (Esther Tusquets, 1978). La tercera etapa, ya en el período postfranquista, constituiría un desafío a los privilegios del discurso falocéntrico. Novelas que podrían ilustrar este momento serían: **Otras mujeres y Fabia** y **Los perros de Hécate** (Carmen Gómez Ojea, 1981 y 1985, respectivamente), **Urraca** (Lourdes Ortiz, 1982) o **El rapto del Santo Grial** (Paloma Díaz-Mas, 1984).

Sin embargo, al margen de la mención al hecho, no hemos encontrado desarrollos más profundos. Contamos con alguna sugerencia de interpretación que anotamos a continuación:

Amparo Moreno Sardá<sup>43</sup>, al caracterizar, desde un punto de vista “intrahistórico”, la segunda generación de mujeres de posguerra, hace notar el hecho de que las madres de estas jóvenes, dada la difícil situación que les tocó vivir, no podían constituir, en modo alguno, un modelo para sus hijas:

“Y esta imagen de sus madres, dedicadas al trabajo doméstico hasta la obsesión y sin siquiera la compensación del reconocimiento por parte de unos hombres que, a su vez, compensaban con actitudes prepotentes en la familia sus también difíciles condiciones de trabajo, no podía resultar atractiva a las niñas y adolescentes de posguerra que, por el contrario, tuvieron

---

<sup>41</sup> Elizabeth J. Ordóñez, op. cit.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 224.

<sup>43</sup> Amparo Moreno Sardá, “La réplica de las mujeres al franquismo”, en Pilar Folguera (comp.), op. cit., pp. 85–110.

que pensar en cómo modificar y mejorar esas condiciones de vida: en la publicidad, el cine y los seriales radiofónicos hallaron fórmulas diversas para aspirar a finales más felices.”<sup>44</sup>

Francisca López, comentando el culto a la maternidad en la España de posguerra, observa que el mejor ejemplo literario de este tipo —la “mater dolorosa”, según la categorización de Martín Gaité— es Carmen, la protagonista de **Cinco horas con Mario** (1966), de Miguel Delibes. Llama la atención sobre la “matrofobia” de la novela femenina de posguerra y sostiene: “No puede ser casual el gran número de huérfanas en las novelas escritas por mujeres en este periodo. El tener que reconocer a la madre como la principal causante directa del estado de la sociedad [por su labor de activa transmisora de los mitos que oprimen a la mujer] (...) puede ser la causa de ello.”<sup>45</sup>

Concha Alborg, por su parte, afirma que “la sociedad patriarcal, donde la madre sigue las normas sociales, no provee modelos maternos positivos.”<sup>46</sup> Relaciona, además, la ausencia de la madre con el mito de Deméter y Perséfone, que representa a la hija en la eterna búsqueda de la figura materna.

Parece claro que la imposibilidad de tomar la figura materna como espejo en el que mirarse y la culpabilidad que ello produce en las narradoras pudiera estar en la base de las tres interpretaciones. Las escritoras no se atreverán a abordar esta cuestión hasta mediada la década de los años setenta.

## 4.2. LA NOVELA FEMENINA DEL REALISMO SOCIAL

Si la novela de formación era, como veíamos en el apartado anterior, una línea narrativa mayoritariamente cultivada por la mujer<sup>47</sup> en la posguerra española, del realismo social la crítica tendía a excluirla hasta fecha reciente. La revisión de este período de la Historia literaria llevada a cabo por Francisca López Jiménez en su, ya tantas veces citado, trabajo sobre la

---

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>45</sup> Francisca López Jiménez, *op. cit.*, p.25.

<sup>46</sup> Concha Alborg, *op. cit.*, p.38.

<sup>47</sup> Laureano Bonet incluye *La sombra del ciprés es alargada* (1948), de Miguel Delibes, en el apartado que dedica a la novela iniciática de la década 1940–1950. (Laureano Bonet, “Narrativa: primera posguerra”, en VV. AA., *Literatura contemporánea en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Valladolid, 1986, pp. 303–327.)

novela femenina de posguerra pone de manifiesto que hubo, como era de esperar, novelas sociales escritas por mujeres. La resistencia de la crítica a considerarlas como tales se debe, según esta investigadora, a “que se le niega el carácter ‘social’ a un tema como la imposibilidad de realización personal de la mujer fuera del hogar, que está presente en gran parte de la producción novelística femenina de los años 50”<sup>48</sup>. La novela femenina del realismo social presenta, por otro lado, novedades<sup>49</sup> con respecto al uso de las técnicas narrativas y el diseño de los personajes que pudieron, en su momento, “despistar” a los críticos.

La subversión se realiza, por tanto, en dos niveles: en primer lugar, las obras escritas por mujeres cuestionan los mitos sobre la feminidad que conformaban el discurso oficial: la pureza femenina, la dependencia del varón, la conveniencia de la ignorancia cultural de la mujer, la maternidad; por otro lado, subvierten también los cauces que el discurso del realismo social proporcionaba al escritor, por no ser los adecuados para representar la experiencia femenina.

Todas las novelas analizadas por Francisca López<sup>50</sup> presentan una amplia galería de personajes femeninos, muchos de los cuales subvierten el modelo de mujer que el Régimen daba por bueno. Así, por ejemplo, Natalia (**Entre visillos**<sup>51</sup>, Carmen Martín Gaité, 1957), que a su condición de “chica rara”, une un espíritu combativo que irá intensificándose a lo largo de la novela. (Natalia combate, fundamentalmente, el mito de la ignorancia femenina, ya que a pesar de ser inteligente, no puede continuar sus estudios por el hecho de ser mujer.) Concha y Doña Luisa (**Taller**, Mercedes Ballesteros, 1960) son también personajes que se salen de la norma. Concha es una mujer que busca fuera de la relación con su hijo, al que la unen fuertes lazos de

---

<sup>48</sup> Francisca López, op. cit., p. 17.

<sup>49</sup> Características de la novela social-realista serían: la reducción espacio-temporal, el gusto por el lenguaje coloquial, el predominio del diálogo sobre la descripción, la ausencia de experimentalismo y la falta de interés en la psicología de los personajes, entre otras. El objetivismo —modo narrativo que aspiraba a describir la realidad con la misma asepsia con la que lo haría una cámara cinematográfica— era considerado por los novelistas del realismo social como una herramienta política y un antídoto contra la cultura de evasión promovida por el régimen. Máximo exponente: **El Jarama** (1955), de Rafael Sánchez Ferlosio.

<sup>50</sup> Estas novelas son, por orden cronológico: **Funcionario público** (1956), de Dolores Medio; **Entre visillos** (1957), de Carmen Martín Gaité; **El pez sigue flotando** (1959), de Dolores Medio; **Taller** (1960), de Mercedes Ballesteros y **Los enanos** (1962), de Concha Alós.

<sup>51</sup> Mercedes Carbayo Abengózar considera que **Entre visillos** es una novela existencialista “que se acopla, en una primera lectura, a los principios de la novela social o realismo social de los años cincuenta.” (Mercedes Carbayo Abengózar, op. cit., p. 60.)

dependencia, vías para su realización personal poniendo, de este modo, en entredicho el mito de la ética del sacrificio materno. Doña Luisa, por su parte, constituye un afortunado ejemplo de la subversión del mito de la solterona. Pero es, sin duda alguna, Lena Rivero (**El pez sigue flotando**, Dolores Medio, 1959) “uno de los personajes femeninos más libres que pueden encontrarse en la novelística de posguerra”<sup>52</sup> por sus múltiples rupturas: es una mujer a la que le gustan el juego y la soledad y que ha subvertido el mito de la pureza femenina y el recato sin por ello quedar marginada socialmente. Las coincidencias existentes entre este personaje y su autora han sido puestas de manifiesto por la crítica y han sido interpretadas como una forma más de transgredir el modo de hacer del realismo social canónico: “Lena es un caso claro del modo en que la experiencia personal de una escritora puede ayudarle a dar forma a un personaje poco “realista” y su importancia estriba en que ofrece un modelo de comportamiento a sus contemporáneas. (...) El diseño de Lena y la técnica narrativa (...) muestran la incomodidad con que la escritora se desenvuelve en el discurso del realismo social.”<sup>53</sup>

Estas obras cuestionan, como mencionábamos más arriba, muchos de los mitos que sobre la mujer se tenían en los años cuarenta y cincuenta. **Funcionario público**, de Dolores Medio (1956), considerada como la primera novela femenina del realismo social, cuestiona la idea, generalizada en la época, de que una mujer casada de clase media no debía trabajar fuera de casa. En **El pez sigue flotando** la autora asturiana no sólo desmitifica la necesidad de la dependencia femenina, como señalábamos anteriormente, sino que además afirma el valor de la formación cultural de la mujer. **Taller** plantea también la cuestión de la dependencia femenina, a la vez que desmitifica, en el personaje de Ada, la felicidad de la mujer casada.

Cuestiones exclusivas de la experiencia femenina y, por tanto, controvertidas tienen también cabida en estas obras. En este sentido la autora más osada parece ser Mercedes Ballesteros, quien introduce en **Taller** tanto el tema de la menopausia como el del aborto. El carácter subversivo de esta actitud ha sido puesto de manifiesto por Phillis Zatlín: “El hecho de tratar temas como la menopausia, el aborto, etc. de una manera abierta es (...) una forma de ruptura en sí mismo ya que supone el investir de importancia la experiencia femenina, que no empieza a ser tema literario en España hasta estos momentos.”<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> Francisca López Jiménez, op. cit., p. 105.

<sup>53</sup> *Ibidem*, pp. 106~107.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 111 (nota 27).

Hasta aquí las rupturas que se producen en cuanto a los temas a los que se da cabida en las obras. Por lo que respecta a la cuestión formal, el ejemplo más notorio entre las novelas mencionadas lo constituye **Entre visillos**, obra en la que Martín Gaité a la tercera persona narrativa propuesta por el objetivismo superpone las perspectivas de dos personajes más: Natalia y Pablo Klein.

“(…) la utilización de la tercera persona, de un narrador omnisciente, es otra característica [del realismo social]. Martín Gaité se salta la norma (...). En **Entre visillos** hay tres narradores: el omnisciente, Pablo y Natalia. Si (...) la función de Natalia en la novela es la de mostrar esa alienación que la sociedad causa en las mujeres, es precisamente cuando escribe su diario<sup>55</sup> cuando descubrimos su extrañamiento hacia una serie de conductas y actitudes que no comprende.

Respecto a Pablo, podríamos decir que completa la función del narrador omnisciente al mirar la sociedad desde fuera, desde el “outsider”, desde otro sexo, otro país, otra mentalidad.”<sup>56</sup>

De este modo, introduciendo nuevos temas y ajustando las técnicas del realismo social a sus propias necesidades, las escritoras llevan a cabo la denuncia de “otras” realidades, no sólo la económica o laboral.

## 5. LOS MITOS Y SU REVISIÓN

La crítica se ha interesado también por descubrir en los textos escritos por mujeres referencias a los mitos sobre la feminidad que, desde tiempo inmemorial, nutren el inconsciente colectivo y ha observado que la literatura femenina establece con ellos un diálogo cuyo grado de ruptura parece estar íntimamente relacionado con la etapa de la escritura a la que las obras pertenezcan.

Así, por ejemplo, Geraldine C. Nichols<sup>57</sup> analiza **Nada** (1945), de Carmen Laforet y **Primera memoria** (1959), de Ana María Matute, novelas alejadas en fecha de publicación, pero afines, entre otras cosas, en cuanto a la interiorización que hacen de la idea de la culpabilidad

---

<sup>55</sup> La importancia del diario como texto que permite la “autoconciencia” y complementa el discurso prefijado y limitado del mundo en torno ha sido destacada por Elizabeth J. Ordóñez, op. cit., p. 226.

<sup>56</sup> Mercedes Carbayo Abengózar, op. cit., pp. 71–72.

<sup>57</sup> Geraldine C. Nichols, “Caída/re(s)puesta: la narrativa femenina de la posguerra”, **Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea**, Siglo Veintiuno de España Editores, Madrid, 1992, pp.27–39.

de la mujer y llega a la conclusión de que ambas constituyen una particular revisión del mito del Génesis.

Según esta investigadora, las dos obras recurren a una misma estrategia narrativa, que ella asimila a la danza de los siete velos, para ir *revelando*, de manera progresiva, la verdad textual, que no es otra sino la responsabilidad directa de la mujer —su culpabilidad, por tanto— en el estado de cosas que las novelas presentan al lector. De este modo, las obras de Laforet y Matute se articularían en torno a enigmas que, continuando con la citada semejanza con la danza, sólo la caída progresiva de los *velos* irá *desvelando*.

Pero, ¿cuáles son los enigmas estructurantes de **Nada** y de **Primera memoria**?

### 5.1. NADA (1945), DE CARMEN LAFORET, O EL DETERIORO FAMILIAR COMO SÍMBOLO DE LA ESPAÑA POSTBÉLICA

Para la crispación que caracteriza la relación existente entre los distintos miembros de la familia de la calle de Aribau, Andrea —la protagonista-narradora— irá proponiendo a lo largo de la novela diversas explicaciones que revelarán sólo parcialmente la realidad.

La primera contestación al enigma estructurante de la obra, esto es, el deterioro familiar, la constituye, como es fácil deducir, el conflicto bélico: la guerra civil como causante de la destrucción física y los estragos mentales y morales de algunos miembros de la familia, particularmente los hermanos, Juan y Román.

Una segunda causa plausible de la decadencia familiar sería la presencia de Gloria (mujer de Juan y antigua novia de Román), que no sólo enfrenta a los hermanos, a causa de los celos que provoca entre ellos, sino que además representa la “pervivencia en el seno familiar —léase nacional— de los efectos del malhadado empeño histórico de la II República, que pretendía mejorar la situación de las clases bajas.”<sup>58</sup> Gloria representaría, por su pragmatismo de catalana con *seny*, los elementos considerados no castizos o marginales en la Península.

Pero tampoco es Gloria la responsable última de lo que ocurre entre los oprimentes muros de la casa de la calle de Aribau, sino la abuela, “modelo de la santa madre española”, que “al preferir a un hijo [Román] sobre otro [Juan], y a los dos varones sobre las hembras, (...) sembró

---

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 31.



el faccionalismo que ha sido la ruina de su casa/nación.”<sup>59</sup>

A la luz de esta interpretación —osada, sin duda, pero, por ello mismo, altamente sugerente—, **Nada** aparece como una obra cuya urdimbre reposa sobre una revisión, todavía impregnada de misoginia, del ya de por sí misógino mito del Génesis.

## 5.2. PRIMERA MEMORIA (1959), DE ANA MARÍA MATUTE, O EL ABANDONO DE LA INFANCIA COMO SÍMBOLO DE LA CAÍDA

**Primera memoria**, novela publicada —recordémoslo— catorce años después que **Nada**, presenta asombrosas similitudes con relación a la obra de Laforet: “Narradas en forma de recuerdos de juventud, **Nada** y **Primera memoria** se estructuran alrededor de una misma propuesta: explicar la verdadera génesis de la doble ruina que vivieron las protagonistas en su adolescencia: la del mundo en torno, escindido por la guerra; y la suya propia, aparente corolario de su maduración.”<sup>60</sup>

La obra de Matute retrata a la joven Matia durante el primer año de contienda, que coincide “no casualmente”, según Nichols, con su pubertad. Matute nos presenta a una niña en las puertas de la adolescencia que se resiste a abandonar la infancia (= el paraíso (republicano), según la interpretación de Nichols). El mundo adulto, representado por la abuela Práxedes, y caracterizado por la división y la competencia, se opondría, de este modo, a la unidad igualitaria y andrógina del mundo de la infancia. Los intentos de Matia de sustraerse al pernicioso influjo de la abuela se concretan en su alianza con Manuel que, aparte de su dimensión cristológica, representa, al igual que Gloria en **Nada**, el elemento heteróclito asimilable. Matia, a consecuencia de su “esencial” debilidad como mujer en ciernes, traicionará a Manuel y con ello a sí misma, puesto que su decisión traerá consigo el triunfo de “la casta de los guerreros, encarnada en Borja [primo de Matia], sobre la de los santos inocentes como Manuel”<sup>61</sup> y su consecuente e inevitable aceptación del “papel de mujer que su cultura le tiene asignado; así asiente en su propia caída y asegura la continuación por una generación más de la organización asimétrica de su sociedad.”<sup>62</sup>

---

<sup>59</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>60</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>61</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>62</sup> Ibidem, p. 34.

También Margaret E. W. Jones se refiere a **Primera memoria** como una reelaboración del mito del Génesis en los siguientes términos: "(...) en **Primera memoria**, Ana María Matute sobrepone una versión moderna de la traición de Cristo por Pedro (episodio realizado esta vez por unos niños), sugiriendo así la invariabilidad de la conducta humana."<sup>63</sup>

En etapas posteriores las mujeres novelistas entablarán diálogos menos complacientes con los mitos que estructuran las sociedades patriarcales, así como también con las obras de las escritoras de generaciones anteriores. Pero ello no ocurrirá hasta los años setenta.<sup>64</sup>

## 6. A MODO DE RECAPITULACIÓN: GENEALOGÍAS LITERARIAS FEMENINAS

Con el presente trabajo hemos intentado un acercamiento —incompleto, somos conscientes— a las distintas facetas abordadas por la investigación a lo largo de las últimas décadas en su esfuerzo por situar la novela femenina de posguerra en el lugar que le corresponde dentro de la Historia de la Literatura española. La inicial desatención crítica, debida, en parte, a la falta del marco teórico adecuado, ha sido corregida y está siendo compensada con la publicación de estudios que, tomando como punto de partida teorías diversas, proponen interpretaciones nuevas de estas obras.

En este sentido, una idea clave y muy fecunda, particularmente en el campo de la Historia y de la Literatura, es la que, inspirada en el feminismo francés (Luce Irigaray), hace hincapié en la necesidad, por parte de la mujer, de recuperar su herencia matrilineal. Así, la producción novelística de las últimas décadas en España ha sido percibida por la crítica como un conjunto de textos entre cuyas autoras se establecerían conexiones de carácter matrilineal. El primer eslabón de esta cadena lo constituiría la novela femenina de posguerra —de ahí la importancia de su estudio—, en la que se han descubierto diversos niveles de transgresión —el primero de ellos, sin duda, su reivindicación del mundo femenino— que las autoras de las generaciones posteriores continúan e intensifican hasta llegar a la época actual, momento en el que “declarando su libertad, su multiplicidad, su heterogeneidad, [la mujer escritora] está a la expectativa

---

<sup>63</sup> Margaret E. W. Jones, “Del compromiso al egoísmo: la metamorfosis de la protagonista en la novelística femenina de postguerra”, en Janet W. Pérez, *op.cit.*, pp.125~134. (La cita procede de la p. 126.)

<sup>64</sup> En poesía la crítica ha identificado también, aunque con consecuencias más “revolucionarias”, la tendencia de la mujer escritora a revisar los mitos que explican su situación de inferioridad en la sociedad. Véase: Mercedes Acillona, “**Mujer sin Edén**: la reescritura del mito de la culpa”, *Revista Zurgai*, dic. 1996, pp. 92~96.

de futuras innovaciones insólitas.”<sup>65</sup>

Un último interrogante que queda flotando en el aire y que no pretendemos agotar, sino sólo dejar apuntado es el relativo a la acción de la censura sobre estas obras. Mercedes Carbayo Abengózar, comentando la trayectoria de Carmen Martín Gaité, nos sugiere una posible respuesta: “(...) si Martín Gaité fue una escritora reconocida en su tiempo y se mantuvo hasta hoy fue, de alguna manera, por las aparentes pocas pretensiones y la ausencia de polémica con las que escribía.”<sup>66</sup> Es decir, las escritoras daban vida en sus obras a modelos de mujer que transgredían la norma, pero lo hacían siempre dentro de unos límites. Francisca López Jiménez completa esta idea aludiendo a la excelencia de estas novelistas en el desarrollo de técnicas con las que luchar contra la censura. Aduce también como posible explicación de este fenómeno “la total falta de consideración de las obras de estas mujeres como algo potencialmente peligroso, por parte de los censores.”<sup>67</sup>

Sea como fuere, lo cierto es que mujeres como Concha Alós, Carmen Conde, Carmen Mieza, Luisa Forrellad, Eulalia Galvarriato, Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Ana María Matute, Dolores Medio, Elena Quiroga, Carmen Kurtz, Mercedes Salisachs, Rosa Chacel, Concha Espina, Carmen de Icaza, Susana March o María Teresa León<sup>68</sup>, por citar sólo a algunas de ellas, nos han dejado un importante legado cultural que no sólo es valioso en sí mismo, sino que resulta imprescindible para comprender una etapa fundamental de nuestra Historia, etapa en la que se forja una idea de la mujer cuyos ecos podemos escuchar todavía en la España actual.

## BIBLIOGRAFÍA

- ACILLONA, Mercedes, “**Mujer sin Edén: la reescritura del mito de la culpa**”, *Revista Zurgai*, dic. 1996, pp. 92-96
- ALBORG, Concha, **Cinco figuras en torno a la novela de posguerra: Galvarriato, Soriano, Formica, Boixadós y Aldecoa**, Ediciones Libertarias, Madrid, 1993
- ALBORG, Juan Luis, **Hora actual de la novela española**, Taurus, Madrid, 1968
- BONET, Laureano, “Narrativa: primera posguerra” en VV. AA., **Literatura contemporánea en Castilla y León**, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, Valladolid, 1986, pp. 303-327

---

<sup>65</sup> Elizabeth J. Ordóñez, op. cit., p. 237.

<sup>66</sup> Mercedes Carbayo Abengózar, op. cit., p. 56.

<sup>67</sup> Francisca López Jiménez, op. cit., p. 12.

<sup>68</sup> Esta es la nómina de las escritoras más sobresalientes de la posguerra propuesta por Raquel Conde Peñalosa (op. cit., p. 22).

- CARBAYO ABENGÓZAR, Mercedes, “Capítulo primero: Feminismo y primer franquismo”, **Buscando un lugar entre mujeres: buceo en la España de Carmen Martín Gaité**, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga, Universidad de Málaga, Málaga, 1998, pp. 27~45
- CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté, **La novela femenina contemporánea (1970~1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona**, Anthropos, Barcelona, 1994
- CONDE PEÑALOSA, Raquel, **Mujeres novelistas y novelas de mujeres en la posguerra española (1940~1965)**, Fundación Universitaria Española, Madrid, 2004
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, “Las novelistas actuales”, **El libro español II**, mayo de 1959, pp. 287~294
- GARCÍA VIÑÓ, Manuel, **Novela española actual**, Editorial Prensa Española, Madrid, 1975
- GONZÁLEZ CALBET, María Teresa, “El surgimiento del movimiento feminista, 1900~1930”, en FOLGUERA, Pilar (comp.), **El Feminismo en España: dos siglos de historia**, Editorial Pablo Iglesias, Madrid, 1985, pp. 51~56
- JONES, Margaret E. W., “Del compromiso al egoísmo: la metamorfosis de la protagonista en la novelística femenina de posguerra”, en PÉREZ, Janet, W., **Novelistas femeninas de la posguerra española**, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1983, pp. 125~134
- LÓPEZ JIMÉNEZ, Francisca, **Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España**, Editorial Pliegos, Madrid, 1995
- MARTÍN GAITE, Carmen, “La chica rara”, **Desde la ventana**, Espasa-Calpe, Madrid, 1999, pp. 101~122
- MARTÍN GAITE, Carmen, “Las ataduras”, **Todos los cuentos, El balneario y Las ataduras**, Destino, Barcelona, 1994, pp. 235~286
- MARTÍNEZ CACHERO, José María, **La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura**, Castalia, Madrid, 1997
- MORCILLO GÓMEZ, Aurora, “Feminismo y lucha política durante la II República y la Guerra Civil”, en FOLGUERA, Pilar (comp.), **El Feminismo: dos siglos de historia**, Editorial Pablo Iglesias, Madrid, 1985, pp. 57~83
- MORENO SARDÁ, Amparo, “La réplica de las mujeres al franquismo”, en FOLGUERA, Pilar (comp.), **El Feminismo: dos siglos de historia**, Editorial Pablo Iglesias, Madrid, 1985, pp. 85~110
- NICHOLS, Geraldine C., “Caída/re(s)puesta: la narrativa femenina de la posguerra”, **Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea**, Siglo Veintiuno de España Editores, Madrid, 1992, pp. 27~39
- ORDÓÑEZ, Elizabeth J., “Multiplicidad y divergencia: voces femeninas en la novelística contemporánea española”, en DÍAZ-DIOCARETZ, Myriam y ZAVALA, Iris M. (coordinadoras), **Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). V. La literatura escrita por mujer (Del s.XIX a la actualidad)**, Anthropos, Barcelona, 1998, pp. 211~237
- PÉREZ, Janet W., **Novelistas femeninas de la posguerra española**, José Porrúa Turanzas, Madrid, 1983
- RUIZ GUERRERO, Cristina, **Panorama de escritoras españolas**, Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Salamanca, 1996
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, **Historia de la Literatura española actual. II. La novela desde 1936**, Alhambra, Madrid, 1982
- SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, **Historia de la novela española (1936~2000)**. Volumen I, Cátedra, Madrid, 2001

# 要 旨

## マリアデルマル・ホルヘ・デ・サンデ

スペイン内戦終結後6年を経た1945年、カルメン・ラフォレー（1921-2004）が『虚しさ』でナダル賞を受賞する。作品は飛ぶように売れた。その後、小説を書く女性が続出したのはこの作品に触発されたからではないかと思われる。伝統的に男性の領域であるスペイン文学にこれほど多くの女性作家が出現したのは新しい現象であった。

しかし、比較的、最近になるまで、1940年代、50年代に活躍した女性作家のほとんどが批評家の興味を引くことはなかった。本稿では、最近の研究が寄せている関心に即して、文学史研究者がなぜ彼女たちについて沈黙したのかを解明したい。さらに、女性であるがゆえに女性作家の経験は男性作家の経験と異なり、間違いなく、それが作品に反映されていると推測されるので、批評家が女性作家の作品に認める共通の特徴を考察したい。しかし、ここでは、「女のエクリチュール」が存在するかどうかに関する問題には触れず、女性作家のテーマの選択、登場人物の設定、語りの技法を中心に論じる。

本稿は6章から成る。第1章「神話的特徴の必要性」では、最近20年間、共同で文学資料を研究してきた業績の広がりによって喚起された問題を検討する。第2章「女性の従属：内戦後のスペインにおける女らしさの神話」では、19世紀後半からヨーロッパで盛んになった女性運動の影響がスペインではほとんどなかったことと、その理由について考察する。第3章「最初の反体制的な兆候：変わった少女」では1940年代、50年代の女性作家の作品のヒロインに共通する特徴を探る。第4章「様式の逸脱」では、そうした女性作家の技法を分析する。第5章「神話とその見直し」では、カルメン・ラフォレーの『虚しさ』（1945年）とアナ・マリア・マトゥーテの『最初の記憶』（1959年）を取り上げて、二人の作家の「見直し」を例証する。最終章「まとめ：女性文学の系譜」では、女性文学の系譜の必要性を提起し、それにおける1940年代、50年代の女性作家の位置づけを試みる。