



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
(ordinamento *ex D.M. 270/2004*)  
In Lingue e Letterature Europee  
Americane e Postcoloniali

Tesi di Laurea

Mujer y ciudad. La relación  
femenina con el espacio y  
su valor simbólico en Mercè  
Rodoreda, Carmen Laforet y  
Montserrat Roig

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

**Relatore**

Enric Bou Maqueda

**Correlatore**

Patrizio Rigobon

**Laureando**

Giulia Antinori

Matricola 818188

**Anno Accademico**

**2012 /2013**

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	4
<b>1. LA MUJER Y LA CIUDAD</b> .....	6
1.1 La mujer, la ciudad y sus espacios.....	6
1.2 Mujeres relacionándose con el espacio. La visión literaria de Mercè Rodoreda, Carmen Laforet y Montserrat Roig.....	11
<b>2. EL ESPACIO PÚBLICO</b> .....	15
2.1 Sobre el concepto de flâneur y su posible versión femenina.....	15
2.2 Caminar por el espacio urbano de la Barcelona literaria. Distintas experiencias femeninas.....	20
2.2.1 La ciudad como espejo de la evolución psicológica del personaje. El caso de Natalia-Colometa.....	21
2.2.2 La ciudad como cobijo y lugar de aprendizaje. El caso de Andrea.....	38
2.2.3 Recorrer las calles de la ciudad. Experimentar la posibilidad del cambio. El caso de Ramona Ventura y su evolución en el personaje de Ramona Claret.....	52
2.2.4 Caminar por las calles de la ciudad. Recuperar la propia historia e identidad. El caso de Natalia Miralpeix.....	67
<b>3. EL ESPACIO PRIVADO</b> .....	74
3.1 La casa como lugar de domesticación.....	74
3.1.1 La casa como prisión y el deseo de un lugar propio. Las experiencias de Natalia-Colometa, Cecilia y Andrea.....	75
3.1.2 Las burguesas del Ensanche. Vidas contenidas y deseo de evasión.....	97

<b>4. CONCLUSIONES</b> .....	105
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	109
<b>SITIOGRAFÍA</b> .....	114

## INTRODUCCIÓN

Para comenzar este trabajo sobre la relación entre el sujeto femenino y la ciudad, creo necesario rescatar la siguiente cita de Marcuse: “lo ausente debe hacerse presente porque la mayor parte de la verdad reside en lo que está ausente” (Marcuse, citado por Benhabid, 1990, p. 226). Esta cita bien se puede adaptar a la condición del sujeto femenino que, en muchos campos, del arte, a la literatura, a la política, siempre ha ocupado una posición marginal. Esta posición de marginalidad, como se verá, se refleja también en la relación que se establece entre el sujeto femenino y el espacio.

Partiendo de las producciones de tres autoras catalanas del siglo XX, respectivamente, Mercè Rodoreda (1908-1983), Carmen Laforet (1921-2004) y Montserrat Roig (1946-1991), mi tesis se propone analizar las distintas relaciones que se vienen a establecer entre los sujetos femeninos y la ciudad vista como una copresencia de espacios públicos y privados. La ciudad, de hecho, dividiendo la vida cultural en dos terrenos, el público y el privado, separa y define los puestos y las posiciones sociales que los individuos, hombres y mujeres, ocupan (Grosz, 1992, citado por McDowell, 2000, p. 103). Esta repartición de espacios es, pues, fundamental para comprender cómo los sujetos femeninos hayan sido relegados, a lo largo de la historia, a una posición de subordinación con respecto a la figura masculina. A este propósito, el capítulo inicial de mi tesis ofrecerá una panorámica general sobre el concepto de ciudad, y sobre la relación que se establece entre ésta y el sujeto femenino. Se aportarán, por lo tanto, algunas reflexiones teóricas que serán adaptadas también a las novelas seleccionadas.

En el segundo capítulo, que se abre con algunas reflexiones sobre la figura del *flâneur*, el explorador de la *urbe*, considerado desde siempre a partir de una perspectiva masculina, se intentará hacer una revisión del concepto mismo de *flâneur*, explorando la posibilidad de existencia de una versión femenina. A partir de la adaptación y revisión del concepto de *flâneur*, por lo tanto, se analizarán algunas fundamentales experiencias que las protagonistas de las novelas analizadas viven en contacto con el espacio público urbano.

El capítulo tercero que, por el contrario, se centra en los análisis de las experiencias femeninas en el espacio privado, espacio que supuestamente ha sido considerado el lugar natural de la mujer, deja emerger de manera clara cómo la experiencia doméstica pueda ser muy limitante y negativa, sobre todo si comparada con las experiencias que los sujetos femeninos viven fuera del ámbito privado.

Por último, en el capítulo dedicado a las conclusiones, se establecerán relaciones entre las distintas protagonistas y sus experiencias urbanas, públicas y privadas, demostrando cómo la división binaria entre público y privado, al que corresponde la división entre masculino y femenino, haya sido un medio del que las clases dominantes se han servido para controlar el género femenino, un universo al que, en esta tesis, se da visibilidad. De acuerdo, por lo tanto, con la cita inicial, se entiende cómo, rescatando a la mujer de su posición marginal, sea posible sacar a la luz las distintas facetas y experiencias del universo femenino, un universo cuyas voces permiten demoler, por lo menos ideológicamente, muchas imágenes falsas que han nacido en torno al mismo.

## 1.LA MUJER Y LA CIUDAD

### 1.1 La mujer, la ciudad y sus espacios

Antes de tratar el tema de la relación entre mujer y ciudad, lo que implica también que la relación entre ésta y la figura masculina será distinta, es preciso intentar definir lo que es una ciudad. Dos conceptos resultan, de hecho, esenciales a la hora de definir la ciudad. Estos dos conceptos son, precisamente, *urbs* y *civitas*, puesto que la ciudad es a la vez “*urbs*, the built environment with very specific morphological characteristics defined by buildings, streets, and equipment” (Bou, 2012, p. 21), pero también “a social reality, *civitas*, all of the citizens living in the city” (Bou, 2012, p. 21).

En la siguiente tesis estos dos conceptos constituyen la base de partida para analizar las relaciones que se vienen a crear entre un sector específico de la así llamada *civitas*, es decir, el universo femenino, que representa el punto de enfoque de mi trabajo, y los espacios de la ciudad, más en lo específico, los espacios públicos y los espacios privados, que han sido considerados desde siempre según una perspectiva de género. Esta perspectiva ha influenciado no sólo el modo en que los seres humanos se han relacionado con los espacios, sino también la concepción misma de ciudad, asociada generalmente al espacio público, espacio de las relaciones, de los encuentros, de la sociabilidad. Esta concepción, que ha valorizado sin duda el espacio público de la ciudad, ha acabado menospreciando, por otro lado, el espacio de lo doméstico o privado que, en realidad, es uno de los elementos constitutivos de la ciudad. Esto queda claro si, por ejemplo, se mira una ciudad desde un helicóptero: desde esta perspectiva, de hecho, el observador tendrá una visión global de lo que hay en una ciudad, pues distinguirá en ella calles, parques, jardines, edificios, coches, casas. Bajando un poco más quizás conseguirá ver también a las personas, esto es, a los habitantes de este gran contenedor que es la ciudad en la que hay diferentes tipologías de espacios, tanto públicos, como privados. De esta manera, voy distanciándome de la opinión de arquitectos como Bohigas que ve, claramente, en la arquitectura “un instrumento para definir el espacio público” (*Entrevista a Oriol Bohigas*, día de consulta 10 Octubre 2013), pero según el cual “el espacio público es la

ciudad” (*Entrevista a Oriol Bohigas*). Esta definición, que pone de relieve la importancia del espacio abierto y público como elemento constitutivo de la ciudad deja en el fondo, o per lo menos, en un segundo plano, otro espacio igualmente importante, el privado, que queda marginado, como lo han sido sus habitantes a lo largo de la historia, es decir, las mujeres. Como subraya Celia Amorós (1994. P. 1), de hecho, “lo privado y lo público constituyen lo que podríamos llamar una invariante estructural que articula las sociedades jerarquizando los espacios: el espacio que se adjudica al hombre y el que se adjudica a la mujer.”

El espacio, en consecuencia, se ha ido convirtiendo en una categoría clasificadora de gran impacto, pues ha repartido la vida de los hombres en dos esferas distintas. Esta repartición ha establecido, como se puede ver, una relación muy estrecha entre espacio y género y entre espacio y poder, determinando la subordinación de lo femenino a lo masculino, de la esfera privada a la esfera pública.

El espacio, por lo tanto, y sobre esto hay que insistir, puesto que se trata de una categoría que ha creado diferencias con respecto al uso que de éste hacen los seres humanos, nunca ha sido neutral, nunca ha sido “un elemento objetivo y semánticamente inocente” (Gómez Reus, 2005, p. 11), puesto que ha reflejado, en manera más o menos marcada en las distintas épocas históricas, los hábitos del Estado y de la sociedad. Son éstas estructuras en las que, por mucho tiempo, se han puesto en práctica los valores de la ideología capitalista y patriarcal que, viendo en la mujer «un sujeto en función del otro», es decir, en función del hombre, ha acabado confinándola en el lugar que más se le confería, la casa, “el espacio de las idénticas [.....] un espacio de indiferenciación” (Amorós, 1994, p. 4).

Este espacio que Amorós llama “espacio de las idénticas,” precisamente porque aquí las mujeres viven experiencias parecidas que las alejan de la visibilidad pública, se contraponen al espacio exterior, el espacio masculino por excelencia, espacio de la interacción y del reconocimiento, espacio del que las mujeres han sido, por mucho tiempo, excluidas, puesto que “los hombres son la presencia en el espacio, mientras las mujeres son la insignificancia” (Bourdieu, citado por McDowell, 2000, p. 70).

Esta repartición del espacio ha ido creando barreras físicas que han influido en la manera en que las mujeres se han relacionado con el espacio externo, donde se ha decretado su rol marginal. Es precisamente por eso que se habla de espacios sexuados, pues las relaciones opuestas que se han establecido entre público y privado han inevitablemente marcado la imposición de un género sobre otro, reflejándose todo esto en la Arquitectura que, en calidad de expresión artística, ha sido pensada, como subraya Mónica Cavedio (2010, p. 27), en referencia a valores y parámetros masculinos. Estos parámetros no sólo han visto en el hombre el principal usuario del espacio público, sino que también han afirmado la superioridad de lo masculino con respecto al femenino también en el ámbito doméstico, lugar que gira alrededor del *pater familias* y que las mujeres ocupan, como subraya Collin (1994, p. 235), no a título personal, como personas, sino como esposas y madres, desempeñando, de esta manera, el papel para el cual, desde pequeñas, han sido educadas.

La Arquitectura se convierte, en consecuencia, en una manifestación artística de alto contenido ideológico, pues en ella se exteriorizan los poderes sociales y culturales del género dominante que, a través de la división público-privado, masculino-femenino, ha desarrollado, “en el período histórico que va desde finales del siglo XVIII hasta los años sesenta de nuestro siglo [...] el lento, pero potentísimo proceso de domesticación de la vida social, de normalización de los espacios y los comportamientos” (Teyssot, 1988, pp. 8-9).

A cada uno el propio espacio entonces, a cada uno el propio papel. Si al hombre se le había asignado el rol de habitante de la ciudad, de ser que se realiza en el espacio público, pero al que se le había concedido también deambular libremente por el espacio doméstico, espacio privado y cerrado, a la mujer, por el contrario, se le había asignado el papel de guardiana de la casa, de defensora de la intimidad del hogar, lugar que, desde una perspectiva masculina, siempre ha sido idealizado, visto como algo intocable e inalterable, en cuanto lugar de la intimidad de la vida familiar.

La idealización del concepto de casa está muy bien expresada por el teórico francés Gastón Bachelard que, en su libro *La poética del espacio*, habla de imágenes relacionadas con el “espacio feliz” (Bachelard, 2000, p. 22), es decir, el espacio amado.



Dentro de estos espacios felices coloca la casa, una especie de microcosmos que protege al ser humano como si fuera una “gran cuna” (Bachelard, 2000, p. 30). Esta asociación de imágenes presenta la casa como un lugar familiar y acogedor, una versión diferente de *locus amoenus*, un lugar, en fin, que no conoce “los dramas del universo” (Bachelard, 2000, p. 45) y que se presenta como algo maternal, relacionado con la infancia y con los tiempos felices.

Afirmaciones como éstas enfatizan la visión de la casa como refugio, como espacio de los afectos, como espacio sagrado, custodiado por las mujeres, los Ángeles del hogar, para las que, en cambio, por mucho tiempo, la casa se convirtió en un lugar impuesto, un lugar cerrado, un lugar que cortaba sus aspiraciones y sus posibilidades de realizarse en el espacio público y ciudadano, como no se cansará de repetir la crítica feminista propia del siglo XX.

Lo que se quiere enfatizar, por lo tanto, es que la división de las dos esferas, tuvo, sin duda, efectos negativos para el género femenino, pues, como subraya la misma Cevedio (2010, p. 74), “la división entre espacios públicos y privados genera comportamientos culturales para dominar a las personas en general y a las mujeres en particular.”

En el siguiente trabajo, en el que se toma como punto de partida la distinción entre público y privado a partir del género, se intentará demoler las imágenes tradicionales que asignan a cada ser humano un espacio específico en el que moverse y realizarse. Se demostrará cómo el espacio privado, concebido como un espacio impuesto, pueda convertirse en un ambiente extremadamente negativo para los sujetos femeninos que, en consecuencia, concebirán el espacio exterior de la ciudad como un abánico de posibilidades. De hecho, aunque “los estudios sobre la mujer y el espacio dejan ver la marginalidad de la mujer en el espacio público” (Burbano, Páramo, 2011, p. 64), se presentará este espacio como un ejemplo de realización femenina. En los espacios públicos de la ciudad, de hecho, algunas protagonistas de las novelas seleccionadas vivirán una serie de experiencias que les permitirá desafiar el control patriarcal. Este control se presenta como un instrumento de poder que, limitando las acciones de las mujeres en el ambiente doméstico, intenta extender su control también fuera de este

ámbito. Para lograr esto las sociedades patriarcales se han servido, por ejemplo, de un conjunto de códigos de conducta que debían ser respetados y que diferenciaban a una mujer decente de una que no lo era o que, por lo menos, no se consideraba tal. Se trata, pues, de códigos que tuvieron sus repercusiones hasta bien entrado el siglo XX y según los cuales no era honroso, por ejemplo, que las mujeres trabajasen fuera de casa, que saliesen del hogar, que caminasen solas por las calles, sobre todo si lo hacían por la noche, siendo ésta una parte del día que estaba íntimamente relacionada con la imagen de “madrina de posibilidades innominadas y perturbadoras” (Martín Gaité, 1987, p. 140). En la práctica, como expone la misma Martín Gaité al hablar de la sociedad española de los años de la postguerra, sociedad cuya moral se adaptaba perfectamente a la de los años anteriores a la República, “salir de noche y volver a casa a deshora, abriendo tranquilamente con la llave del portal, era una prerrogativa reservada a los hombres o las «mujeres de la vida»” (Martín Gaité, 1987, p. 140).

Respetar ciertas normas en el espacio público era, por lo tanto, un comportamiento esencial para cualquier mujer que quisiese mantener su respetabilidad en el espacio masculino. Imponer ciertas normas era, por otro lado, el medio del que la sociedad patriarcal se servía para controlar la conducta femenina en los espacios públicos de la ciudad, espacios en los que algunas de los personajes propuestos a continuación entrarán, desafiando, de esta manera, los patrones sociales establecidos.

## 1.2 Mujeres relacionándose con el espacio. La visión literaria de Mercè Rodoreda, Carmen Laforet y Montserrat Roig

A partir de lo que se ha dicho en la sección anterior, se entiende cómo el pensamiento androcéntrico occidental contribuyó a la creación de figuras que, en realidad, eran simples artefactos del patriarcado. Como subraya la historiadora francesa Michelle Perrot (1989, p. 115)

A la ausencia de la mujer en la vida pública, y sobre todo la política, se sumó una proliferación de todo tipo de discursos: filosóficos, políticos, médicos, una superabundancia de representaciones femeninas. La mujer fue descrita por los novelistas, cantada por los poetas, pintada por los artistas, modelada por los escultores, etc. Lo imaginario se tomó la revancha de lo real, convirtiéndose en una imagen invertida.

Explicaciones como ésta ponen de relieve el hecho de que las imágenes femeninas pintadas por el universo masculino eran imágenes distorsionadas, imágenes de las que el saber androcéntrico se servía para remarcar la inferioridad de la mujer y excluirla de la vida pública. Pero detrás de la imagen tradicional de la figura femenina como madre, hija y esposa dócil y abnegada, había mujeres en carne y hueso, mujeres exiliadas en el mundo familiar, cuyos sueños y aspiraciones permanecían a menudo callados.

Muchas fueron las escritoras que dieron visibilidad a este mundo silenciado, entre éstas figuran tres mujeres catalanas del siglo XX, cuyas obras seleccionadas (*La plaza del Diamante*, *La calle de las Camelias*, *Nada*, *Ramona adiós*, *Tiempo de Cerezas*, *La ópera cotidiana*), van a ser el punto de enfoque de mi tesis. Estas escritoras, que en sus novelas proporcionan diferentes ejemplos de mujeres que se relacionan con los espacios públicos y privados de la ciudad de Barcelona, son, respectivamente, Mercè Rodoreda, Carmen Laforet y Montserrat Roig. Sus novelas proporcionan un claro ejemplo del así llamado «mundo del Gineceo», un mundo femenino que “no se conoce más que por fuera porque no ha encontrado su lenguaje, [...], el mundo que domina secretamente la vida” (*El Gineceo: el mundo femenino de Carmen Laforet*, día de consulta 10 Octubre 2013).

Este mundo silenciado, al que las escritoras dan voz, está poblado por personajes que se mueven en una Barcelona literaria cuyo marco histórico abarca el período que va desde los últimos años de 1900, hasta los años setenta de la dictadura franquista. Es ésta una época en que, después de los años de la República, años favorables para las mujeres, que crecieron como sujetos sociales, alcanzando también una cierta emancipación en el ámbito doméstico (Buendía Gómez, 2008, p. 40), se vuelve a la España tradicional y católica de antaño. Una España anclada en la lógica patriarcal que, hasta por lo menos la década de los setenta, sólo se preocupa por crear un único tipo de mujer, el de esposa y madre. Se vuelve a establecer por lo tanto, como en el pasado, una neta división entre femenino y masculino, público y privado.

De esta división sufren todas la protagonistas femeninas creadas por nuestras autoras que, restituyendo a sus personajes la palabra, en forma de monólogo, narración en primera y tercera persona o escritura privada, guían al lector por diferentes espacios, a la vez públicos y privados. Así el lector, sumergiéndose en las vidas de los distintos personajes femeninos, escuchando sus voces y narraciones, entra en pequeños mundos privados, mundos apartados del exterior, mundos en los que ellas sufren por su falta de libertades, por sus tareas no reconocidas, por ser consideradas objetos más que sujetos, por su falta de amor, por las violencias diarias que tienen que padecer, tema, éste último, en el que insiste sobre todo Mercè Rodoreda.

Como se verá en los capítulos sucesivos, estas heroínas, que pertenecen a clases sociales distintas y que viven y sueñan en una Barcelona en la que ocurren diferentes acontecimientos históricos, tienen algo en común: son seres insatisfechos, que se encuentran incómodos en el lugar que la sociedad quiere que ocupen, es decir, la casa. Ésta aparece, en la mayoría de los casos, como un lugar oprimente, un lugar en el que no hay comunicación, un lugar que corta sus aspiraciones, o, simplemente, su curiosidad. Lo que se quiere destacar entonces, de acuerdo con lo que se ha dicho en las reflexiones teóricas iniciales, es la imagen de un espacio íntimo que ellas no ocupan de manera voluntaria y en el cual se ven privadas de muchas libertades.

Las protagonistas de las novelas que se analizarán son, pues, mujeres que no aguantan el encierro dentro de la casa familiar o que, cuando lo aguantan, es porque, como en el caso de la señora Altafulla de la *Ópera cotidiana*, convierten su casa, o mejor dicho, su habitación, en un microespacio desde el que recordar o soñar con mundos otros.

Para las protagonistas de Carmen Laforet y Montserrat Roig, el espacio externo de la ciudad es un espacio anhelado, un espacio diferente, en el que pueden experimentar la libertad negada en el ámbito doméstico, donde hay que vivir siguiendo determinadas reglas de conducta. Es un espacio laberíntico en el que los personajes respiran una atmósfera diferente, una atmósfera que les permite alejarse de los agobiantes lazos familiares. Moviéndose, caminando y adentrándose en mundos distintos respecto al ambiente doméstico, tienen la posibilidad de encontrar a nuevas personas, de relacionarse con ellas, de vivir de manera distinta y, sobre todo, de ver las cosas desde un punto de vista distinto, lo que les permitirá tener la posibilidad de tomar decisiones, de reflexionar sobre su vida, de construir o recuperar su identidad y su historia.

Distinto, pero no menos problemático será, como habrá modo de aclarar más adelante, la relación que un personaje en particular de Mercè Rodoreda, Colometa, va a establecer con el entorno urbano. Su relación con los espacios externos de la ciudad será un duro banco de pruebas, una experiencia sin duda difícil que al final desembocará en un proceso de liberación.

Ahora bien, no hay duda de que las experiencias femeninas con la ciudad sean diferentes, pero lo que es cierto es que, y los textos seleccionados lo demuestran, la ciudad tiene un significado importante para las tres autoras que, a partir de su perspectiva femenina, rescatan un yo femenino silenciado, convirtiendo en protagonistas a sus personajes.

Las historias que relatan son historias que dan voz a todo tipo de mujeres, esposas, madres, solteras, jóvenes estudiantes universitarias. "Ciudadanas de segunda a las que se le exigía obediencia, recato, sumisión, laboriosidad, etc; mujeres de las que se dudaba cuando osaban traspasar la frontera entre el mundo de lo privado (la casa y la

familia) y lo público” (*El Gineceo: el mundo femenino de Carmen Laforet*). Mujeres a las que, en estas historias, se les permite, en cambio, transgredir, ir, aunque por poco tiempo para algunas, al otro lado de la frontera, alejarse del mundo privado y experimentar lo que significa no sólo “ver y oír a los demás, sino también verse y oírse a sí mismo” (Guerra Palmero, 1999, p. 48).

Los personajes femeninos relatados se convierten, así, en sujetos que, en contacto con el espacio externo masculino, un espacio en el que entran con no pocas dificultades, dependiendo también de la específica situación familiar de la que provienen, tienen la posibilidad de vivir situaciones diferentes, situaciones no siempre fáciles, eso es cierto, pero muy importantes a la hora de definir sus identidades.

Lo que es preciso remarcar es que, para las tres autoras, los espacios externos de la ciudad, entendidos de manera genérica como espacios otros con respecto al mundo doméstico, nunca son espacios carentes de significado, precisamente porque se contraponen de manera neta al espacio doméstico, en el que los sujetos femeninos viven experiencias muy diferentes y limitantes.

Como explica Susan Merrill Squier, editora de *Women Writers and the City* (1984, p. 4), “the city is a cultural artifact, and women had a problematic relationship to culture itself.” Esta definición, que enfatiza la relación problemática que se viene a establecer entre las mujeres y el espacio urbano, bien se puede adaptar a la concepción que de la misma tienen nuestras autoras, para las que la ciudad se convierte en un texto cultural muy denso y complejo con el cual las protagonistas tendrán que confrontarse.

## 2. EL ESPACIO PÚBLICO

### 2.1 Sobre el concepto de flâneur y su posible versión femenina

En este capítulo dedicado al espacio público, se analizarán las importantes experiencias que algunas de las protagonistas de las obras propuestas a continuación viven caminando y moviéndose por el entorno urbano de la ciudad de Barcelona, una ciudad cuyos espacios serán explorados y captados por una mirada femenina que, como se verá en las páginas sucesivas, difiere mucho de la masculina, mucho más objetiva y racional.

Como se ha dicho, generalmente la ciudad, con sus espacios externos, ha sido considerada un territorio de dominación masculina y, por lo tanto, un lugar no al alcance de las mujeres o, por lo menos, de las mujeres consideradas respetables. De hecho, “a las mujeres respetables de la clase media, no se las quería como participantes en el espectáculo urbano; ellas, los Ángeles de la Tierra, debían permanecer confinadas en la bucólica paz de las afueras” (McDowell, 2000, p. 228).

Los efectos de esta marginalización, a la que se vio condenada cierta clase de mujeres, supuso el no reconocimiento de éstas en la historiografía de la ciudad cuyo logros siempre fueron considerados y apreciados desde una perspectiva masculina, una perspectiva que menospreciaba la actividad femenina, reconocida sólo en el ámbito doméstico.

Un ejemplo que demuestra, de manera clara, la apropiación masculina del concepto mismo de ciudad, palabra curiosamente de género femenino, lo encontramos en la definición que el proyectista urbano Charles Adams (1965, p. 16) da de la ciudad, descrita así:

A City...is the pulsating product of the human hand and mind, reflecting man's history, his struggle for freedom, his creativity, his genius-and his selfishness and errors. It is a palimpsest on which man's story is written. [.....] It is a composite of trials and defeats, [.....], of aspirations, images and memories.

Esta definición señala y pone en evidencia la presencia masculina como elemento constitutivo de la ciudad, cuya historia, hecha de guerras y revoluciones, siempre fue asociada a los hombres que, gracias a sus hazañas, se distinguían en la esfera pública.

La no consideración de las mujeres en la historiografía de las ciudades, motivo de amargura para Montserrat Roig, tuvo sus efectos también en la literatura y en la crónica oficial. Como señala Janet Wolff (*The invisible Flâneuse. Women and the literature of Modernity* p. 34, día de consulta 20 Octubre 2013), la literatura de la modernidad describe, esencialmente, la experiencia de los hombres. Lo que caracteriza esta literatura es el hecho de que representa el mundo público del trabajo y de la política, áreas de las que las mujeres han sido excluidas o consideradas prácticamente invisibles. Claramente, como reconoce la misma Wolff, siempre hubo mujeres que tuvieron que dejar el hogar para ir a trabajar. A este respecto se me ocurre pensar en las famosas «chinchas» de las que nos habla Montserrat Roig (1992, p.145), mujeres que trabajaban en fábricas, esencialmente de hilados o de tejidos, y que, en calidad de primeras proletarias de la Revolución Industrial, “trabajaban desde las cinco de la mañana hasta las ocho de la noche, [...], sin tiempo libre ni para respirar” (Roig, 1992, p. 145). La accesibilidad a la esfera pública y a la del trabajo, por lo tanto, dependía, en gran parte, de la clase social de pertenencia de las mujeres que, cuando salían para ir a trabajar, sabían que, una vez regresadas a casa, había otras tareas de las que tenían que ocuparse, esto es, cuidar de la familia y de la casa, tareas que, como se verá más adelante, tendrá que desempeñar la misma Natalia-Colometa, protagonista de la Plaza del Diamante.

Ahora bien, como señala Wolff, es inevitable que, al hablar de espacio público, se asocie el adjetivo masculino. De hecho, aunque muchas mujeres de las clases más bajas siguieron trabajando, la ideología que asignaba a la mujer un papel relevante en el ámbito doméstico acabó impregnando la entera sociedad. “The public sphere, then, despite the presence of some women in certain contained areas of it, was a masculine domain” (*The invisible Flâneuse...p. 35*). Por lo tanto, “as the experience of the ‘modern’ occurred mainly in the public sphere, it was primarily men’s experience” (*The invisible Flâneuse...p. 35*). Hay una figura en particular que encarna la quintaesencia de



la metrópolis moderna. Esta figura, central en el ensayo de Baudelaire intitulado *The Painter of Modern Life*, es precisamente la del *Flâneur*, el pintor de la vida moderna, es decir, “un observador itinerante, que contempla, sin participar, el espectacular desarrollo de la ciudad” (McDowell, 2000, p. 227) y que, siendo una figura anónima, perdida entre la muchedumbre urbana, “lo observa todo sin ser observado” (McDowell, 2000, p. 228). Lo que caracteriza el *flâneur*, por lo tanto, es la capacidad de analizar y observar todo lo que pasa alrededor de él sin, sin embargo, interactuar con los demás. El *Flâneur*, en calidad de nuevo héroe moderno, es, como se puede ver, una figura masculina, cuya versión femenina no está contemplada por Baudelaire. De hecho, aunque en la poesía de Baudelaire aparezcan diferentes figuras femeninas, como prostitutas, mujeres ancianas, viudas o pasantes desconocidas, a ningunas de éstas se les concede el papel de observador puesto que siempre acaban siendo objeto de la mirada del *flâneur*. “None of these women meet the poet as his equal. They are subjects of his gaze, objects of his ‘botanising’” escribe al respecto Wolff (*The invisible Flâneuse...p. 42*).

Un importante análisis de la figura del *flâneur* es el aportado por Walter Benjamin que ve en el *flâneur*, igual que Baudelaire, el emblema del espectador urbano, un producto de la vida moderna que analiza con su mirada sagaz y por la que se siente, al mismo tiempo, amenazado. De hecho, el espectáculo urbano al que hace referencia Benjamin es la caótica y desconcertante ciudad en rápida fase de industrialización y comercialización, en la que el *flâneur* ya no encuentra su espacio (*Mythologies of Modernity* p. 35, día de consulta 25 Octubre 2013). Es así que la nueva figura de *flâneur* teorizada por Benjamin pasa de la de “man in the crowd” a la de “man at the window” (*Mythologies of Modernity* p. 34).

Lo que cambia radicalmente, entonces, es el punto de observación del *flâneur*, cuya perspectiva panorámica de la ciudad a partir del interior de un cuarto, enfatiza su distancia y su total falta de interacción con la multitud urbana. En esta distanciada manera de observar, el elemento distintivo del *flâneur*, esto es, su vagabundeo libre por la ciudad, no se cumple, ya que el observador se convierte en una figura inmóvil. El acto de caminar, pues, resulta ser incompatible con la necesidad de convertirse en un

punto de observación totalizante, panorámico y autoritario (*Mythologies of Modernity* p. 36). “Detachment, self-assertion, and bourgeois control are now made prominent, in comparison to the wandering, subversive and marginal ambiguity of the Baudelairean *Flâneur*” (*Mythologies of Modernity* p. 36).

Pese a las diferencias que se han ido creando, ni Baudelaire ni otros teóricos posteriores como el mismo Benjamin tomaron en consideración la posibilidad de la existencia de un *flâneur* femenino, esto es, de una *flâneuse*, puesto que, supuestamente, “sólo los hombres disfrutaban de la libertad para estar desocupados y dedicarse a la observación” (McDowell, 2000, p. 228).

Habiendo sido la mujer considerada, como se ha visto, un objeto de atención de la mirada del *flâneur*, su posible presencia en el espacio público en calidad de *flâneuse* no ha recibido, por parte de la crítica, la atención reservada a su parte contraria masculina. Sin embargo, a partir de las últimas décadas del siglo XX, la figura de la *flâneuse* ha empezado a ser investigada y analizada por algunas críticas feministas. Entre éstas destacan los trabajos de Wolff y Pollock que, a partir de la aceptación de la dicotomía público/privado, masculino/femenino, y del general aislamiento de la mujer burguesa en el ámbito doméstico, han desvalorizado la posibilidad para la mujer de experimentar la libertad en los espacios públicos de la ciudad (*Mythologies of Modernity* p. 40).

Entre las argumentaciones que llevan a negar la posibilidad de la existencia de la *flâneuse* destaca, además, la consideración según la cual la mujer establecería intensas relaciones sentimentales con la ciudad, lo que le impediría mantener la distancia de observación típica del *flâneur* (Parkhurst Ferguson, 1994, p. 31). Otro motivo que excluiría a los sujetos femeninos de la actividad de la *flanerie* es que las mujeres, siendo parte esencial del drama urbano que observan, no tendrían la misma indiferencia que caracteriza el *flâneur* (Parkhurst Ferguson, 1994, p. 27).

Según cuanto se ha dicho, entonces, resulta difícil hablar de una verdadera versión femenina de *flâneur* precisamente por la diferente actitud que las dos categorías utilizan frente a la observación del espectáculo urbano. De hecho, frente a la mirada fría y distanciada del *flâneur* “fatta più di sguardi che interazione vera e propria con la

realtà osservata” (*Lo sguardo del flâneur* p. 49, día de consulta 25 Octubre 2013), tenemos la mirada femenina que, por el contrario, no consigue contemplar el espacio urbano de manera neutra o indiferente, como si fuera un espectáculo esencialmente alieno (Luczac, 2000, p. 120).

Si se utiliza, como punto de partida, la concepción general de *flâneur* y su criterio de observación frente al espectáculo urbano, muy difícil será entonces adaptar esta misma manera de observar y de moverse por la ciudad con la actitud que, algunas protagonistas en particular de las novelas citadas, muestran moviéndose por la ciudad de Barcelona y por sus diferentes barrios.

Ahora bien, para que la categoría de *flâneur* pueda adaptarse a los modelos femeninos creados por nuestras autoras, es necesario alejarse del sentido tradicional del término en nombre de una revisión y adaptación del mismo. Es preciso, entonces, efectuar, como dice claramente Deborah Parsons, “a redefinition of the *flâneur* to acknowledge its related but distinct uses as a conceptual term and as socio-historical phenomenon” (Parsons, 2000, p. 5).

Lo que hace falta tener en cuenta, a la hora de analizar el modo en que los sujetos femeninos se relacionan con el espacio, es, precisamente, el distinto criterio de observación que van a utilizar. Un criterio que no se basa en la simple observación de la realidad urbana, sino más bien en un tipo de análisis más complejo, que deja emerger lo emotivo y lo emocional. La ciudad, de hecho, no es concebida simplemente como un espacio, como un lugar, sino como un elemento esencial en la constitución de la identidad (Parsons, 2000, p. 7). De esta manera, va definiéndose otra imagen de la ciudad, entendida no sólo como espacio físico, sino más bien como espacio simbólico, pues deja emerger la intimidad, las emociones y los recuerdos de los sujetos femeninos.

## 2.2 Caminar por el espacio urbano de la Barcelona literaria. Distintas experiencias femeninas

En las obras que se comentarán en esta sección, esto es, *La plaza del Diamante*, *Nada*, *Ramona Adiós* y *Tiempo de cerezas*, las distintas protagonistas, en más de una ocasión, van relacionándose con el espacio urbano de la ciudad de Barcelona. Caminando por sus calles y viviendo distintas experiencias, van estableciendo relaciones muy personales con la ciudad que, como se verá, tiene un papel importante en el proceso de construcción de sus personalidades.

Las mujeres cuyas experiencias urbanas van a ser objeto de análisis son, respectivamente, Natalia-Colometa, Andrea, Mundeta Ventura, Mundeta Claret y Natalia, mujeres que viven en diferentes lugares de Barcelona, esto es el Barrio de Gracia y el Ensanche, y que salen del espacio privado, que supuestamente tendrían que ocupar, para confrontarse con el espacio público urbano.

Como se ha dicho, ninguna de estas mujeres puede considerarse un *flâneur* en el sentido tradicional del término. Sus criterios de observación, su moverse por la ciudad son muy distintos de los del *flâneur*, el habitante de la *urbe* que considera la ciudad como su casa.

De hecho, “the street becomes the property of the *flâneur*, how an ordinary man feels himself in his own walls as his home, *flâneur* feels himself at home in the facades” (Benjamin citado en *Flâneur. A Modern Urban Figure* p. 291, día de consulta 27 Octubre 2013). Claramente, esta manera de encontrarse tan a gusto en la ciudad, permite al *flâneur* transformarse en una importante metáfora para una atenta lectura e interpretación de la ciudad (Parsons, 2000, p. 3).

Diversamente del *flâneur*, que proporciona un mapa objetivo de la ciudad, las protagonistas de las obras citadas ven la ciudad desde un punto de vista diferente, esto es, el de sujetos femeninos para las que el acceso a la calle estaba, al menos ideológicamente, prohibido.

Si, por lo tanto, la experiencia que los sujetos femeninos tienen con la ciudad es diferente respecto a la experiencia masculina, distinta también es la relación que cada

una de las protagonistas experimenta con el espacio urbano. Pero veámoslo más en detalle.

### **2.2.1 La ciudad como espejo de la evolución psicológica del personaje. El caso de Natalia-Colometa**

Entre las obras mencionadas, la que quizás proporciona una imagen menos detallada y más brumosa de la ciudad de Barcelona es, desde mi punto de vista, *La Plaza del Diamante*,<sup>1</sup> escrita por Mercè Rodoreda en 1962. La protagonista de la historia, como se había anticipado, es Natalia, una joven mujer de la clase trabajadora que, utilizando la técnica del monólogo interior, en el que alterna discurso directo e indirecto, cuenta, retrospectivamente, su historia cuyo marco temporal abarca un periodo de tiempo que va desde los años anteriores a la proclamación de la República, hasta los primeros años de la posguerra. La protagonista vive en primera persona los grandes acontecimientos históricos, a los que, sin embargo, nunca alude de manera directa, dando precisas informaciones sobre las fechas históricas, como si fuera consciente de que éstos pertenecen al campo de acción de los hombres.

En síntesis, se puede decir que la historia de Natalia es la historia de la lucha de un sujeto femenino que se ve sometido a un proceso de total negación de la propia individualidad. A este proceso de sujeción, causa del cual es Quimet, su primer marido, seguirá una fase de liberación y de readquisición de la propia persona, que la protagonista recuperará gracias, esta vez, a su segundo marido Antoni.

En el caso de la *Plaza del Diamante*, como en las demás novelas, se viene a crear una estrecha relación entre el sujeto femenino y los espacios de la ciudad. Sin embargo, a diferencia de las otras novelas, resulta más difícil separar el espacio público de el privado, precisamente porque ambos resultan fundamentales para la comprensión de la evolución psicológica de la protagonista cuya vida se ve marcada por la presencia de espacios contra los que tendrá que luchar para que su personalidad no venga suprimida. Estos espacios son, respectivamente, los espacios externos de la ciudad de Barcelona y los espacios internos, como por ejemplo casas y pisos.

---

<sup>1</sup> Mercè Rodoreda, *La Plaza del Diamante*, Ed. Edhasa, Barcelona 1982. (Todas las demás partes sacadas del texto remiten a esta edición, abreviación PD)

Ahora bien, por lo que respecta a los espacios externos, éstos, aunque sean presentes en la novela, que de hecho lleva el título de un lugar concreto de Barcelona, nunca vienen descritos de manera detallada, o, por lo menos, nunca son percibidos por la protagonista como espacios relevantes desde el punto de vista urbanístico y arquitectónico. De hecho, a diferencia de otras protagonistas, como Andrea de *Nada* o como Mundeta Claret de *Ramona Adiós*, Natalia nunca queda fascinada por el espectáculo urbano ofrecido por la ciudad de Barcelona. Su relación con la ciudad, en cambio, resulta ser mucho más problemática, mucho más compleja. Los espacios externos de la ciudad no son simplemente lugares donde Natalia puede disfrutar de la libertad negada en casa por su primer marido. Son, por el contrario, espacios que ella no domina y con los que tiene que luchar constantemente. La ciudad, de hecho, se presenta, en la mayoría de los casos, como un lugar lleno de trampas que, sin embargo, “revela a la mujer, a través de experiencias casi catastróficas, sus propias posibilidades” (Ciplijauskaité, 1990, p. 86).

En la novela hay, por lo tanto, unas cuantas referencias a los espacios exteriores en los que la protagonista se mueve. Sin embargo estos espacios son muy reducidos, y reflejan, de esta manera, la poca movilidad a la que Natalia, en cuanto mujer bajo el control de un marido autoritario y despótico, tiene acceso. Estos espacios, que a lo largo de la novela, sobre todo durante el período de la posguerra se hacen siempre más brumosos e inconcretos (Arnau, 1982b, p. 247), se refieren a lugares específicos del Barrio de Gracia: la Plaza del Diamante, la Calle Mayor y el Parque Güell. Los demás espacios se reducen, sobre todo hacia el final de la novela, a calles y parques sin nombre en los que la protagonista encuentra cobijo.

Como se había dicho, la relación que Natalia-Colometa tiene con los espacios es muy compleja y éstos resultan importantes no sólo como espacios concretos, sino también como espacios simbólicos, puesto que se transforman en una alegoría para expresar situaciones de alienación (Bou, 2008, p. 62) con las que la protagonista tendrá que confrontarse.

El lugar más significativo, a la hora de entender el duro proceso de pérdida de identidad de Natalia es, sin duda, la Plaza del Diamante que aparecerá en la novela

sólo dos veces, al principio y al final. De la Plaza del Diamante la protagonista nunca ofrece descripciones detalladas. De hecho, cuando, en el primer capítulo de la novela, llega a la plaza para acompañar al baile su amiga Julieta, Natalia presta atención a los detalles más cotidianos, como “el techo adornado con flores y cadenas de papel de todos los colores” (PD,7). Es como si, en este espacio externo en que ella se siente incomoda, “jovencita y sola” (PD, 8), con la madre muerta hace años que no la puede aconsejar (PD, 8), intentase focalizar puntos de referencias más cercanos a ella.

En estas primeras páginas de la novela, que proporcionan informaciones muy importantes sobre la personalidad de Natalia, muchacha aparentemente ingenua, insegura y pasiva, (que sufre si alguien le pide algo y ella tiene que decirle que no, PD,7), tenemos además una importante connotación del espacio público como lugar de dominación masculina. De hecho, es precisamente en esta plaza que Natalia conoce a Quimet el cual le impondrá el nombre Colometa, pequeña paloma. Actuando así Quimet impone una nueva identidad a Natalia que se ve sometida a un proceso de total anulación y humillación de la propia persona puesto que, como escribe Fina Llorca (2002, p. 166):

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. De alguna manera Natalia muere a su vida anterior y entra en una etapa, de la cual no podrá salir, espiritualmente, hasta que recupere el nombre el nombre propio.

Como se intuye, el cambio de nombre, que es como una segunda piel que caracteriza la identidad de una persona, es determinante a la hora de entender el sentimiento de inadecuación de que ella se siente víctima y que experimenta tanto en los espacios privados, como públicos.

De hecho, es precisamente en la plaza, espacio público por excelencia, que Natalia pierde la posibilidad de ser sujeto para transformarse en objeto, en propiedad del varón, en este caso, de Quimet, que se adueña literalmente de Natalia la cual, a partir de ahora, ya no es Natalia, sino Colometa.

En este primer capítulo de la novela, entonces, es evidente la concepción de la ciudad como espacio de propiedad masculina, “un espacio que, tal y como se percibe, pertenece a los (algunos) varones” (Darke, 1998, p. 115) y en el que a menudo las mujeres “son una parte de esta propiedad, en algunos casos literalmente mercancías” (Darke, 1998, p. 115).

Este sentirse objeto en la ciudad es lo que a menudo experimenta Natalia-Colometa durante sus recorridos peatonales por el barrio de Gracia, recorridos que, más que ociosos y libres vagabundeos propios del *flâneur*, resultan ser experiencias alienantes y desafiantes, experiencias que, sin embargo, la ayudan a madurar, a crecer y a recuperar la propia identidad.

Entre estos recorridos cabe destacar los que Natalia-Colometa hace en compañía del marido Quimet. Se trata, esencialmente, de paseos por lugares anónimos y silenciosos que bien reflejan la relación entre la pareja, esto es, una relación en la que no hay palabras, ni diálogos. Un ejemplo muy claro es el proporcionado en el capítulo dos, cuando Natalia, llegada a Diagonal-Paseo de Gracia, dice:

Empezamos a dar vueltas alrededor de un montón de casa, y yo no podía más con mis pies. [.....] Seguimos dando vueltas a las casas hasta las ocho, sin decirnos ni una palabra, como si fuésemos mudos de nacimiento. (PD, 18)

Como se puede ver a través de este ejemplo, los lugares por los que caminan no son mínimamente descritos. Se trata, de hecho, de “luoghi muti, silenziosi, come corrisponde alla prospettiva femminile della propria situazione nel mondo, oppressa e messa a tacere” (Bou, 2008, p. 63).

Las calles, de esta manera, se convierten en una extensión de la opresión psicológica de Natalia la cual siempre tiene que mantenerse pasiva y adaptar sus gustos a los del marido. Cuando, por ejemplo, Natalia pasea por el Parque Güell junto con Quimet, ésta manifiesta su desprecio por la arquitectura de Gaudí. Se trata, claramente, de un juicio que, quizás de manera inconsciente, refleja su oposición hacia el marido, el cual reacciona de manera violenta, poniendo en claro que él es el dueño y que ella no puede expresar sus opiniones:



Y mirando al mirlo fue cuando el Quimet 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 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 del 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. (PD, 15-16)

Una vez más entonces, el espacio público viene percibido por Natalia como un espacio hostil, un espacio que ella no controla y en el que, por el contrario, viene controlada. Como señala Josefa Buendía Gómez (2008, p. 51), de hecho,

El golpe en la rodilla, parte de los miembros inferiores que se usan para andar, expresa simbólicamente el deseo de limitar los pasos, reducirle el círculo de relaciones, de mantenerla confinada en el espacio doméstico, fuera de los lugares donde se toman las decisiones, se legisla y se juzga.

Se trata de un espacio en el que Quimet, igual que en casa, le impone “completo silencio y pasividad” (Guerra Palmero, 1999, p. 49) que, siendo los imperativos prescritos a las niñas y a las mujeres en público, “conllevar la denegación de la subjetividad y de la individualidad” (Guerra Palmero, 1999, pp. 49-50)

El espacio urbano en el que Natalia camina entonces, no es, o por lo menos no lo es en esta primera fase de su vida, un espacio en que ella respira aquel aire libre capaz de alejarla de la oprimente atmósfera doméstica, de la que se hablará en el capítulo dedicado al espacio privado. Por el contrario, es como si en estos espacios públicos ella siguiese experimentando aquella sensación de inadecuación la causa de la cual es Quimet que la priva de la capacidad de realizarse en cuanto sujeto. En estos espacios ella experimenta lo que significa caminar por la ciudad entendida como espacio de propiedad patriarcal. De hecho, cuando las mujeres caminan por las calles de la ciudad siempre deben estar en guardia frente a la apropiación masculina que se expresa, por

ejemplo, a través de silbidos de admiración, o miradas igualmente de admiración que, aunque puedan resultar halagadoras, no dejan de ser formas de posesión subrogadas (Darke, 1998, p. 117).

Estas formas de dominación masculina son las que la misma Natalia tiene que padecer durante sus paseos por la Calle Mayor. Un ejemplo de lo que acaba de decirse lo se puede encontrar al final del capítulo cinco cuando Natalia, parada a mirar los escaparates de muñecas en la tienda de los hules, se convierte en objeto de atención de la mirada masculina:

Unos cuantos tontos me empezaron a decir cosas para molestarme y uno muy gitano se acercó más que los otros y dijo está buena. Como si yo fuese un plato de sopa. Todo aquello no me hacía alguna gracia. Claro que era verdad, como mi padre siempre decía, que yo había nacido exigente..., pero lo que a mí me pasaba es que no sabía muy bien para qué estaba en el mundo. (PD, 36)

Este ejemplo muestra claramente aquella sensación de objetivación y de alienación de la propia persona del que Natalia se siente víctima. El espacio público entonces, tal y como se había dicho en el capítulo inicial, es percibido por Natalia como un lugar no neutral. También aquí, de hecho, el poder masculino invade su espacio y su privacidad, una privacidad de la que, como se verá en el capítulo 3, tampoco disfrutará en su casa. Molestar a los sujetos femeninos en los espacios públicos es, por lo tanto una manera “para mantener precisamente a la mujer bajo el control masculino” (Burbano, Páramo, 2011, p. 67).

En este espacio urbano, reflejo de la opresión psicológica de la protagonista, lo que puede hacer Natalia es buscar puntos de referencias a los que aferrarse. Estos puntos de referencias son, pues, la tienda de Antoni, el tendero de las arvejas y, sobre todo, la tienda de hules, frente a cuyos escaparates se detiene para mirar las muñecas:

Muchas tardes me iba a mirar las muñecas con el niño en brazo: estaban allí, con los mofletes redondeados, con los ojos de vidrio hundidos, y más abajo la naricita y la boca medio abierta, siempre riéndose y como encantadas. [.....] Vestidas de azul, de rosa, [.....].

Los zapatos de charol brillaban a la luz, los calcetines eran blancos, bien estiraditos, [.....]. Siempre allí tan bonitas dentro del escaparate, esperando que las comprasen y se las llevarsen. (PD, 68-69)

A diferencia de las calles, que no son descritas en detalle, sino de manera muy general y evocativa a veces, (basta con recordar la bella imagen de la Rambla de las Flores, con su “tortellino de olores y colores” PD, 57 ) mucha atención, por el contrario, viene dada a objetos aparentemente insignificantes como estas muñecas, juguetes que, sin duda, pueden relacionarse con la infancia, con los tiempos felices, aquellos tiempos en los que Natalia todavía podía disfrutar de la presencia de la madre. Estos objetos entonces adquieren una gran importancia desde el punto de vista significativo puesto que definen el universo de Natalia, un universo que va haciéndose cada vez más pequeño y desenfocado en concomitancia con los grandes acontecimientos históricos, esto es, la República, la Guerra Civil y la posguerra.

El primer síntoma de esta reducción espacial, de hecho, se hace evidente a partir de la proclamación de la República que, junto con “aquel aire fresco [.....], mezclado con olor de hoja tierna y con olor de capullo” (PD,78), trae consigo “pequeños quebraderos de cabeza” (PD,78) que con el tiempo se “volvieron quebraderos de cabeza más grandes” (PD,78).

A partir de ese momento, de hecho, la vida de Natalia va complicándose. El trabajo falta, todos tienen hambre, Quimet casi no se da cuenta de nada, ocupado, como estaba, con unos enredos que él y su amigo Cintet “se traían entre manos”(PD, 91). Natalia, con la casa que, como se verá en el capítulo 3, será ocupada literalmente por un ejército de palomas que le quitan el espacio vital, se siente más sola que nunca, sin nadie que la pueda ayudar. Una de las pocas personas con las que puede desahogarse es la señora Enriqueta que le señala una casa donde poder ir a trabajar puesto que, como reconoce la misma Natalia “Yo no podía estar con las manos caídas y un día me decidí a buscar trabajo sólo por las mañanas” (PD,91).

La decisión tomada por Natalia, esto es, salir del espacio privado que supuestamente le correspondía para ir a trabajar, implica la transgresión de la autoridad patriarcal de la que se avala Quimet. A partir de ahora Natalia, para llegar a

la casa de sus dueños, tendrá que confrontarse diariamente con los espacios exteriores de la ciudad y cruzar sus calles, en particular la Calle Mayor que, con sus “tranvías arriba y abajo, amarillos con campanilla” (PD,77), más que una calle se convierte para la protagonista en una frontera muy difícil de superar: “A la una me pagaron y fui para casa corriendo por las calles y cuando crucé la Calle Mayor, por poco voy a parar debajo de un tranvía, pero no sé qué ángel me salvó de aquel peligro”(PD, 106). Natalia, como se puede ver, experimenta el caos típico de las ciudades modernas, ciudades en las que los sujetos viven situaciones alienantes y peligrosas. De hecho las calles, que normalmente se presentan como lugares de conocimiento, de cambios y de descubrimientos, se transforman para Natalia en lugares amenazantes y desorientadores, en lugares que la oprimen y que parecen entraparlas: “Y cuando iba, las calles, que eran como siempre, me parecían estrechas” (PD, 103). Es como si caminando por esas calles Natalia percibiese aquella sensación de afán por la que se siente oprimida, como si todas sus penas, sus sufrimientos se manifestasen, simbólicamente, en esta estrechez del espacio que, una vez más, se transforma en una extensión de su estado de ánimo.

Con el estallido de la Guerra Civil, a la que nunca alude recurriendo a fechas concretas de la Historia, las cosas para Natalia se vuelven aun más complicadas. Quimet se va al frente de Aragón y ella intenta seguir viviendo como siempre, con a cargo dos hijos a los que tiene que dar de comer, pero esto es algo ya imposible. “Si me ponía a pensar me veía rodeada de pozos y a punto de caerme en cualquiera de ellos” (PD, 143). Esta imagen muy gráfica que Natalia, con su simplicidad es capaz de regalarnos, expresa de manera muy fuerte su miedo, esa sensación de asfixia, de ahogamiento del que parece no haber salidas. Natalia, de hecho, vive los efectos catastróficos causados por la Guerra Civil que mata a los hombres, jóvenes y viejos sin distinción: “Jóvenes y viejos, todo el mundo a la guerra y la guerra les chupaba y les daba muerte. Muchas lágrimas, mucho mal por dentro y por fuera”(PD,173-174).

En esta guerra cruel Natalia lo experimenta todo: pierde el marido en el frente, pierde el trabajo, se encuentra sin recursos para vivir. Los efectos de esta devastación, de todo este mal que la guerra trae consigo se ven reflejados en los espacios exteriores

de la ciudad donde los medios de transportes, como señala Adela Robles (1999, p. 135), se hacen aun más agresivos, mientras que los usuales puntos de referencia de Natalia aparecen desenfocados:

Otra vez tuvo un tranvía que parar en seco cuando crucé la Calle Mayor; el conductor me regañó y vi gente que se reía. 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 muñeca...Y de la puerta salía aquel olor antiguo de hule que se me metía por la nariz hasta el cerebro y me lo enturbiaba. (PD, 177)

En este espacio urbano del que Natalia se siente excluida, moverse se convierte en una hazaña siempre más difícil. "Women who have little experience dealing with open spaces have been thrown into a public world that is collapsing. [.....] The city rejects Natalia" (Robles, 1999, p. 134).

Esta inseguridad, este miedo que le transmite el entorno urbano se hace aún más evidente poco después cuando, al cruzar la Calle Mayor, cae al suelo "como un saco" (PD, 179). Esta caída, que refleja la caída física y psíquica de Natalia, su total agotamiento como persona y, sobre todo, como madre que no consigue encontrar la comida para sus hijos, coincide con la decisión de Natalia de comprar el aguafuerte, matar a sus hijos y después a ella misma puesto que "aquello tenía que acabarse" (PD, 180). Sin embargo, antes ir a comprar el aguafuerte decide salir. Así, "por salir, nada más" (PD, 183). En este vagabundeo sin rumbo los efectos devastadores de la Guerra son captados por Natalia cuyo sufrimiento ve reflejado en las calles de la ciudad: "los tranvías corrían sin cristales, con rejilla de mosquitos. La gente iba mal vestida. Todo estaba todavía cansado por una gran enfermedad"(PD, 183). Los traumas de la guerra se ven entonces, condensados en este paseo que da Natalia la cual, casi sin darse cuenta, empieza a seguir a una señora, una perfecta desconocida, cuya presencia, sin embargo, la hace sentir menos sola: " ...y la señora se puso a llorar, [.....] y yo volví a seguir a la señora porque me hacía compañía el mirarla"(PD, 184). Hay aquí una desesperada tentativa, por parte de Natalia, de sentir la cercanía de las personas, de otros seres humanos que, como ella, sufren y lloran. Es como si este recorrido,

entonces, se transformase en un recorrido existencial, en un documento y testimonio de la desesperación humana, de un drama colectivo del que Natalia forma parte, siendo “una persona entre las otras personas” (PD, 190). En este vagabundeo desesperado, que culminará en el interior de una iglesia, cuyas ventanas estrechas y altas llevaban cristales rotos (PD, 185), otro reflejo de la guerra, Natalia observa, y se da cuenta de que el mundo en el que se está moviendo es un mundo destrozado, un mundo que está a punto de derrumbarse y en el que ella ya no consigue separar la realidad del sueño. Esto se hace evidente dentro de la iglesia, que se convierte en un edificio que lleva toda la pena del mundo, en el que se siente “un olor de sangre que es olor de muerte” (PD, 187), y en el que Natalia, asumiendo la identidad que le había sido impuesta por Quimet, imagina ser realmente una pequeña paloma, una paloma libre, sin embargo, capaz de volar, de dejarse atrás todos los horrores de la guerra, aquella guerra que ha creado un mundo que ya está muerto: “Estaban muertos los que habían muerto y los que habían quedado vivos, que también era como si estuviesen muertos, que vivían como si les hubiera matado” (PD, 188).

Este recorrido entonces, que culmina, en un *clímax* de creciente dramatismo, dentro de la iglesia tiene una gran importancia desde el punto de vista simbólico. Se trata, de hecho, de un deambular por calles mudas, silenciosas y muertas que manifiestan la muerte psíquica de Natalia la cual, si antes había salido de casa sin portamonedas y sin botella para comprar el aguafuerte porque, como afirma ella misma “no me vi con valor” (PD, 183), ahora que ha sido espectadora y protagonista del drama urbano presente en el espacio público se siente lista para llevar a término lo que había planeado. Decide salir, de nuevo, determinada esta vez a comprar el aguafuerte:

Crucé la Calle Mayor. [.....] Y en la calle había gente que entraba en aquellas pocas tiendas y que podía comprar. Y pensaba en estas cosas para distraerme, para no pensar en la botella del cesto, brillante y verde. Y lo iba mirando todo como si no lo hubiera visto nunca; a lo mejor al día siguiente ya no podría mirarlo, no soy yo la que mira, no soy yo la que hablo, no soy yo la que veo. Al día siguiente ninguna cosa, ni bonita ni fea, se me

pondría delante de los ojos. [.....] Y el cristal de mis ojos lo cogía todo. (PD, 190-191)

Parece que Natalia ha llegado a un punto de no retorno, a una situación extrema de la que, sin embargo, la salvará Antoni, el tendero de la droguería donde Natalia quería comprar el aguafuerte. Es Antoni, de hecho, el que, casi como un *deus ex machina*, le ofrecerá primero trabajar en su casa como mujer de limpieza y después vivir en la misma casa como su esposa, en calidad de señora Natalia. Si, por lo tanto, Antoni se presenta como el hombre bueno y bondadoso que restituye a Natalia lo que le pertenecía, esto es, su verdadero nombre y, en consecuencia, su verdadera identidad, la recuperación de la misma no es algo tan natural y tan inmediato para Natalia, una mujer que ha vivido por mucho tiempo en “el hueco de la muerte” (PD, 199) y que ha tenido que vivir una vida de sumisión, una vida sin palabras. Por eso la transformación de Natalia de objeto a sujeto tiene que pasar por diferentes fases de adaptación, fases que se realizan en espacios específicos y que ayudarán a Natalia a sentirse realmente ella misma. Como se verá más detalladamente en el capítulo tres, Natalia ocupará un nuevo espacio, esto es, la casa de Antoni, en la que por mucho tiempo vive encerrada, por miedo a salir. Este miedo está, en realidad, relacionado con el hecho de que Natalia se siente constantemente amenazada por el recuerdo de Quimet, aquel hombre que la había privado de su libertad y de su identidad y que, de manera inconsciente, asocia al espacio público, un espacio que ella, como se ha destacado en las páginas precedentes, nunca ha sido capaz de dominar. Cuando finalmente decide salir, después de haber estado mucho tiempo viviendo en casa, las primeras experiencias serán catastróficas:

Tuve que salir de casa a la fuerza, porque ni dormía ni comía, tenía que pasear. Tenía que distraerme. Todo el mundo me decía que me tenía que dar el aire. Porque vivía como si estuviese encerrada en una cárcel...El primer día que salí con la Rita después de tanto tiempo de no salir, el olor de la calle me mareó. Fuimos a ver escaparates a la calle Mayor. Llegamos allá andando muy poco a poco y cuando llegamos la Rita me miró y me dijo que tenía los ojos como asustados. [.....] Y la Rita quiso cruzar, cuando llegamos abajo de todo, para subir por la otra acera. Y cuando

tenía el pie puesto sobre la piedra el bordillo de la acera todo se me nubló. [...] Y me caí. Y me tuvieron que acompañar a casa. (PD, 220)

Este fragmento de texto seleccionado pone en evidencia el verdadero terror experimentado por Natalia en contacto con la ciudad y con sus espacios externos. Estos espacios aparecen lugares extremadamente desorientadores para nuestra protagonista la cual, de hecho, elige evitar las calles más caóticas y peligrosas, como la calle Mayor con sus coches y tranvías, para pasear por lugares más silenciosos y tranquilos, que mejor se adaptan a su personalidad todavía frágil. A partir de aquí los espacios por los que Natalia pasea son lugares totalmente anónimos, son calles y parques sin nombres, en los que ella ve “caer muchas hojas y salir muchos brotes nuevos” (PD, 221). Estos lugares, sin embargo, adquieren una gran importancia significativa, pues se presentan como espacios donde Natalia sale de su desorden interior y comparte su vida con otras mujeres. Poco a poco, entonces, Natalia va recuperando su historia y su palabra, aquella misma palabra que, a lo largo de su relación con Quimet, había perdido y cuya falta le había impedido desarrollarse plenamente como persona. Así, una vez libre del fantasma de Quimet, que por mucho tiempo, también después de su muerte había seguido tormentándola, Natalia puede finalmente pensar en su pasado, relacionado con las palomas, símbolo de opresión, y reorganizarlo:

Y yo no sabía si estaba dormida o si estaba despierta, pero veía a las palomas. Como antes las veía. Todo era lo mismo: el palomar pintado de azul oscuro, [...] 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. (PD, 222)

Natalia, capaz de mirar su historia desde otro punto de vista, capaz de restituir a las palomas su verdadero significado positivo, esto es, el de animales asociados a la pureza, puede, finalmente desahogarse, puede finalmente hablar y compartir su historia con las señoras que ella encuentra paseando por los parques, mujeres



desconocidas que, sin embargo, escuchan su historia y se la transmiten como un boca a boca (Buendía Gómez, 2008, p. 138):

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 parejas de palomas: ochenta... de todas clases. Todas vivían en una torre hecha a propósito. [.....] Y nunca echaban a volar desde las ventanitas. [.....]. Se ve que aquella señora se lo contó a otra. Y ésta a otra. Y todas se lo iban diciendo al oído. (PD, 222-223)

Es precisamente en estos lugares silenciosos y tranquilos, en contacto con otras mujeres, esto es, seres como ella, que quizás habían vivido vidas silenciadas como la suya, que Natalia recupera la palabra transformándose de objeto a sujeto hablante, de persona cuyos pensamientos habían sido reducidos a la nada, a sujeto capaz de reorganizar su vida, sus ideas y sus emociones. El cuerpo de Natalia entonces, un cuerpo que “tiene las marcas de la violación, de la invasión, del cansancio y de la frustración” (Buendía Gómez, 2008, p. 140), un cuerpo que ha sido “apestado, castigado, deformado, agredido” (Buendía Gómez, 2008, p. 140), puede finalmente redescubrir a sí mismo, reencontrar aquella paz de la que antes, en la primera fase de su vida con Quimet, no había podido gozar.

En esta segunda parte de su vida, como se ha dicho, Natalia redescubre a sí misma en lugares lejanos del tráfico ciudadano. Elige calles más apartadas y encuentra otros puntos de referencia:

Y para ir a los parques me apartaba de las calles por donde pasaban demasiados automóviles porque me mareaba y a veces tenía que dar una gran vuelta para poder pasar por calles tranquilas. Y me paraba delante de las casas que me gustaban y me las miraba mucho y había algunas que, cerrando los ojos, me las sabía de memoria. Y si veía una ventana abierta y dentro no había nadie, miraba adentro. (PD, 223-224)

Natalia va lentamente apropiándose de sí misma, de su historia y de su pasado a través de la apropiación del espacio, un espacio que, como se ve, es muy diferente

respecto a aquel en que se movía cuando vivía con Quimet. Los nuevos espacios en los que Natalia se adentra son, esencialmente, espacios más íntimos, espacios en los que ella ya no se siente amenazada puesto que aquí consigue liberarse del control masculino, control del que había sido víctima en compañía de Quimet o pasando sola por las calles. La búsqueda por parte de Natalia de lugares más a su alcance, entonces, refleja perfectamente la diferencia entre mujeres y hombres con relación al espacio. De hecho,

mientras que para el hombre el espacio es abierto, [.....] relacionado con la caza, el poder y la guerra, para la mujer el espacio es controlado, cerrado, en relación con su cuerpo y la intimidad. (Cevedio, 2010, p. 38)

En estos nuevos espacios en que ella se siente más libre y más segura, otra diferencia que se nota son los puntos de referencia: si antes Natalia se paraba delante de los escaparates de la tienda de los hules, ahora se para delante de las casas, lugares que ella, esta vez, no asocia a lugares opresivos, sino a lugares de la intimidad familiar, esto es, a lugares protectivos. "These open spaces are not aggressive because they have been virtually invaded by private lives. The neighbors take out the plants and leave the windows open for Natalia to peek inside" (Robles, 1999, p. 128). Este cambio de visión, por lo tanto, está vinculado a la distinta relación que Natalia tiene con los espacios privados, espacios que antes no dominaba y que ahora, en calidad de señora Natalia, consigue controlar.

El proceso que llevará Natalia a recuperar plenamente su identidad, sin embargo, todavía no se ha concluido. Hay algo que le falta, algo que le impide vivir de manera serena su presente con Antoni, algo que la inquieta. Esta inquietud se hace evidente el día de la boda de la hija Rita, más precisamente durante el baile con su hijo Antoni cuando, poniendo su mano en el cuello del hijo y apretando, imagina ahogarlo. Es como si durante este baile ella reviviese, con el recuerdo, el baile del día de su boda con Quimet, aquel baile que le había parecido tan bonito y que sólo había sido un pequeño paréntesis en su vida, una vida sin alegría. Por eso el día después de la boda,

de madrugada, Natalia, que no consigue conciliar el sueño, decide salir, después de haber cogido un cuchillo en la cocina. Sale y se pone a caminar en dirección a la antigua casa en que vivía con Quimet, en dirección a su pasado, un pasado que tiene que dejarse atrás de manera definitiva. Natalia, de hecho, ya ha evolucionado en cuanto sujeto, ya ha recuperado el uso de la palabra, ahora ya nadie la llama Colometa. Pero hace falta hacer algo más. Hace falta recorrer, físicamente, su pasado, ir allí donde todo había iniciado. Por eso, tiene que cruzar otra vez la Calle Mayor, una frontera simbólica, puesto que divide las dos fases de la vida de Natalia, pero, sobre todo, una frontera física, puesto que cruzarla se convierte en una hazaña casi imposible para Natalia que, sin embargo, consigue llegar al otro lado de la calle:

Volví hacia la izquierda, hacia la calle Mayor. [...] Y cuando llegué a la calle Mayor anduve por la acera de baldosa en baldosa. [...] Pasó un tranvía, debía de ser el primero que había salido de las cocheras, un tranvía como siempre, como todos, descolorido y viejo. [...] Era como si fuese por encima del vacío, con los ojos sin ver, pensando a casa momento que me hundiría, y crucé la calle agarrando fuerte el cuchillo. Y al otro lado me volví y me miré con los ojos y con el alma y me parecía que aquello no podía ser verdad. Había cruzado. (PD, 248-249)

Como se puede ver para Natalia cruzar la calle, esta calle en particular, es algo tan terrible como podría ser llegar al otro lado de un precipicio, un precipicio en cuyas entrañas teme hundirse. Sin embargo, casi sin darse cuenta, Natalia se encuentra al otro lado de la frontera, al otro lado de la calle. Esto para ella es un verdadero éxito, pues se trata del primer paso que le permitirá seguir su recorrido, que le permitirá, dicho de otra manera, apropiarse finalmente de la ciudad, de aquella ciudad de la que siempre se había sentido excluida. Ahora Natalia puede finalmente reconciliarse con su pasado, poniéndose a andar por su "vida antigua" (PD, 249). De esta manera el paseo que da Natalia, paseo que la lleva primero a su antigua casa y después a la Plaza del Diamante, que aparece aquí por segunda y última vez, se convierte en un recorrido que, si bien es concreto, pues Natalia anda por lugares conocidos, tiene un gran valor simbólico puesto que, a través de este camino, Natalia conseguirá volver a ser dueña

de sí misma. Este proceso, que la llevará a recuperar, como se ha dicho, su vida y su identidad, pasa por dos fases que corresponden a dos lugares diferentes. Primero llega a su vieja casa, lugar que le hace revivir toda una serie de recuerdos vinculados a su vida antigua, su vida con Quimet, Quimet que le daba una florecita azul y que después se reía de ella (PD, 249). La casa se transforma, de esta manera, en un cofre en cuyo interior se conserva toda la memoria de Natalia, puesto que, como afirma de Certeau (2000, p. 121):

los lugares son historias fragmentarias y replegadas [...], tiempos amontonados que pueden desplegarse pero que están allí más bien como relatos a la espera y que permanecen en estado de jeroglífico, en fin simbolizaciones enquistadas en el dolor o el placer del cuerpo.

En este caso, la casa en la que había vivido con Quimet y que le hace despertar sensaciones negativas (la calle era fea y la casa era fea, PD, 249), representa un pasado del que debe deshacerse. Por eso Natalia, después de haber dado unos puñetazos en la puerta de la casa, gesto que deja emerger toda su rabia y su furia, escribe con la punta del cuchillo con letras de periódico bien hondo su viejo nombre, esto es, Colometa, el nombre que la había despojado de todo su ser. De esta manera Natalia transforma su vieja casa en una tumba que, de hecho, lleva escrito el nombre de una persona muerta, en este caso, Colometa, una persona, una vida de la que Natalia quiere separarse completamente. Escribiendo su nombre, entonces, Natalia da voz a su pasado, a su historia, una historia de humillación y sufrimiento, y, al mismo tiempo se libera de la misma. Es como si Natalia se diese cuenta de que, sólo tomando nota de lo que ha sido, sólo enfrentando su yo silenciado, pudiese, finalmente, reafirmar su nuevo «yo» y llevar a término aquel proceso de metamorfosis que le permita transformarse, realmente, de objeto a sujeto. Un sujeto hablante, que tiene que llenar el silencio que, por mucho tiempo, se había llevado por dentro. Por eso el proceso de transformación de la propia persona tiene que concluirse en la Plaza del Diamante, lugar que, de manera irrealística, se transforma en “una caja vacía hecha de casas viejas y el cielo por tapadera” (PD, 250). En esta plaza que parece quererla entrapar,

Natalia lanza un “grito de infierno” (PD, 250), un grito liberatorio, un grito con el que ella se deshace de todos sus sufrimientos, de todas sus amarguras, de toda sus humillaciones, en fin, de todo lo que la había despojado de su juventud, una juventud de la que no había podido gozar y que ella, de manera muy gráfica, reduce a «una pizca de cosa de nada», a un «escarabajo de saliva»:

y con los brazos delante de la cara para salvarme de no sabía qué, di un grito de infierno. Un grito 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, era mi juventud que se escapaba con un grito que no sabía lo que era...¿abandono? (PD, 250-251)

Ahora que se ha concluido su proceso de liberación, ahora que ya no está atormentada por la sombra de su pasado, Natalia puede finalmente “deshacer el camino” (PD, 251), puede finalmente vivir con Antoni y decirle “gracias. Gracias. Gracias”, porque ella nunca “le había dado las gracias por nada” (PD, 251). Claramente la Natalia de ahora ya no es la Natalia de las primeras páginas de la novela, pues se trata de un personaje que, frente las adversidades de la vida, ha evolucionado y se ha hecho más fuerte. En este proceso de maduración un papel fundamental lo ha tenido el espacio, que no se presenta como algo inerte, sino como un elemento esencial en la construcción de la identidad (McDowell, 2000, p. 105).

Como se ha destacado, entonces, el espacio público por el que Natalia transita adquiere importancia porque permite analizar y entender el desarrollo psicológico del personaje. Transitando por parques, calles y plazas, esto es, por espacios públicos que, según la lógica patriarcal, pertenecen al campo de acción del hombre, Natalia transgrede el orden establecido y afirma su propio yo, esto es, lleva a término un proceso de empoderamiento de la propia persona que sólo puede concretizarse si el sujeto tiene la posibilidad de moverse por ambos espacios de manera libre, subvertiendo la concepción sexuada del espacio, concepción que limita a los seres humanos, pues les impide realizarse completamente como personas.

### 2.2.2 La ciudad como cobijo y lugar de aprendizaje. El caso de Andrea

Una diferente imagen de la ciudad de Barcelona es la proporcionada por Carmen Laforet en *Nada*,<sup>2</sup> novela publicada en 1944 y ganadora del premio Nadal. Se trata, como se puede ver, de una novela que se inserta en un período particular de la historia española, es decir, el de la postguerra y de la dictadura franquista que supone, sobre todo en los primeros diez años de su vida, una vuelta al pasado y a los valores tradicionales. De hecho,

exaltación nacionalista, glorificación del espíritu y las virtudes militares, ferviente catolicismo, hispanidad y preferencia por formas y estilos clásicos fueron los principios que en un primer momento definieron la cultura franquista. (Calvo Serraller, Fusi, 2009, p. 484)

En este clima nacionalista, que se prolongó en un tipo de literatura ideologizada y de mera propaganda, varios fueron los libros que sacudieron el mundo cultural de la postguerra, revitalizando la vida y la creación literaria (Calvo Serraller, Fusi, 2009, pp. 484-486). Entre éstos se inserta precisamente *Nada*, una novela que, por el modelo de mujer ofrecido, se aleja, como reconoce la misma Carmen Martín Gaité, del género de la novela rosa, novela que hacía “la apología de la mujer dependiente y en busca de cobijo, exaltando la boda como final feliz” (*La chica rara*, día de consulta 10 Octubre 2013). Completamente diferente de este tipo de modelo femenino, reconocido por la Sección Femenina de la Falange, es, como se verá en detalle, Andrea, la protagonista de *Nada*, una huérfana de apenas dieciocho años que, como Natalia en *La Plaza del Diamante*, cuenta retrospectivamente y de manera lineal, su año de vida en la Barcelona de la postguerra, ciudad en la que va a vivir, cargada de ilusiones, para estudiar Filosofía y Letras. Durante este año, Andrea, que alojará en la casa familiar de la calle Aribau, lugar opresivo que se contrapone, de manera neta, al ambiente

---

<sup>2</sup> Carmen Laforet, *Nada*, Ediciones Destino, S.A., Barcelona, 2001.  
(Todas las partes sacadas de la novela remiten a esta edición, abreviación N.)

exterior de la ciudad, va viviendo una serie de duras experiencias que, al final, forjarán su carácter y su madurez.

En este proceso de maduración un papel importante lo desempeña el espacio exterior de la ciudad de Barcelona. De hecho aunque, como afirma la misma autora, Barcelona se presente como “un fantasma que aparece por sugestión particular a los ojos de algunos lectores” (Navarro Durán, 1995, p. X), debido al hecho de que existe por la presencia del nombre de algunas calles o por las sensaciones que provoca en la joven protagonista (Navarro Durán, 1995, p. X), no hay duda de que los espacios por los que transita ayuden Andrea a entender mejor sus sensaciones, a analizar mejor a sí misma y a tomar, en fin, conciencia del mundo que la rodea. Transitar por la ciudad, caminar en sus diferentes barrios, se convierte entonces en una experiencia muy significativa para nuestra protagonista que, rechazando el encierro en la casa familiar, concibe la ciudad, con sus espacios públicos, como lugar de lo posible, como lugar en que su yo se va constituyendo.

Esta primera imagen de la ciudad como espacio capaz de garantizar la libertad al individuo aparece ya en las primeras páginas de la novela cuando Andrea describe y recuerda su llegada, a medianoche, a Barcelona, ciudad adorada en sus sueños, y que aparece como la gran *urbe* en la que el individuo se pierde, tragado en la masa humana que se mueve de prisa. En este paisaje urbano masificado, con su “olor especial, el gran rumor de la gente, las luces siempre tristes” Andrea, que se siente “una gota entre la corriente” (N,13), se deja capturar por la magia de la atmósfera que la circunda, siendo, como ella misma afirma, una joven guiada por una “ansiosa expectación” (N,13).

Ya en estas primeras líneas aparecen unos datos interesantes sobre la personalidad de Andrea, que aparece como una muchacha muy joven, cargada de ilusiones, como conviene a su edad, y que no se preocupa por moverse sola y de noche por la ciudad, comportamiento esto que rompe con las reglas de conducta consideradas apropiadas para las mujeres decentes, puesto que viola y transgrede los espacios y los horarios que les correspondían.

Si, por lo tanto, Andrea se presenta, desde el principio, como un sujeto móvil que busca la libertad, sus sueños de independencia se ven fracasados una vez que entra en contacto con el piso de la calle Aribau, lugar que se presenta como una cárcel cuya guardiana será su tía Angustias, mujer que, encarnando el rol tradicional promovido por la ideología patriarcal franquista, se contrapone de manera neta a Andrea.

A partir de este momento, es decir, a partir de la entrada de Andrea en el micromundo de la casa de la calle Aribau, se van distinguiendo dos espacios: el espacio interior de la casa, que funciona como una cárcel, puesto que aquí sus movimientos son constantemente controlados por la tía Angustias, su carcelera, y el espacio exterior de la ciudad de Barcelona y de sus alrededores. Éstos, como se ha dicho, funcionan como espacios de aprendizaje para nuestra protagonista la cual, transitando y caminando por lugares públicos, lugares de dominación masculina, se contrapone al modelo de mujer “modosa, cristiana e inocente” (N,23) del que quiere hacerse promotora Angustias:

No te negaré, Andrea, que he pasado la noche preocupada por ti, pensando...Es muy difícil la tarea que se me ha venido a las manos. La tarea de cuidar de ti, de moldearte en en la obediencia...¿Lo conseguiré? Creo que sí. De ti depende facilitármelo. (N,22)

Como se ve claramente, Angustias ofrece a Andrea un modelo de comportamiento femenino que se basa, como convenía, en la sumisión, en la obediencia y en la prudencia, conducta esencial que había que adoptar y poner en práctica sobre todo en el espacio público:

La ciudad, hija mía, es un infierno. Y en toda España no hay ciudad que se parezca más al infierno que Barcelona....Estoy preocupada con que anoche vinieras sola desde la estación. Te podía haber pasado algo. Aquí vive la gente aglomerada, en acecho unos contra otros. Toda prudencia en la conducta es poca, pues el diablo reviste tentadoras formas...Una joven en Barcelona debe ser como una fortaleza. ¿Me entiendes? (N,22-23)



El espacio público de la ciudad viene así definido por Angustias como lugar peligroso, como lugar lleno de trampas y de tentaciones para los sujetos femeninos que, en calidad de seres débiles, tenían que ocupar el lugar que más les convenía, es decir, el hogar. Va así delineándose la clásica imagen del espacio público como lugar de propiedad del varón no alcance de las mujeres, puesto que “las niñas en la calle no aprendían nada bueno” (Martín Gaité, 1987, p. 97).

En este espacio asignado al hombre las mujeres tienen que controlar su conducta, como no se cansa de repetir Angustias a Andrea que, cuando sale a la calle con la tía, lo ve todo de manera distinta:

Cogida de su brazo corría las calles, que me parecían menos brillantes y menos fascinadoras de lo que yo había imaginado.  
-No vuelvas la cabeza-decía Angustias-No mires así a la gente.  
[.....]  
Aquellos recorridos de Barcelona eran más tristes de lo que se puede imaginar. (N,27-28)

Completamente diferente será la percepción que Andrea, cuando pasea sola, tiene de la ciudad, concebida como un cobijo, como un lugar a menudo acogedor que le permite alejarse de la oprimente atmósfera de la casa familiar. Andrea, de hecho, se siente libre solo cuando tiene la posibilidad de caminar por la ciudad, de ver las calles, paseando sin rumbo, y, sobre todo, paseando sola, comportamiento, esto, que, según la lógica de Angustias, es propio de “un golfo” (N,45), de “un perro vagabundo” (N, 45). Es por eso que siempre intentará educarla sobre la ciudad, diciéndole cuáles son los lugares por los que ella, por ningún motivo, tiene que transitar:

Espero que no habrás bajado hacia el puerto por las Ramblas.  
[.....] Hija mía, hay unas calles en las que si una señorita se metiera alguna vez, perdería para siempre su reputación. Me refiero al barrio chino..Tú no sabes dónde comienza...  
-Sí, sé perfectamente. En el barrio chino no he entrado...pero ¿qué hay allí?  
Angustias me miró furiosa.  
-Perdidas, ladrones y el brillo del demonio, eso hay.

(Y yo, en aquel momento, me imaginé el barrio chino iluminado por una chispa de belleza). (N,46)

Si, entonces, a las niñas se les corresponde cierto tipo de conducta en los espacios públicos, hay también lugares absolutamente prohibidos para las mujeres, lugares tabú, lugares de los que no se debe hablar, como el barrio chino, que, pese a ser un “escenario a todas horas del día de lúbricas exhibiciones e invitaciones a actos inmorales” (*La moralidad pública y su evolución*, Madrid 1994, pp. 83-84, citado por Martín Gaité, 1987, p. 104), despierta la curiosidad y la imaginación de Andrea cuya actitud frente a lo desconocido, frente a la calle “anárquica y variopinta” (Martín Gaité, 1987, p. 97), refleja la misma fascinación experimentada por la escritora Montserrat Roig que, en calidad de burguesa recluida en el barrio del Ensanche, consideraba la calle como lugar lleno de mistero:

Lo que despertaba mi imaginación era la calle, porque me estaba prohibida. Allí los niños eran libres, vivían entre los perros y los árboles. [...] Entonces el misterio estaba en la ciudad, con su grandeza, sus barrios donde, quién sabe, había gente que vivía como le daba la gana. Las palabras de los adultos me servían para imaginar la prohibición. (Roig, 1992, pp. 49-50)

Como se ha dicho, los espacios externos de la ciudad, espacios desconocidos, se presentan como lugares llenos de fascinación también para Andrea, la cual, transgrediendo las reglas con sus recorridos peatonales, va cada vez más distanciándose de la conducta sumisiva prescrita a las mujeres.

Sin embargo, solo a partir de la despedida de Angustias, despedida que, en un segundo momento será definitiva, ella conseguirá salir a la calle sin ser controlada. La despedida de Angustias, entonces, es un elemento esencial puesto que Andrea, transitando de manera libre por la ciudad, “encuentra la posibilidad de realización” (Minardi, 2005, p. 5). Gracias al contacto con el ambiente externo de la ciudad Andrea empieza un viaje de aprendizaje, un viaje que le permitirá madurar, dar voz a sus sensaciones y emociones y ver las cosas desde un punto de vista distinto.

A partir del momento en que Andrea, sin la presencia de Angustias, puede caminar “suelta y libre en la ciudad” (N, 85 ) se va enfatizando, como subraya Adriana Minardi, la imagen de Andrea como *chica rara*, término acuñado, de propósito, por Carmen Martín Gaité y utilizado para designar un modelo de mujer “ajeno a los esquemas convencionales de orden y desorden que presidían la educación femenina de la época”, [...] y que “de una manera o de otra pone en cuestión la "normalidad" de la conducta amorosa y doméstica que la sociedad mandaba acatar” (*La chica rara*). Andrea, de hecho, con sus recorridos libres por los espacios exteriores de la ciudad transgrede constantemente el modelo de mujer franquista que considera el hogar su puesto familiar y cuyo papel consiste en “dejarse guiar por la voluntad más fuerte y la sabiduría del hombre” (Martín Gaité, 1987, p. 58).

Frente a este modelo de mujer estático, recluido en el hogar, emerge el modelo de mujer dinámico ofrecido por Andrea que, si bien es una muchacha joven, tímida y callada, a la que le cuesta expresar sus ideas, sobre todo cuando se encuentra dentro del agobiante ambiente doméstico, nunca deja de buscar su independencia, defendiendo su derecho a transitar libremente por las calles de la ciudad que, en más de una ocasión, se presenta como un “recinto liberador” (*La chica rara*), un espacio que acoge a Andrea, ayudándola a organizar y a explicitar sus emociones.

Un ejemplo de cuanto acaba de decirse lo se encuentra al principio de la segunda parte de la novela. Andrea, después de haber salido un poco aturdida de la casa de su amiga Ena, ubicada en la vía Layetana, vía que cruza el corazón del barrio viejo, se encuentra, de noche, en la calle, impelida por un sensación de inquietud que no sabe explicarse muy bien:

No sabía si tenía necesidad de caminar entre las casas silenciosas de algún barrio adormecido. [...] Aún no estaba segura de lo que podría calmar mejor aquella casi angustiada sed de belleza que me había dejado escuchar a la madre de Ena. La misma vía Layetana [...] aumentaba mi perplejidad. (N, 85-86)

Encontrándose en un estado de ánimo que no acaba de entender perfectamente Andrea, “actuando sin voluntad, como una hoja de papel en el viento” (N, 86),

embujada por la atmósfera de la ciudad gótica, con sus “calles torcidas” (N, 86) y sus “húmedas casas construidas sin estilo” (N, 86), decide ir a ver la catedral “envuelta en el encanto y el misterio de la noche”(N, 86). Así, prosiguiendo su camino, como si fuera empujada por una fuerza invisible que la lleva a descubrir el encanto de la ciudad, evocada a través de imágenes muy sugestivas, Andrea llega frente al ábside de la catedral, percibido, de manera impresionística, a través del “baile de luces que hacían los faroles contra sus mil rincones, volviéndose románticos y tenebrosos”(N, 86). Finalmente, apretando el paso llega a la fachada principal de la catedral y, al levantar sus ojos, encuentra “el cumplimiento de lo que deseaba” (N, 86):

Una fuerza más grande que la que el vino y la música habían puesto en mí me vino al mirar el gran corro de sombras de piedra fervorosa. La catedral se levantaba en una armonía severa, estilizada en formas casi vegetales, hasta la altura del limpio cielo mediterráneo. Una paz, una imponente claridad se derramaba de la arquitectura maravillosa. [...] Dejé que aquel profundo hechizo de las formas me penetrara durante unos minutos. Luego di la vuelta para marcharme. (N, 87)

En este momento muy intenso, en el que Andrea consigue vivir una experiencia de paz total, se viene a crear una estrecha relación entre el espacio de la ciudad y Andrea misma. De hecho, las fronteras entre la ciudad y el estado de ánimo de la protagonista se van anulando: “the facade of the cathedral is transformed into a metaphorical interlocutor for her emotions. [...] Subjective and objective reality mingle and become indistinguishable” (Wells, 2007, p. 11). El espacio entonces, en este caso la catedral, adquiere un claro valor alegórico puesto que se transforma en una extensión del estado de ánimo de la protagonista, en una exteriorización de sus emociones.

Este episodio es particularmente significativo, pues Andrea no solo transgrede las normas de conducta reservada a las mujeres, paseando sola y de noche por las calles, sino que también consigue apropiarse, en cierta medida, de la ciudad, espacio que, si bien ha sido asociado al hombre, viene reclamado por Andrea y transformado en un espacio íntimo, en un espacio a su alcance.

La acción de Andrea, por lo tanto, puede leerse en clave simbólica: desafiar las normas sociales, normas que, como se ha visto, no son propias del período franquista, sino comunes a toda sociedad tradicional y conservadora, es un medio del que ella se sirve para superar la concepción del espacio a partir de una perspectiva de género, perspectiva de la que las clases dominantes se han servido a lo largo de toda la historia para “justificar y perpetuar su poder, para así someter y sojuzgar [.....] el género femenino” (Cevedio, 2010, p. 47).

Si, entonces, Andrea intenta liberarse de los códigos que sujetan al sujeto femenino a través de este paseo de posesión de la ciudad, su proceso de emancipación es, sin embargo, interrumpido por la irrupción de la presencia masculina, en particular, por Gerardo, un compañero de universidad de Andrea que, reprochándola por salir suelta y sola por esas horas de la noche, define el espacio exterior de la ciudad como lugar no apropiado para la mujer:

Estos sustos los pasan las niñas por andar solas a deshoras...[.....]  
¿No te das miedo andar tan solita por las calles? ¿Y si viene el lobito y te come? [.....] Hoy te acompaño yo a tu casa...En serio, Andrea, si yo fuera tu padre no te dejaría tan suelta. (N, 87-88)

La conducta de Gerardo que, como se puede ver, vuelve a definir el espacio según la clásica dicotomía masculino-femenino, público-privado, refleja perfectamente los valores machistas de la sociedad franquista, una sociedad que se proponía perpetuar los roles tradicionales destinados a los seres humanos, quitando de las calles a las mujeres y devolviéndolas al hogar.

A pesar de estas restricciones, Andrea siempre intenta mantener su independencia, siempre intenta salir de la casa familiar y caminar por la ciudad que, como subraya Minardi, “cobra sentido por oposición al ambiente interno de la casa de la calle Aribau” (Minardi, 2005, p. 3). De hecho, mientras que en el ambiente oprimente de la casa Andrea llega casi a la anulación de sí misma, tratándose, como se ha dicho, de un ambiente agobiante que no ofrece estímulos para el desarrollo del individuo, en los espacios externos de la ciudad, en contacto con situaciones diferentes, ella consigue adquirir una mayor conciencia del mundo que la rodea. Así, los espacios por los que

Andrea tansita se transforman en puertas que le permiten el acceso a otros mundos, mundos diferente del suyo y que permiten un aprendizaje del *self*.

Entre los diferentes espacios públicos que permitirán a Andrea vivir experiencias liberadoras, cabe mencionar la Universidad de Filosofía y Letras. Este espacio, que representa la puerta de acceso a la cultura, se transformará pronto en un mundo otro, en un universo paralelo respecto al ambiente familiar. Mantener estos dos mundos separados será, por lo tanto, el objetivo de Andrea que, lejos del sórdido ambiente doméstico, en contacto con chicos de su edad, se vuelve habladora y expansiva:

Por primera vez en mi vida [.....] sin mucho esfuerzo conseguí relacionarme con un grupo de muchachas y muchachos compañeros de clase [.....]: sólo aquellos seres de mi misma generación y de mis mismos gustos podían respaldarme y ampararme contra el mundo un poco fantasmal de las personas maduras. Y verdaderamente, creo que yo en aquel tiempo necesitaba este apoyo. (N, 46)

En este caso la Universidad, espacio en el que Andrea encuentra aquel refugio que necesita y que no consigue encontrar en el ambiente familiar, un ambiente destrozado por los efectos de la recién acabada Guerra Civil, se transforma en un lugar que, habitado por seres jóvenes y dinámicos, representa aquella esperanza del futuro necesaria para reconstruir el país, un país que se proponía como objetivo el de “enterrar el pasado reciente y exaltar el pasado remoto” (Martín Gaité, 1987, p. 23) le vantando “el banderín de la tradición autóctona” (Martín Gaité, 1987, p. 22).

En esta sociedad tradicional, en la que a los chicos se les enseñaba que la vida era “disciplina, sacrificio, lucha y austeridad” (*Chicas*, 24 de Febrero de 1952, citado por Martín Gaité, 1987, p. 21), además de “restricción y racionamiento” (Martín Gaité, 1987, p. 13), dos palabras claves cuyos efectos se ven bien reflejados en la casa de la calle Aribau, en que todos pasan hambre y miseria, lo que puede hacer Andrea es buscar emociones genuinas y espontáneas fuera del ambiente doméstico. Durante las excursiones que ella hará por la costa, en compañía de Ena y del novio de ella, Jaime, Andrea experimentará, por ejemplo, lo que significa sentirse libre y amada. Aquí ella

vivirá experiencias de amistad y de amor, un amor que, visto de manera idealizada gracias a la imagen de la pareja de enamorados, “hace que el mundo vibre más, huela y resuene con más palpitations y sea más infinito y más profundo” (N, 104). Adentrándose en estos ambientes luminosos y brillantes, entonces, Andrea consigue alejarse de la miseria de la casa familiar, un ambiente en que ella se vuelve histérica por la falta de alimento y en el que sus sueños, sus expectativas y sus esperanzas van pronto esfumándose.

Entre los varios espacios exteriores de la ciudad que “se enuncian como experiencia de lo posible” (Minardi, 2005, p. 5) destaca también el barrio chino, “el brillo del diablo” (N, 128), el lugar tabú, en el que Andrea entra, para seguir a su tío Juan, transgrediendo de esta manera el orden establecido por Angustias y transformando su recorrido en una “práctica de resistencia al poder” (Vernes, 2013, p. 23).<sup>3</sup>

Durante este recorrido por el barrio chino, que adquiere la connotación de un lugar infernal, “como si sobre el cielo de la calle cabalgaran brujas” (N, 129), Andrea, en calidad de exploradora de este mundo desconocido, lo captura todo con su mirada. De esta manera, recorriendo con su cuerpo la calles, “hace hablar a la ciudad” (Minardi, 2005, p. 2), dando una imagen muy sugestiva de los barrios más pobres y sórdidos de la Barcelona de la postguerra. Así, adentrándose en el barrio chino, un barrio “empobrecito y chillón” (N, 128) va describiendo el espacio y los habitantes de este submundo urbano:

La gente, en verdad, era grotesca: un hombre pasó a mi lado con los ojos cargados de rimel bajo bajo un sombrero ancho. Sus mejillas estaban sonrosadas. Todo el mundo me parecía disfrazado con mal gusto y me rozaba el ruido y el olor a vino. [.....] Las casas se apretaban, altas, rezumando humedad. [.....] Encima de aquel infierno, [.....] oíamos voces ásperas, como desgarradas. Oí un rugido....[.....]. (N, 128-129)

---

<sup>3</sup> Tesis de graduación consultada en:

<http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:642219/FULLTEXT01.pdf>, día de consulta 4 Noviembre 2013.

El recorrido de Andrea en este espacio, un recorrido que parece no tener fin, le permite entrar en contacto con un ambiente concreto de la ciudad, un ambiente que alimenta su deseo de aventura y que, al mismo tiempo, le hace conocer el barrio, que ella antes había imaginado iluminado por una chispa de belleza, por lo que verdaderamente es, es decir, un lugar sórdido y mísero, habitado por los emarginados de la sociedad, los olvidados por las autoridades, como lo son prostitutas y travestidos.

La entrada de Andrea en este submundo entonces, posibilitándole el conocimiento de la clase más baja, le permite ver la realidad en su crudeza, sin idealizaciones, sin la ingenuidad propia de una «chiquilla» de dieciocho años, como ella misma, a menudo, se define.

Si, por lo tanto, los recorridos por los espacios exteriores como el barrio chino le permiten ver la realidad de manera distinta, hay otro elemento muy significativo que emerge en este episodio y que manifiesta un cambio en la personalidad de Andrea la cual, de sujeto pasivo, que se deja, generalmente, arrastrar por los acontecimientos, se convierte en sujeto activo.

De hecho, cuando Juan se encuentra herido, habiendo sido involucrado en una riña, Andrea, hallándose “encima de aquel infierno,” “entre voces de mujeres animando a los luchadores con sus pullas y sus risas” (N, 129), decide intervenir:

Yo que estaba pasmada en una extraña inactividad, reaccioné de pronto, saltando, con una prisa febril, como de locura, hacia Juan. Le ayudé a ponerse completamente de pie. [.....]  
-¡Vamos a casa, Juan!...¡Vamos! (N, 130)

Ahora bien, si el recorrido por el barrio chino, en toda su pobreza, permite a Andrea tomar conciencia de la clase más baja, hay otros recorridos que funcionan como puertas de entradas a otras clase sociales, la de la de la clase alta con sus privilegios, frente a la que Andrea se siente inadecuada.

Esta sensación de inadecuación Andrea la experimenta caminando por la Bonanova, una zona del barrio Sant Gervasi-la Bonanova, donde se encuentra la torre del abuelo de su amiga Ena, con la que ella quiere hablar. Caminando por esta zona, Andrea, una vez más, se siente capturada por la atmósfera del espacio que la rodea y que no puede



contemplar de manera distanciada, puesto que, por el contrario, se deja invadir por la belleza del ambiente, descrito como un espacio idílico, cuya luz y olores difieren radicalmente de los del barrio chino:

Todos los jardines de la Bonanova estaban cargados de flores y su belleza apretaba mi espíritu demasiado cargado también. También a mí me parecía desbordar-como desbordaban las lilas, las buganvillas, las madre selvas, por encima de las tapias-, tanto era el cariño, el angustioso miedo que sentía por la vida y por los sueños de mi amiga...Quizá durante toda la historia de nuestra amistad no haya vivido tan bellos y tan pueriles como los de aquel inútil paseo por los jardines, en la radiante mañana de San Juan. (N, 153)

Pese a que el espacio se convierta en un espejo del estado psíquico de Andrea, cuyo espíritu desborda absorbiendo la belleza de lo que la rodea, el paseo se transforma en una toma de conciencia de su no pertenencia a este lugar, un lugar que, si bien se presente como un ambiente acogedor y luminoso, capaz de iluminar el estado de ánimo de la joven, es también un espacio en el que ella, como reconoce, no cabe:

Me sentí súbitamente empavorecida, como si me hubieran sujetado la mano en el momento de cortar una flor robada. Eché a correr a mi vez, sin poderlo remediar, huyendo de allí....Me reí de mí misma cuando me hube recobrado. (N, 153)

Durante sus recorridos, entonces, Andrea va percibiendo la ciudad como un espacio que, si bien la atrae, pues recorrer las calles se transforma en una manera de evadir del ambiente familiar encontrando cobijo, se presenta también como lugar en el que se crean fronteras sociales, fronteras que van repartiendo el espacio en zonas.

Esta sensación de no pertenencia al lugar Andrea la experimenta cuando vuelve al barrio burgués para asistir a la fiesta en casa de su amigo Pons, ubicada en la calle Muntaner. Durante el trayecto, en el que ella vuelve a sentirse “una muchacha de dieciocho años que va a bailar con su primer pretendiente” (N, 158), “el esplendor de la calle” (N, 158) refleja el esplendor de Andrea, sus sensaciones positivas, su “agradable y ligera expectación” (N, 158), derivante del hecho de que ella sabe que

está a punto de entrar en “un mundo alegre e inconsciente. Un mundo que giraba sobre el sólido pedestal del dinero” (N, 158).

Sin embargo, sus expectativas se ven una vez más defraudadas. Decide entonces dejar aquel ambiente en el que ella se siente “blanca y gris” (N, 159), para salir a la calle, cuyo aspecto triste, debido al cambio atmosférico, refleja perfectamente la tristeza que se lleva por dentro Andrea la cual, bajo el cielo “casi negro de azul” (N, 163), se siente “pequeña y apretada entre fuerzas cósmicas como el héroe de una tragedia griega” (N, 163).

Durante este vagabundeo por la calle, en el que las emociones de Andrea también se espacializan (D’Ambrosio Servodidio, 1990, p. 69), el paseo se convierte en un recorrido existencialista (Rofes Vernes, 2013, p. 25), un recorrido que le permite reflexionar sobre su condición:

Parecía ahogarme tanta luz, tanta sed abrasadora de asfalto y piedra. Estaba caminando como si recorriera el propio camino de mi vida, desierto. Mirando las sombras de las gentes que a mi lado se escapaban sin poder asirlas. Abocando en cada instante, irremediamente, en la soledad. [...] Me parecía que de nada vale correr si siempre ha de irse por el mismo camino, cerrado, de nuestra personalidad. Unos seres nacen para vivir, otros para trabajar, otros para mirar la vida. Yo tenía un pequeño y ruin papel de espectadora. Imposible salirme de él. Imposible libertarme. (N, 163)

Como subraya Carmen Martín Gaité, en este pasaje queda muy bien expresada la “función catártica de la calle” (*La chica rara*), que ya se había encontrado en *La Plaza del Diamante*, y que permite al individuo dar rienda suelta a sus emociones. En este caso Andrea, que se siente “una criatura encogida y amargada a quien le han roto un sueño” (N, 167), reflexiona sobre su papel en la vida, un papel de espectadora, de alguien que no consigue protagonizar nada y cuyo mayor alivio, sobre todo después de la muerte de su tío Román, consiste en deambular sola por las calles, por “los suburbios con sus tristeza de cosa mal acabada y polvorienta” (N, 208) lugares que acogen a Andrea la cual, allí, se siente invadir por “una impresión de belleza casi mística” (N, 208).

Como se ve, los espacios por los que Andrea camina, haciéndole vivir situaciones diferentes, dejan emerger toda su intimidad, todas sus emociones, todos sus miedos, todas sus esperanzas. De hecho, como reconoce Barry Jordan (1993, p. 29) en su estudio sobre *Nada*, Barcelona no es descrita de manera naturalística, sino de manera subjetiva e imaginativa.

Los espacios de la ciudad entonces, frente a los que prevalece lo femenino y lo emocional, se presentan como escenarios perfectos para reflexionar sobre la evolución psicológica de Andrea, cuyos libres recorridos por las calles la ayudan a exteriorizar sus emociones y a reflexionar, en situaciones no siempre fáciles, sobre la realidad social que la circunda, llevándola al “reconocimiento de la propia subjetividad” (Minardi, 2005, p. 5). Como afirma Minardi (2005, p. 6), de hecho:

La experiencia del viaje a Barcelona narrada en un presente preciso permite ver un aprendizaje de la conciencia. Andrea ha dejado de idealizar su entorno para volverse un ser consciente que observa y analiza. [...] El viaje a la casa de la calle Aribau y sus trayectos urbanos han dejado un aprendizaje del *self*.

La estancia en Barcelona, sus recorridos por la ciudad, una ciudad que a menudo ha acogido a Andrea, haciéndole adquirir un conocimiento, doloroso a veces, de la realidad que la circundaba, han hecho posible, sin embargo, que ella aprendiese a descubrir a sí misma, a madurar en cuanto sujeto, a entender que su “pena de chiquilla desilusionada no merecía tanto aparato” (N, 163), tratándose, como ella reconoce, de una hoja de vida que “no valía la pena de recordar más” (N, 163).

Claramente, en este proceso de maduración hay que establecer una diferencia entre la Andrea narrada y la Andrea que narra y que, en calidad de sujeto que ha crecido con el tiempo, ve y analiza los hechos de manera diferente, de manera más objetiva. Esto se hace particularmente evidente al final de la novela, cuando Andrea deja Barcelona para trasladarse a Madrid con su amiga Ena:

Me marchaba ahora sin haber conocido nada de lo que confusamente esperaba: la vida en su plenitud, la alegría, el

interés profundo, el amor. De la casa de la calle de Aribau no me llevaba nada. Al menos, así creía yo entonces. (N, 213)

Esta reflexión, con la rectificación final, pone en evidencia de que sí algo ha cambiado en Andrea, la cual reconoce, aunque posteriormente, que aquella “nada” que parece resumir toda su experiencia en Barcelona, en realidad la ha hecho crecer, ayudándola a reflexionar mejor sobre sí misma y a encontrar su papel en la sociedad, es decir, el de una mujer nueva, que ha sabido, a pesar de las dificultades, dar un corte a los modelos de conducta femeninos considerados apropiados para aquella época.

### **2.2.3 Recorrer las calles de la ciudad, experimentar la posibilidad del cambio. El caso de Ramona Ventura y su evolución en el personaje de Ramona Claret**

Ramona Ventura y Ramona Claret, madre y hija, son dos de las tres protagonistas de *Ramona, adiós*,<sup>4</sup> novela publicada por Montserrat Roig en 1972. La novela, ubicada en la ciudad de Barcelona, cuenta, de manera no cronológica, la historia de tres mujeres de la pequeña burguesía barcelonesa -las tres Ramonas, respectivamente abuela, madre y hija- pertenecientes a un mismo entorno urbano, es decir el barrio burgués del Ensanche.

Lo particular de la novela es la técnica narrativa utilizada, una técnica en la que se van alternando las historias y las voces de las tres mujeres, cuyas experiencias son narradas a través de modalidades diferentes. De hecho, mientras que la técnica de la escritura privada, esto es, del diario, viene usada para dar voz a la historia de la abuela Ramona Jover, la narración en tercera persona, a excepción de una narración en primera persona, al principio y al final de la novela, viene utilizada para contar la historia de Ramona Ventura. Diferente también es la técnica narrativa utilizada en el caso de la Ramona Claret, la hija, a quien le corresponde la técnica del monólogo interior y la narración en tercera persona. El resultado final de este entrecruzarse de voces es un texto fragmentario y un poco caótico detrás del cual, sin embargo, es posible reconocer unas semejanzas entre las historias de las tres mujeres que, de

---

<sup>4</sup>Montserrat Roig, *Ramona, adiós*, Editorial Argos Vergara, S.A., Barcelona, 1980. (Todas las demás partes sacadas de la novela remiten a este texto, abreviación RA)

hecho, no sólo se presentan, las tres, “todas dependientes de los antojos y deseos de sus maridos y compañeros” (Dupláa, 1996, p. 113), sino que también comparten el mismo nombre, es decir, Ramona. Como subraya Elizabeth Rogers (1986, p. 104), de hecho,

Roig’s use of the technique of fragmentation within the text complements a basic enterprise which she undertakes in the novel-the reconstruction of the fragmentary and hidden past in order to achieve a new consciousness and sense of wholeness.

El intento de Roig es, entonces, restituir la voz a estos sujetos femeninos, a estas Ramonas, apodadas “Mundetás”, que, en calidad de mujeres, tenían un acceso limitado a la calle, al espacio público, siendo “women of Catalan society who have suffered and survived in enclosed spaces on the fringe of history” (Rogers, 1986, p. 103). De hecho, pese a que en el texto haya unas cuantas referencias a los acontecimientos históricos más relevantes vividos por las distintas Mundetas, éstos, como ya se había visto en el caso de *La Plaza del Diamante*, se presentan como elementos pertenecientes al campo de acción de los hombres, no de las Mundetas que “viven su problema individual, interior, al margen del espacio público: es decir, viven su propia historia” (Dupláa, 1996, p. 113), una historia ignorada, olvidada, hecha de soledad, de desamor y de frustraciones que, pese al cambio generacional, y *Ramona adiós* lo demuestra, se repiten y siguen siendo las mismas.

Si por lo tanto, hay una gran semejanza entre las tres mujeres, hecho que remarca la subordinación de la mujer al hombre a lo largo de la historia, y si en todas hay un cierto grado de alienación, la que quizás es la más alienada es, desde mi punto de vista, Ramona Ventura, la Mundeta-madre. Su historia, de hecho, es la de un sujeto cuya evolución psicológica no logra realizarse de manera definitiva, pues, después de una fase de emancipación que tiene lugar, precisamente, en el espacio público de la ciudad, lo que se verifica, al final, es un proceso de involución que se cumple en el espacio privado, esto es, en los decrepitos pisos del Ensanche, cuyas galerías oscuras dejará, con el objetivo de realizar su emancipación, la hija, Ramona Claret, que

considera la madre “una mujer oscura y hogareña” que ha convertido su casa en “un lugar mortuorio” (RA, 143).

Ramona Ventura, de hecho, se presenta como una mujer burguesa que ha sido educada para convertirse en un perfecto ángel del hogar, esto es, en madre y esposa, cuyo campo de acción está vinculado a la casa, puesto que ella “sólo opinaba en las cuestiones del orden y la limpieza” (RA, 94) y se preocupaba por “educar a los hijos dentro de la estrictas normas de la consabida urbanidad” (RA, 94).

Se trata de una mujer sustancialmente débil, víctima, como lo había sido la madre, del patriarcado cuyas reglas, interiorizadas por ella, la han transformado, reduciéndola a “un animalillo indefenso y quebradizo” (RA, 143), que se pasaba la vida “aplastada ante la presencia del marido” (RA, 143), el hombre fuerte de la familia, que relega a su mujer a una posición marginal y de inferioridad, una posición en la que ella, como reconoce, no tiene relevancia: “Joan siempre me dice que soy una tonta y una ingenua y que tengo suerte de tenerlo a él, que me guía por la vida. Joan es muy listo” (RA, 11).

Esta concepción de la mujer sometida al hombre refleja perfectamente la imagen patriarcal que de las mujeres tenía la misma Pilar Primo de Rivera, jefe de la Sección Femenina de la Falange, que “mantenía el ideario de ama de casa ahorrativa y prudente propuestos siglos atrás por Fray Luis de León en *La perfecta casada*” (Martín Gaité, 1987, p. 56) y según la cual:

las mujeres nunca descubren nada: les falta desde luego el talento creador, reservado por Dios para inteligencias varoniles; nosotras no podemos hacer nada más que interpretar mejor o peor lo que los hombres han hecho. (Primer Consejo Nacional del S.E.M, texto citado por Martín Gaité, 1987, p. 68)

Ahora bien, pese a que la figura de la Mundeta-madre acabe siendo, como en el caso de la Mundeta-abuela, la de una mujer relegada al ámbito doméstico, víctima de la indiferencia del marido, con el cual los sueños de “una vida conducida hacia la felicidad, al lado de un hombre seguro y tranquilo,” (RA, 71) van, lentamente, anulándose, hay ciertos momentos en los que ella se relaciona con el espacio urbano

de Barcelona, ciudad con la que establece intensos ligames sentimentales y de la que está enamorada.

Este amor que siente por Barcelona se explicita durante sus paseos por la ciudad en compañía de Ignasi, el joven anarquista suicida del que estaba enamorada antes de casarse con Joan. Durante su relación con Ignasi, período en el que ella se vuelve vital y habladora, Mundeta recorre a menudo las calles de Barcelona, vista como “una flor abierta y casi cosmopolita que se deshojaba in *eternum*, llena de belleza y monstruosidad” (RA, 116). Durante estos recorridos ella observa la ciudad con sus ruidos y olores, sus habitantes y sus calles, cuyos nombres desconocidos, producen en ella “una extraña sensación de misterio, de aventura” (RA, 116). Los espacios exteriores de la ciudad, entonces, hacen despertar en ella sensaciones nuevas, sensaciones que la hacen fantasear y que están, sin embargo, subordinadas al amor que siente por Ignasi, un amor que la lleva a recorrer las calles de la ciudad simplemente para encontrarlo. Así, desobediendo a la tía Patricia, cuya actitud moralista recuerda el personaje de la tía Angustias en *Nada*, ella, retomando una expresión de Francés Díez (2005, p. 109), “vola” por la ciudad:

Oía como si nada los gritos desconcertados de Patricia que le rogaban que volviera en cuanto la mujer vio que no la alcanzaría. Pero la Mundeta-Greta ya no la oía, cruzaba la calle Viladomat, la calle Borrel, la calle Urgell, siempre en línea recta, sin salirse de la acera izquierda de la avenida de las Corts Catalanes, la empujaba una fuerza nueva, el deseo de ver a Ignasi. [...] Dejaba la calle Villaróel, la calle Casanova, la calle Muntaner, impaciente; dejaba a un lado a los viandantes, casi frenética. No se daba cuenta de que hoy la ciudad había adquirido un aspecto de espera insólita, tensa, de quietud desconfiada. (RA, 164)

Durante este recorrido frenético por las calles, como se puede ver, ella, la Mundeta Ventura, no consigue establecer un contacto directo con la ciudad, que se le escapa sin que consiga darse cuenta de que una atmósfera diferente se respira en el aire. Esta falta de comunicación real con la ciudad es una consecuencia de su alienación (Francés Díez, 2005, p. 110), una alienación que le impide participar activamente y ser consciente de los acontecimientos históricos que están ocurriendo y que se realizan en

el espacio público, un espacio con el cual, por el momento, sólo establece una relación superficial, pues se le presenta como un ambiente lleno de fascinación, de misterio, y no como espacio del cambio, como espacio en el que se realiza la Historia, en este caso, la proclamación del Estado Catalán, ocurrida en el octubre de 1934, y del que le habla Ignasi, lleno de ardor.

Esta misma alienación histórica, de la que es víctima la Mundeta-madre, y causa de la cual es también su educación o, mejor dicho, su no-educación recibida en el Instituto la Cultura de la Dona, ella la experimenta también durante la proclamación de la República, ocurrida unos años antes, en 1931. Durante ese día, de hecho, en que ella se encuentra fuera de la Cultura de la Dona esperando a la madre para ir al café Nuria a tomar chocolate con melindros, la Mundeta-madre se da cuenta de que hay algo que está pasando en la calle, algo que, sin embargo, no acaba de entender:

Mundeta Ventura oyó un rumor de voces roncadas que iba subiendo de tono a medida que se acercaban.[.....] El griterío ensordecedor de la muchedumbre confluía hacia la Rambla y ella lo oía, estridente. [.....] Desde la calle baja de San Pedro, donde estaba la Cultura de la Dona, [.....] la madre y la hija fueron atajando por varias calles hasta llegar al Nuria.[.....] Por el camino se toparon con muchos grupos. Se oían gritos, voces de todas clases. Se veía alguna bandera. [.....] Mientras cruzaban la calle de Clarís en dirección a la Rambla, Mundeta notó que de la plaza de Urquinaona bajaba un alud de voces roncadas que espantaban a las palomas. [.....], que gritaban no sé qué de Macià. ¿Qué dicen, mamá? [.....]. Pero, hija, ¡la República, han proclamado la República! (RA, 41-55)

Frente a la convulsión y al caos de la calle, frente a la participación y excitación de la gente, destaca la ingenuidad de Mundeta que no comprende lo que está pasando alrededor de ella y tiene que pedir explicaciones a la madre.

Si, por lo tanto, el espectáculo de la calle se le presenta como algo ajeno, Mundeta conseguirá establecer un contacto directo con la ciudad y sus habitantes en plena Guerra Civil, un trágico acontecimiento que sacudió la vida de los españoles y frente al cual no se podía quedar indiferente. De hecho,



a nadie se le dejó permanecer neutral durante los tres años de la guerra. [...] Las mujeres españolas, ancestralmente alejadas de la política, se vieron de repente en un nuevo escenario en el que podían y debían ejercer nuevas actividades políticas y sociales. (*La mujer durante la guerra civil*, p. 316, día de consulta 27 Noviembre 2013)

En el caso concreto de *Ramona, adiós*, el nuevo escenario ofrecido por la Guerra Civil se presenta como una posibilidad de cambio para Ramona-Ventura, cuya narración del bombardeo de Barcelona, ocurrido en el Marzo de 1938, ocupa el prólogo y el epílogo de la novela. Se trata, esencialmente, de la crónica de un día, nada más que una noche y una mañana, en los que, sin embargo, se verifica un cambio en la conciencia de Mundeta, la cual consigue, aunque de manera temporánea claro, evolucionar en cuanto sujeto, derrumbando la clásica imagen de la perfecta casada, cuyo papel tenía que desempeñar.

La rotura del papel se hace evidente cuando Mundeta decide dejar el hogar y salir sola a la calle, entre las ruinas causadas por el bombardeo, para buscar a su marido Joan. Actuando así ella no solo desobedece a su marido, quien le había ordenado de no salir de casa, sino que también rompe la relación de subordinación entre hombre y mujer. Como afirma Josefa Buendía Gómez (2008, p. 68), de hecho,

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 convierte en oportunidad de ejercer la autonomía, de sentirse libres de la opresión masculina.

Mundeta, entonces, toma, por primera vez quizás, la iniciativa. Sale de casa y empieza a andar por las calles, por aquella Barcelona “llena de escombros, de basura en estado de putrefacción” (RA, 13). Frente a este espectáculo trágico ella, que desde que había estallado la guerra había salido pocas veces sola de casa, no consigue quedar indiferente, como lo había sido antes, y se convierte en sujeto partícipe del drama urbano. De esta manera Mundeta va adentrándose en las calles de la ciudad, una ciudad que se ha convertido en un infierno, con “llamas, y gritos, y lamentos, y

gente sepultada, y brazos que se movían entre las ruinas y muertos” (RA, 21). Mundeta entonces, que siempre había vivido protegida en los patios interiores del Ensanche, un barrio que no era rico, pero en el que la “gente vivía imbuida del complejo de ser educada-ni refinada, ni culta, sino educada” (Roig, 1992, p. 50), descubre, bajo la guerra, una realidad desconcertante, una ciudad que ya no es la ciudad que conocía:

Barcelona tenía para mí un color insólito, mis ojos iban descubriendo un espectáculo desconocido, de gente, de movimiento, era como si fuese otra ciudad. [...] No pasaba ningún tranvía por la calle. Y yo echaba de menos el color amarillo de los tranvías de Barcelona. (RA, 19-24)

Pese a que la ciudad, con sus edificios destruidos y con el olor de muerte que impregna el aire, se presente como un lugar totalmente diferente del que conocía, este nuevo aspecto del espacio público le permite, sin embargo, llevar a cabo la posibilidad de la realización de sí misma, esto es, le ofrece la oportunidad de destruir su viejo yo, su vieja vida, aquella vida en la que una mujer siempre ha de estar al lado del marido, casi como si fuese una prolongación suya, para construir una nueva identidad, una nueva persona, una persona que, de espectador pasivo, se convierte en sujeto activo, en alguien consciente de la realidad en la que vive y capaz de establecer, verdaderamente, una relación con su ciudad y con sus habitantes.

Este cambio de personalidad experimentado por Mundeta y ejemplificado, simbólicamente por la rotura de los cristales de las galerías que “se habían hecho añicos” (RA, 15), le permite, de hecho, dejar a un lado sus viejos prejuicios, poniendo en discusión los valores tradicionales bajo los que había sido educada. De hecho, como subraya Carmiña Palerm (2011, p. 22),

Strikingly, the terror and chaos unleashed by the bombing of Barcelona also seem to destroy, at least momentarily, the spatial and even ideological constraints that kept bourgeois women trapped in the *galerías*. Because the bombing destroys the structures of the city, built by men, and shatters the windows of the *galerías* and balconies, the middle Mundeta is able to find a strange transitory freedom in the streets of the city.

El cambio que se verifica en Mundeta durante su rastreo por la ciudad en busca del marido se manifiesta muy bien cuando ella se pone a hablar con un anciano de la Fai, la Federación Anarquista Ibérica. El encuentro con el hombre, perteneciente a una clase distinta de la suya, y con la que ella nunca había tenido contactos, resulta ser particularmente importante, pues de esta manera va definiéndose la imagen de la ciudad ya no como espacio en el que se crean fronteras, sino como espacio en el que se hace posible el encuentro con el otro.

Caminar por la ciudad sola, sin la presencia masculina que limita su libertad, resulta ser una experiencia de vida para Mundeta la cual, por primera vez, entiende lo que significa confrontarse con alguien que proviene de una clase distinta de la suya y de la que puede aprender muchísimo. El anciano de la FAI, de hecho, contándole breves episodios de su vida, una vida políticamente activa, ofrece, indirectamente, una educación histórica a Mundeta, una educación de la que ella carece:

Y entonces me di cuenta de que me contaba cosas de cuando estaba ya en el mundo y me daba vergüenza decirle que yo [.....] no sabía una palabra. Que estudiaba en las Salesianas y que iba siempre con mi mamá del colegio a casa y de casa al colegio. Y que me daban mucha rabia las niñas del colegio de la Presentación porque llevaban dos uniformes [.....] y que las que estudiábamos en las Salesianas [.....] sólo teníamos un uniforme.  
(RA, 32)

Frente a la vida pública del anciano emerge, por contraposición, la vida de Mundeta, una vida transcurrida en espacios cerrados que no le habían permitido crecer como sujeto capaz de expresar autónomamente sus ideas. Una segunda oportunidad le viene en cambio ofrecida en el espacio público de la ciudad, en compañía del anciano que la estimula para que ella pueda manifestar sus ideas de manera libre, sin ser condicionada por las opiniones de los demás:

Y el me preguntó qué pensábamos de los anárquistas, y yo enrojecí como un puñado de cerezas y le dije que mi madre siempre había sentido una secreta simpatía por ustedes, porque cree que en realidad son unos románticos y unos idealistas y dice

que no es malo eso de querer cambiar un poco el mundo, que solo le daba rabia todo lo que ocurría con la religión. Y él, pero tú qué piensas, y yo, que hay cosas que no acabo de entender, que me parecen muy liadas. (RA, 186)

La conversación con el anciano, en un ambiente ciudadano convulsionado por la guerra que, simbólicamente, provoca el derrumbamiento de las viejas fronteras sociales, produce un cambio significativo en la Mundeta-madre la cual, después de mucho tiempo, se vuelve comunicativa. Al respecto, es significativo destacar un interesante paralelismo que se viene a establecer entre la experiencia pública de Ramona Ventura y la de Andrea y de Natalia-Colometa. Se trata, pues, de mujeres que, si en casa viven sin palabras, incapaces de comunicar y de expresarse, fuera, en el ambiente público ciudadano, en contacto con otras personas, consiguen, por el contrario, volverse comunicativas. Este cambio, de hecho, lo experimenta Natalia-Colometa, que comparte su vida con las mujeres del parque, lo experimenta Andrea que, en contacto con jóvenes de su misma edad, se ve expansiva y alegre. Lo experimenta, en fin, Ramona Ventura que, lejos del ambiente doméstico, donde desempeña el papel de mujer pasiva y resignada, consigue, por primera vez, expresarse y establecer relaciones productivas con las personas, relaciones que, a diferencia de las que vive en casa, le permiten crecer. De hecho, dejando a un lado sus viejos prejuicios que, más que prejuicios conscientes, son un reflejo del adoctrinamiento recibido por parte de la familia, Mundeta empieza a contar cosas de su vida, de su educación, una educación que se ponía como objetivo el de formar “señoritas de casa bien, sin rentas pero con aspiraciones” (RA, 186), esto es, casarse pronto, y con una boda de una cierta dignidad, puesto que les aterraba quedarse para vestir santos, como ella misma afirma. Hablando y reflexionando sobre su vida, ella reconoce que su historia, en comparación con la del anciano de la FAI, “llena de luchas, de huelgas, de ruido y aventuras,” (RA, 187) es muy insignificante, pues, como ella dice, está hecha “a base de recortes, de acontecimientos minúsculos, que nunca tendrán importancia” (RA, 188). Confrontar su experiencia de vida con la del anciano permite a Mundeta darse cuenta de que su vida puede cambiar, de que el destino de perfecta casada, de ángel del hogar, es un destino que le ha sido impuesto y que ella

puede reclamar un nuevo papel, un papel de mujer más libre. Todo esto lo realiza gracias a la inmersión en la vida pública de la ciudad y gracias al contacto con sus habitantes, experiencia en la que Mundeta, desafiando el orden establecido por el marido, es decir, deambulando sola por la calle, se deja atrás su vieja identidad:

Through her experience in the city [.....] Mundeta has become acutely aware of who she is and where she comes from. [.....] Distanced from her family surroundings, immersed in the life of the city around her, she looks back upon her old identity as that of someone separate, almost a stranger. (Palerm, 2011, p. 28)

Es particularmente significativo notar que el proceso de emancipación de Mundeta se realiza durante la ausencia del marido y en el ambiente ciudadano, un espacio en el que “se distinguen las identidades personales en un juego plural de reconocimiento” (Guerra Palmero, 1999, p. 48).

Mundeta, de hecho, reconoce y valoriza la identidad del anciano de la FAI, una identidad que ya no juzga sirviéndose de las lentes deformantes hasta entonces utilizadas, puesto que, por el contrario, aprende a mirar y a analizar la realidad de manera más objetiva y justa. Al mismo tiempo reconoce lo que le falta a ella para evolucionar en cuanto sujeto e independizarse. Este reconocimiento, esta especie de epifanía de la que es protagonista la Mundeta-madre, se hace más evidente cuando, en el epílogo final ella sale del hospital, al que había ido para buscar a su marido, y empieza a caminar. Es el amanecer y Mundeta nota que hay una “especie de extraña claridad” (RA, 189), como si el cambio que se ha realizado en ella se proyectara también en el espacio externo. Así ella empieza a andar, cada vez más de prisa y más ligera, observando como la noche recién acabada deja el paso al día, con su claridad más blanca y limpia. Caminando maquinalmente empieza a dar rienda suelta a sus pensamientos, tomando en consideración la posibilidad que quizás no volvería a ver a Joan y esta consideración ya no la espanta:

Tal vez no encontraría al cadáver de Joan. [.....] Y las sombras de mi cerebro habían desaparecido ya del todo, eran claros de luz. [.....] Que viviera toda la vida sin saber qué había sido de Joan. Y

yo con un hijo suyo dentro. Pero la memoria se me iba vaciando lentamente y sólo veía lo que me rodeaba. (RA, 190)

En esta nueva condición en la que se encuentra y en la que ella consigue deshacerse de su viejo yo, Mundeta empieza a relacionarse verdaderamente con la ciudad, con el ambiente que la rodea y, sobre todo, con sus habitantes. La toma de conciencia de su nueva identidad, una identidad capaz de entrar en contacto con los demás, se manifiesta muy bien al final del epílogo cuando Mundeta, antes de terminar la crónica de su jornada, describe cómo ella ayuda a una anciana a recuperar un pedazo de pan que se estaba conteniendo con un perro vagabundo. Y mientras el perro mostraba los dientes, “la imagen de Joan también se desfiguraba, se borraba entre las claridades del día” (RA, 190). El lento desvanecimiento del recuerdo del marido, al que se contraponen la imagen de Mundeta que ayuda a una anciana desconocida en su lucha para la supervivencia, manifiesta muy bien la evolución del personaje de la Mundeta-madre, que ya no se encuentra enclaustrada detrás de las galerías, observándolo todo de manera pasiva, sino que se convierte en sujeto activo que participa en el drama urbano.

Ramona Ventura, por primera vez, realiza de que sí puede cambiar, puede dejarse atrás su vieja vida, y esta posibilidad se convierte, de manera temporanea, en realidad, precisamente durante la Guerra Civil que permite a ella, así como a muchas mujeres, cuestionar la dedicación exclusiva al hogar y desafiar muchas limitaciones tradicionales (*La mujer durante la guerra civil*, p. 301). Ella, entonces, adentrándose en el espacio público ciudadano, espacio del que su marido la había excluido relegándola al ámbito doméstico, consigue deshacerse de las clásicas “distinciones binarias en función del género” (McDowell, 2000, p. 27), distinciones consideradas, desde siempre, naturales, vinculantes y, por lo tanto, no cuestionables.

La posibilidad del cambio que se realiza en la Mundeta-madre, sin embargo, sufre una drástica interrupción con la instauración del régimen franquista que, centrando su propaganda en la decadencia política y moral del régimen republicano y culpabilizando a los factores culturales que habían alterado los valores tradicionales, devuelve al hogar a la mujer (*La mujer durante la guerra civil*, p. 301). De hecho,

su papel no era otro que el que desde el siglo XVI había expresado Fray Luis de León en la Perfecta Casada, recluida en el hogar y dedicada al cuidado de su esposo y de sus hijos. [...] Se trataba pues de perpetuar los roles tradicionales, de retornar a la sumisión, a la docilidad y a la obediencia de las mujeres a los principios tradicionales de la domesticidad. (*La mujer durante la guerra civil*, p. 301).

También para Mundeta la instauración del régimen franquista supone, como ya se había anticipado, la vuelta al hogar, al lado de la familia. Esto implica una interrupción en su proceso de emancipación, que se había cumplido en la calle, y una plena asunción de los preceptos de la Dona Catalana, cuales “la discreción en el mando, la docilidad en la obediencia, la honestidad en las costumbres (RA, 41) recomendaciones, éstas, que se proponían formar un tipo de mujer discreta y hacendosa que cumpliera con su papel de ama de casa y considerase el hogar como único espacio natural en el que pudiese concretizarse la realización femenina.

La interiorización de estas costumbres por parte de la madre devuelve a la hija Ramona Claret la imagen de una mujer eclipsada y temerosa que sólo mostraba animación cuando hablaba de la guerra y de su rastreo por la ciudad, una ciudad que le había posibilitado el encuentro y el conocimiento de la realidad externa:

Un médico que reconocía los cadáveres y escribía versos, un viejo muy simpático que era de la FAI y que no sabía si le habían matado al sobrino, gentes de todo tipo, en las calles, en el tranvía, le habían mostrado la otra cara de una ciudad que a duras penas se mantenía en pie. (RA, 92-93)

Si, por lo tanto, la historia de la Mundeta-madre es la historia de una evolución que no se cumple de manera definitiva, quien conseguirá dejar su vieja vida, decirle “adiós,” para recuperar el título de la novela, y emanciparse es, precisamente, la Mundeta-hija que abandonará el hogar paterno y se independizará. De hecho, pese a que Mundeta Claret viva su juventud en un período histórico distinto, el de finales de los años sesenta, en el que empiezan a hacerse visibles cambios sociales, lentos pero imparables (Dupláa, 1996, p. 114), pese a que conduzca una vida socialmente diferente

de la de su madre, que acaba recluida en los pisos del Ensanche, ella también sufre unas cuantas limitaciones, de las que es preciso deshacerse para que pueda llevar a cabo su evolución. Hay, de hecho, un constante desiderio, por parte de la Mundeta-hija, de liberarse de las rígidas reglas patriarcales que aún rigen su casa, un ambiente infeliz en el que ella, como reconoce Jordi, su compañero, se siente “un pájaro enjaulado que trataba de huir y no sabía cómo hacerlo” (RA, 49). Para la Mundeta-hija de hecho, los espacios externos de la ciudad, como se ha visto en el caso de Andrea o de la Mundeta-madre, son espacios que ella asocia a la libertad, aquella libertad de que no goza en la oscura casa familiar, con “las galerías que no tenían otro horizonte que las decrepitas fábricas del Ensanche,” y “con los malos olores de los patios interiores” (RA, 49). Con los espacios exteriores de la ciudad, en cambio, ella establece una intensa relación. Es una ciudad que ama, de la que nunca se marcharía y que la atrae “con la fuerza de un amante cruel” (RA, 106). La contemplación de los espacios exteriores de la ciudad, de hecho, la lleva a un estado casi místico, de perfecta fusión con el entorno urbano, fusión que recuerda la experiencia de Andrea frente a la Catedral gótica. En el caso de *Ramona adiós*, Mundeta Claret, personificando el papel del *flâneur* de Benjamin, es decir, el de “man at the window,” sale a la terraza y contempla el espectáculo de Barcelona que se le ofrece a la vista. Su elevación, entonces, en calidad de mirón, le permite transformar “en un texto que se tiene delante de sí, bajo los ojos, el mundo que hechizaba y del cual quedaba poseído” (de Certeau, 2000, p. 104):

Se sintió invadida por un silencio desahogado. Como un nudo en la garganta que no se atrevía a definir. Como unas ganas de conquistar lo desconocido, los miles y miles de misterios que llenaban las casas. [...] Hubiera querido abarcar Barcelona entera de una sola mirada. [...] Ahora en el silencio templado de la noche barcelonesa deseaba sentirse tragada, engullida, dentro de su personalidad mortecina. [...] Mundeta cerró los ojos y soñó que nada la sostenía bajo los pies: como si palpara la inmensa fortuna de existir. Y se vio como a una figura titánica y necesaria. (RA, 107-108)



Este episodio, pese a que no implique un real recorrido por la calle, es, sin embargo, muy significativo a la hora de entender el cambio que se verifica en Mundeta, su proceso de *self realization*, como lo llama Caragh Wells (2007, p. 15), que la llevará a recorrer las calles, de noche, desafiando las reglas de buena conducta y encarnando el papel de la prostituta, experiencia extrema, que ella considera “una experiencia muy válida” (RA, 120) y de la que se sirve para enseñarle a Jordi que ella es una mujer emancipada, que no necesita a los demás y, sobre todo, que no necesita a él, cuya indiferencia hacia ella, no aguanta más. En este episodio las calles que ella va recorriendo no son, claramente, espacios con los que establece una relación íntima, con los que se identifica (Francés Díez 2005, p. 111). Lo que ella lleva a término, de hecho, es un acto degradante, del que, sin embargo, se sirve para demostrar a sí misma que ella puede hacer lo que quiere, que puede romper con la tradición familiar, alejarse de los modelos femeninos establecidos por la sociedad, encarnados por la madre y la abuela, y decidir por sí misma. “En aquesta escena, és ella que qui tria el rol que vol desenvolupar, qui prefereix el paper assignat a les *flâneuses* que gosen recórrer els carrers nocturnos” (Francés Díez, 2005, p. 112). Este papel que momentáneamente encarna, es el medio de que se sirve para afirmar su presencia en el espacio público de la ciudad, espacio masculino que objetiviza, muchas veces, a las mujeres, baste con pensar en el trabajo de la prostituta, relacionado con la calle, y en el que la Mundeta-hija decide, de manera voluntaria, llevar al extremo su papel de muchacha atrevida, papel del que se alardea, y que, en realidad, es síntoma de una extrema inseguridad en su carácter: “no sabía si lo representaba para disimular una timidez enfermiza o para hacerse notar” (RA, 35). Lo que es cierto es que ella lleva a cabo un proceso de empoderamiento de la propia persona, entendido como voluntad de no responder a cánones comportamentales preestablecidos. Recorrer las calles, en calidad de prostituta, por mucho que pueda ser una experiencia alucinante y degradante, le permite, no sólo conquistar el espacio público de manera consciente, sino también entender lo que ella quiere ser, por un lado, y lo que ella no quiere ser, por el otro. El final de este episodio nocturno, de hecho, que se concluye, simbólicamente, con las primeras claridades del amanecer, presentes también en el

episodio de la Mundeta-madre, implica un cambio en la conciencia de la Mundeta-hija la cual, rompiendo los billetes que se había ganado con el acto de prostitución, transforma este mismo acto en un “acte de voluntat” (Francés Díez, 2005, p. 113), en un acto aislado, en una acción que ya no tendrá repercusiones en su vida: “era el final de una etapa que había de concluir irremediabilmente” (RA, 124). Pronto llegaría otra época, en que la figura de Jordi también se desvanecería en el tiempo. El acto de recorrer la calle en calidad de prostitua funciona entonces como catalizador, pues acelera la decisión de Mundeta de marcharse de la casa familiar y abandonar a los suyos, una “triste procesión de fracasados inconscientes con toda su serie de “cobardías, de debilidades, de impotencias” (RA, 144). Lo que se realiza en Mundeta Claret, entonces, es un verdadero cambio, un cambio que reconoce el mismo Jordi, (“Múndeta, cómo has cambiado” RA, 176) y que le permite alejarse tanto del modelo de la madre como del modelo de la abuela, “una ruina decrepita aunque digna” (RA, 145), que se pasaba los días encerrada en casa. Frente a estos modelos de mujeres, “mujeres educadas para no mostrar sus sentimientos y que viven con las pasiones contenidas” (Dupláa, 1996, p. 149), mujeres que no consiguen realizarse fuera del espacio doméstico e independizarse, Mundeta Claret decide, en cambio, elegir la persona que quiere ser, esto es, una mujer que da prioridad a los sentimientos, a las emociones puras: “sentir...Quizá aquélla era la palabra clave. Y ella estaba cansada de defender teorías que jamás había sentido. Sentir, aunque fuera sólo un poco” (RA, 182). Segura de esta nueva manera de vivir que se propone adoptar, Mundeta Claret decide abandonar su vieja vida, que va esfumándose, así como van esfumándose los espacios de la ciudad que ella recorre en su camino en dirección a la Rambla:

Cruzó, por en medio y sin darse cuenta de los semáfororos, el trozo que quedaba de la calle. Bajaba por la Rambla, la última reliquia de una personalidad abatida, como diría Jordi, y no miraba los kioscos que alegraban las fiesta de los que paseaban. Los dejaba a un lado, como si no existiesen, y las flores pulcras y sugestivas, los pájaros, animales indefensos por el carácter y por el físico, los periódicos y los libros que reclamaban un comprador. Tal vez todos aquellos objetos, fieles y silenciosos como la noche barcelonesa, no serían de ahora en adelante más que fragmentos

de recuerdo. Como todo lo que había dejado en casa. O como todo lo que acababa de enterrar en el jardín de la Universidad. (RA, 182-183)

Deshaciéndose de su vieja vida y de todos los recuerdos con ésta relacionados, el personaje de Mundeta Claret lleva a cabo una verdadera evolución de su identidad, una identidad dinámica e independiente que, aunque se encuentre todavía en proceso de construcción, de hecho no sabemos nada de lo que le pasará después, ha sabido dar un rumbo a su vida desafiando la ideología familiar y también el destino que le había reservado Jordi, esto es, el de una de esas chicas de casa bien al quien les habían dado todo hecho. Rompiendo, en cambio, con la tradición, Ramona alcanza un “state of consciousness that is permanently mobile” (Wells, 2007, p. 16) y que le permitirá vivir su vida en la manera que ella considera más oportuna.

#### **2.2.4 Caminar por las calles de la ciudad. Recuperar y reconstruir la propia historia. El caso de Natalia Miralpeix**

Esta última sección reservada a las experiencias femeninas en el entorno urbano de la ciudad de Barcelona se concluirá con la novela *Tiempo de cerezas*,<sup>5</sup> escrita por la misma Montserrat Roig en 1976. Protagonista de la historia, narrada en tercera persona, es la fotógrafa Natalia Miralpeix, “hija forzosa del franquismo” (TC., 38), como ella misma se define, que, después de doce años de exilio voluntario en París y en Londres, a raíz del cual hay un aborto, vuelve, en el año 1974, a su ciudad de origen, Barcelona, para intentar poner en orden su pasado y su historia familiar, una historia hecha de incomprendiones, falta de comunicación y hastio.

De las protagonistas analizadas hasta ahora, Natalia Miralpeix es es la mujer sin duda más emancipada. Es la que, mejor que todas, sabe relacionarse con el espacio público de la ciudad, un espacio que consigue dominar gracias a su pasión de mirar, pasión que le fu transmitida por la pintora Harmonia, “la maestra de carácter difícil y

---

<sup>5</sup> Montserrat Roig, *Tiempo de cerezas*, Plaza y Janés, Barcelona, 1996 (Todas las demás partes sacadas de la novela remiten a esta edición, abreviación TC)

autoritario” (TC,35), que le enseñó “a contemplar un mundo que antes se le escapaba” (TC, 35).

Natalia, entonces, vuelve a Barcelona para intentar “conectar de nuevo” (TC, 35) con un pasado del que la separan doce años de ausencia, período durante el cual muchas cosas han cambiado. La primera y real manifestación de este cambio se hace evidente cuando Natalia, al volver al piso de su tía Patricia, nota, con lástima que el limonero, símbolo relacionado con su infancia, ya no existe:

Natalia miraba hacia la galería llena de la luz gris de aquel mediodía neblinoso y húmedo, y buscó el limonero y las buganvillas. «¿ Y el limonero?», dio unos pasos en adelante y se detuvo ante los cristales. ¿Y el limonero?, repitió, ¿qué ha pasado?, ¿esto no lo veo igual! ¡Ay, hija claro que no lo ves igual! Vendí el jardín. (TC, p. 25)

La desaparición del limonero, que adquiere un claro valor metafórico, se convierte, sin embargo, en un episodio muy significativo puesto que obligará a Natalia a buscar su pasado en los espacios públicos de la ciudad, allí donde los sujetos encuentran “the myths and memories of both the city and themselves” (Parsons, 2000, p. 15). Los espacios exteriores de la ciudad, entonces, que se presentan como espacios ideales en los que Natalia intentará poner en orden los fragmentos de su historia, son lugares llenos de memoria. Caminando por las calles de la ciudad, relacionándose con el mundo exterior, Natalia, de hecho, transforma los lugares vividos en los que de Certeau (2000, p. 121) define como “presencia de ausencia,” esto es, en lugares que, aunque hayan cambiado con el tiempo, son reconocidos por los caminantes que se apropian de éstos recurriendo a la memoria, al recuerdo de lo que ha desaparecido, pero que sigue viviendo dentro de nosotros. Los espacios entonces, en este caso las calles, así como los objetos y las palabras, se convierten en símbolos que contienen recuerdos, memorias, fragmentos de momentos pasados:

allí duerme un pasado, como en las acciones cotidianas del andar, el comer, o el acostarse, donde duermen antiguas revoluciones. El recuerdo es sólo un príncipe azul que va de paso, que despierta,

un momento, a las Bellas Durmientes del bosque de nuestras historias sin palabras. “*Aquí estaba una panadería,*” [.....] Lo que se muestra señala lo que ya no está. [.....] Los recuerdos nos encadenan a este lugar...Es algo personal, [.....] pero en fin eso hace, a pesar de todo, el espíritu de un barrio. (de Certeau, 2000, p. 121)

Los lugares vividos despiertan en nosotros sensaciones, imágenes, recuerdos relacionados con nuestra intimidad. En el caso concreto de Natalia, las calles barcelonesas que recorre despiertan su memoria, aquella memoria de lo vivido que ya no puede encontrar en los espacios cerrados de la casa, espacios en los que acabó sus días Judit, la madre enferma de Natalia.

Lo que se viene a crear, como en el caso de *Nada* o de *Ramona, adiós*, entonces, es una contraposición muy neta entra la esfera privada, un espacio estéril con el que Natalia ya no puede relacionarse y la esfera pública que, en cambio, resulta ser un área muy densa de significado y de imágenes que ayudarán a Natalia a caminar por su vieja vida. Los espacios exteriores de la ciudad, entonces, entendidos como espacios públicos en los que ocurren los acontecimientos, se presentan como lugares en los que el individuo puede insertar su historia al lado de la grande historia. Como escribe Halbwachs (1992, p. 75), de hecho, en la sociedad el individuo puede encontrar las informaciones necesarias para reconstruir ciertas partes de su pasado, aquel pasado olvidado y que emerge, de repente, gracias a un lugar, despertando en nosotros recuerdos de la misma manera que la *madelaine* proustiana. Este dejarse despertar por la ciudad es precisamente lo que experimenta Natalia en las calles de Barcelona, al realizar que todos los recuerdos relacionados con su infancia y con su pasado se han esfumado en el hogar familiar. Recorrer las calles de la ciudad en busca de su historia, que se cruza con la historia de su país, no es tarea simple para Natalia la cual, desde el primer día de su llegada, nota que muchos cambios se han realizado en la ciudad, una ciudad que se ha modernizado, se ha vuelto más ruidosa y también más gris, como si detrás de la superficie, se nascondiese una desolación colectiva:

El cielo de Barcelona era de ese gris compacto. [.....] Era un cielo de dolor de cabeza y de sueño. [.....] El paisaje estaba quebrado

por cementerios de coches, colores grises y marrones, motores deshechos, carros metálicos del Hiper, hojas sucias de polvo, cunetas desmoronadas, árboles moribundos. (TC, 13)

En esta jungla urbana, en este “inmenso cadáver desventrado” (TC, 101) que “chilla para no oírse” (TC, 101), Natalia va lentamente recuperando los momentos vividos en las calles de la ciudad, transformando el acto de caminar en “un proceso de apropiación del sistema topográfico” (de Certeau, 2000, p. 110). Así Natalia, con su mirada de fotógrafa que lo captura todo, descubre, por ejemplo, que allí donde había jardines o bares ahora hay bancos, como el banco de fachada glacial que reemplaza aquel bar al que solía ir con Emilio, su compañero, por el cual había sido concienciada políticamente. Recordar aquel lugar, entonces, funciona como catalizador puesto que acelera aquel mecanismo que permite a Natalia conectar de nuevo con su pasado, un pasado relacionado con Emilio, con las manifestaciones estudiantiles, con su detención en la comisaría. A través de estos recuerdos, por lo tanto, el lector consigue conocer mejor la vida de Natalia, una vida en la que ella, en calidad de joven estudiante universitaria, había intentado alejarse del ambiente doméstico cumpliendo actos transgresores, como el de adentrarse en el barrio chino en compañía de Emilio. Esta voluntad de evasión y este deseo de explorar lo desconocido, en este caso el barrio chino, permite, además, establecer una conexión entre el personaje de Natalia y el de Andrea, puesto que las dos, caminando por zonas urbanas consideradas prohibidas para las niñas de buena familia, transforman sus paseos en una práctica de resistencia al poder. Es más, para las dos el paseo por este barrio supone un aprendizaje de la conciencia. En el caso concreto de Natalia, caminar por estas zonas supone no sólo el contacto directo con las clases sociales más bajas, como en el caso de Andrea, sino también una educación histórica sobre el pasado reciente de su país, una educación que le viene ofrecida por Emilio y que permite a Natalia relacionarse verdaderamente con su ciudad y con su historia, de manera similar a la Mundeta-madre en *Ramona, adiós*:

¿Sabes?, continuó Natalia, cuando me cuentas la historia de nuestro pasado reciente, de todo lo que ocurrió por culpa de los

que ganaron la guerra, me cuesta seguirte. Pero entiendo lo que quieres decir cuando veo todo esto, y Natalia contemplaba lo que tenía a su alrededor, cuando veo que la gente es desgraciada. (TC, 124)

Todos estos episodios que Natalia, desde el presente revive, contribuyeron a distanciarse ideológicamente del ambiente familiar que, en cambio se arrinconaba en su casa, dejándose atrás el pasado reciente:

Había que dejar bien atrás los aires que les habían traído tantas desgracias. [...] Había que encerrarse en casa, dormir, sumergirse en un largo y profundo sueño, no salir a la calle, pues la calle era de ellos. (TC, 146-147)

Ahora bien, la misma distancia ideológica que había experimentado en el pasado, Natalia vuelve a vivirla ahora, en el presente. El reencuentro con su familia, de hecho, es caracterizado por la falta de comunicación. No hay comunicación con Silvia, la mujer de su hermano Lluís, una mujer alienada, que ha convertido su casa en un museo, del que ella es la guardiana, y a la que solo les preocupan dos cosas, esto es, la cocina y el cuidado del cuerpo. No hay comunicación con el hermano Lluís, el hombre fuerte de la familia que impone a su mujer el final de su carrera como bailarina, que ataca para defenderse, que crea barreras entre las personas y con el cual es imposible establecer un diálogo. Tampoco hay comunicación con el padre, el viejo Joan que, encerrado en una clínica, vive sólo de recuerdos. La única forma de comunicación posible Natalia la establece con Màrius, el sobrino, con el cual, después del matrimonio de la criada Encarna, va a dar un largo paseo por el barrio de la Ribera, un barrio “decrépito y teatral” (TC, 210) que no ha cambiado con el tiempo y que permite una conexión directa con el pasado, con la Barcelona de los antepasados, “los que creyeron que hacían una Barcelona grande, una ciudad importante” (TC, 210). Este espacio urbano se convierte, entonces, en un lugar del alma, un lugar impregnado de memoria y de historia, un lugar que, como afirma Màrius, produce una extraña sensación de vacío en el estómago y permite al pasado conectarse con el presente, un presente del que Natalia no entiende apenas nada, pero que aprende a mirar de manera más objetiva.

Esta enseñanza Natalia la transmite al sobrino durante el largo paseo que dan por la noche. Lo que hace Natalia entonces es transmitir a Màrius sus saberes, así como Emilio había hecho con ella años atrás. A Màrius que quiere dejar el país, ella le contesta que, por mucho que alguien quiera largarse, intentando dejarse el pasado atrás, la ciudad se lleva por dentro, es y será parte de nosotros:

Pronto me largaré, reanudó, haré como tú, me iré muy lejos, no me gusta esta ciudad. Es como si se hundiese poco a poco...Natalia dijo: yo también creía que se hundía, pero fuera he comprendido que la ciudad se lleva por dentro. [.....] ¿Quieres saber una cosa?, dijo Màrius, este país me da asco. A mí también me lo daba, dijo Natalia, y he vuelto. Yo no habría vuelto...Pero es que un buen día descubrí, aclaró Natalia, que no me daba asco el país, sino que me daban asco los que me rodeaban. También sentía asco de mí misma. ¿Y sabes por qué? Pues porque, al fin y al cabo, tenía miedo de que llegase el tiempo de las cerezas. Y para querer el tiempo de las cerezas hay que tener fe en que un día llegará. ¿Qué es el tiempo de las cerezas? Natalia se lo explicó. (TC, 219-220)

Natalia no puede reconciliarse con su familia, dentro de la cual sus miembros sólo comparten la soledad y el desamor, encontrando gratificaciones en placeres momentáneos. Pero lo que sí puede hacer, y de hecho lo logra, es reconciliarse con la ciudad y sus espacios, espacios en los que ella ha vivido experiencias que la han alejado de su familia y que, sin embargo, le han permitido entrar en contacto con el mundo exterior, el mundo público, cuyas convulsiones se contraponen al aturdimiento familiar. Natalia, sumergiéndose en la vida pública de la ciudad, caminando por sus calles que han hecho despertar su memoria, realiza, finalmente, que la ciudad en la que ha nacido es como una segunda piel: la historia de la ciudad es también su historia, reconciliarse con ésta es indispensable para aprender que el tiempo de las cerezas, esto es, el tiempo de la felicidad, no es salgo utópico, sino algo que puede concretizarse si se tiene fe.

La vuelta a casa de Natalia, su regreso a Barcelona, su renovado contacto con la ciudad, le han permitido entender mejor aquella añoranza que, cuando estaba en el



extranjero, sentía por su país. Así el regreso de Natalia a Barcelona, adquiere las connotaciones simbólicas típicas de las vueltas al origen:

....aquel que se acuerda de su pasado lo domina y se adueña de su destino...Los mitos y los ritos iniciáticos de *regressum ad uterum* evidencian el hecho de que el retorno al origen prepara un nuevo nacimiento no físico sino espiritual. (Eliade, 1975, p. 32)

Este nuevo nacimiento es lo que, de hecho, experimenta Natalia, el personaje que, mejor que todos, sabe moverse por la ciudad de manera autónoma y sin restricciones. Su historia, por lo tanto, puede ser vista como la continuación y la evolución de la historia de Mundeta Claret, la primera, entre las mujeres creadas por Montserrat Roig, que, avalándose de la destrucción de las fronteras entre público y privado e invadendo el espacio público con su acto de transgresión, lleva a cabo un primer intento de fuga del ámbito doméstico, con su consiguiente emancipación.

### 3. EL ESPACIO PRIVADO

#### 3.1 La casa como lugar de domesticación

Como se ha destacado en el capítulo anterior, el espacio público, a pesar de que haya sido considerado perteneciente al varón, el explorador de lo desconocido, es un espacio que estimula a las mujeres las cuales, confrontándose con situaciones diferentes respecto a las que viven en casa, situaciones dificultosas y peligrosas a veces, tienen, sin embargo, la posibilidad de realizarse y de vivir cambios importantes en sus personalidades. Muy distintas son, en cambio, las experiencias que ellas viven en los espacios domésticos, en los espacios privados de la casa que, si bien ha sido asignada al género femenino, no es vista como lugar de los afectos, sino más bien como un espacio que le ha sido asignado, que le ha sido impuesto y que, precisamente por este motivo, se distancia mucho de la imagen de la casa-nido de la que nos habla Bachelard en su libro *La poética del espacio*. De hecho, frente a la visión del filósofo francés de la casa como refugio, “como cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad” (Bachelard, 2000, p. 37), emerge la visión del espacio doméstico como jaula, como lugar que las mujeres tienen que ocupar por el simple hecho de ser mujeres. En estos espacios cerrados, como demuestran los ejemplos específicos que se aportarán, los sujetos femeninos, a pesar de que ocupen el espacio que les corresponde, viven sus experiencias privadas como experiencias alienantes, como formas de confinamiento, de ocultación y privación. De esta manera va creándose una imagen de la casa que ya no corresponde a la de “un lugar que se pretende de intimidad, de seguridad” (Cavedio, 2010, p.75), sino todo lo contrario. Esta visión del ambiente doméstico como lugar de restricción, como lugar en el que el sujeto femenino no encuentra su libertad y su espacio, es, por ejemplo, la que encontramos en las novelas que ya se han analizado con referencia al espacio público y a las que se añadirán otros ejemplos, como el de Cecilia, protagonista de *La calle de las Camelias*, y de otro personaje de *Ramona, adiós* y de *La ópera cotidiana*.

Ahora bien, a pesar de que las experiencias que las protagonistas viven en el ambiente cerrado de la casa tengan matices distintas, en todos los casos lo que resulta

evidente es que la división entre lo público y lo privado resulta ser una tentativa muy fuerte de domesticar, normalizar y moralizar a los sujetos femeninos, de controlar sus formas de comportamiento y de limitar, en fin, sus movimientos. El ambiente doméstico, entonces, espacio de la supuesta realización femenina, se presenta como el lugar de la monotonía de lo doméstico, como espacio que esconde los secretos de las lágrimas y sudores de tantas mujeres (Buendía Gómez, 2008, p. 34), como lugar en el que ellas se sienten víctimas de una organización social injusta cuyas reglas les parecen absurdas, sin sentido y oprimentes.

### **3.1.1 La casa como prisión y el deseo de un lugar propio. Las experiencias de Natalia-Colometa, Cecilia y Andrea**

En esta sección dedicada a la visión de la casa como jaula, como lugar opresivo que atrapa a las mujeres, se presentará el análisis de las experiencias domésticas de Natalia y Andrea, personajes ya conocidos, a las que se añadirá la experiencia de una nueva protagonista, Cecilia, nacida de la pluma de la misma Mercè Rodoreda la cual, en sus obras, presenta personajes víctimas, “*esseri marginali, oggetti più che soggetti, per cui la vita decide il loro destino, stando ai margini della società e non integrati in essa*” (Bou, 2008, p. 71). Esta imagen de la mujer objeto, víctima de la figura masculina, la encontramos en el personaje de Natalia y Cecilia, dos mujeres diferentes que, sin embargo, comparten experiencias parecidas.

Como ya se había dicho en el capítulo dedicado al espacio público, la historia de Natalia es la historia de un personaje que, bajo la autoridad de un marido despótico va convirtiéndose de sujeto a objeto, de persona con una cierta independencia económica, a mujer vista simplemente como propiedad del marido. Es Quimet, de hecho, el que lentamente la somete a un alienante proceso de pérdida de identidad, proceso que se concretiza a través de la institución del matrimonio, dentro del cual ella “*deja de ser un sujeto productivo socialmente para serlo en función de la figura masculina, es decir, al interior del espacio doméstico*” (Minardi, 2010, p. 75). Natalia entonces, de acuerdo con lo que se había dicho en las reflexiones teóricas iniciales, en cuanto mujer se convierte en sujeto que actúa en función del *pater familias*, en

función del otro. Dentro del espacio doméstico, de hecho, ella acaba confinada encarnando el papel de esposa y madre, esto es, asumiendo el típico rol femenino sujetado al poder paternalista y ejemplificado, en nuestro caso, por Quimet el cual, desde el principio, cambia el destino de la vida de Natalia. Desde muy pronto de hecho, o sea, desde el día en que él le impone un nuevo nombre, porque, como dice, ella “sólo podía tener un nombre: Colometa” (PD, 11), Quimet va definiendo los roles que cada uno, dentro de la familia, tiene que desempeñar. Actuando así él va creando un tipo de relación insana y desigual, una relación en que él es el dueño y ella la víctima, una relación en la que él es el sujeto y ella el objeto:

A la mujer se la define y distingue en referencia al hombre y no en referencia a ella misma. La mujer es casual, lo prescindible, en oposición a lo esencial. Él es el sujeto, el absoluto. Ella es el otro. (de Beauvoir, citado por Serrano 2000, p. 98)

Se trata de un tipo de relación cuya repartición de los roles se ve influenciada por los principios de la educación católica y tradicionalista, en los que se teoriza la subordinación de un género a otro y que queda muy bien ejemplificada por el sermón pronunciado por el sacerdote Joan el día de la celebración del matrimonio entre Natalia y Quimet:

Todo fue muy largo y 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 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, que era el padre de todos los hombres, sólo quería el bien. (PD, 38-39)

El sermón, como se puede ver, introduce todas una serie de valores que van a influir, negativamente, en el matrimonio entre los dos, un matrimonio sin amor que, por lo menos al principio, viene percibido por Natalia como una oportunidad de huida

del hogar paterno, un ambiente en el que ella, después de la muerte de la madre, vivía como debían de vivir los gatos, “con la diferencia de que un gato no ha de trabajar para vivir” (PD, 23). Natalia decide entonces dejar aquella casa en la que ella, ocupando una posición de marginalidad, vivía sin dialogar con el padre, esperando encontrar, en su vida con Quimet, un lugar que le pertenezca de verdad. Por eso acepta los consejos de la señora Enriqueta la cual, diciéndole que era un bien que se casase joven, puesto que una mujer necesita un marido y un techo, no hace sino confirmar la idea tradicional del papel que tiene que desempeñar el sujeto femenino dentro de la sociedad. Las aspiraciones de Natalia, entonces, se verán defraudadas dentro del ambiente doméstico que pronto se convierte en una prisión, puesto que Quimet le va imponiendo toda una serie de órdenes y limitaciones que tendrán efectos negativos para su desarrollo psicológico. La casa, entonces, símbolo generalmente asociado a los espacios de los afectos y pilar de la familia, viene, por el contrario, percibido por Natalia como un lugar en la que ella tiene que padecer constantemente los gestos autoritarios del marido. A Natalia, entonces, casi de inmediato, le sale un dueño, cuyos caprichos y malignidad tendrá que secundar en silencio, llegando, en consecuencia, a la anulación de sí misma, puesto que “el imperativo del silencio y de la invisibilidad conlleva la denegación de la subjetividad y de la individualidad” (Guerra Palmero, 1999, pp. 49-50).

El lento anulamiento de Natalia en calidad de persona, se hace evidente con la llegada en casa de la primera paloma herida, de la que Quimet quiere cuidar construyéndole una jaula. Esta primera paloma, entonces, coincide con el comienzo de una larga pesadilla con la que Natalia tendrá que confrontarse diariamente. A esta primera paloma, de hecho, seguirá otra, pues otra. Para ellas Quimet incluso llegará a construir un palomar, cuya construcción implica la gradual reducción del espacio de Natalia que se ve privada de sus comodidades:

Me vaciaron la buhardilla de todo lo que tenía allí: el cesto de la ropa, las sillas medianas, el canasto de la ropa sucia, el cestillo de las pinzas...

-A la Colometa la estamos echando de casa. (PD, 73)

El palomar se convierte, entonces, en el símbolo de la autoridad masculina contra la cual la opinión femenina no lleva la voz cantante, puesto que, por el contrario, tiene que adaptarse a las circunstancias. Natalia, de hecho, no sólo tiene que renunciar, sin quejarse, a su buhardilla, sino que además tiene que pintar ella, sola, sin la ayuda de nadie, el mismo palomar. Ella entonces, en calidad de mujer, sólo puede conformarse con las decisiones del marido y de sus amigos:

Dijeron que, antes de dejar salir a las palomas del palomar, tenían que pintarlo. El uno lo quería verde, el otro lo quería azul, el otro de color de chocolate. Lo pintaron azul y el pintor fui yo. (PD, 73)

Poco después de la construcción del palomar, las cosas se vuelven incluso peores para Natalia que ya no encuentra *su* espacio dentro del espacio doméstico, un lugar que no domina, que no controla, por el que se siente rechazada, por el que se siente, literalmente, echada. De manera progresiva, de hecho, las palomas, empiezan a invadir todo el piso, convirtiéndose en las verdaderas dueñas de la casa, sobre todo durante los momentos del día en que Natalia deja el piso para ir a trabajar como mujer de la limpieza en casa de sus señores:

Las palomas eran las amas del piso cuando yo estaba fuera. Entraban por la galería, corrían por el pasillo, salían por el balcón de la calle, y volvían al palomar dando la vuelta. El Quimet lo encontró muy divertido. [...] Y dijo que teníamos que procurar tener más palomas, que vivían a la buena de Dios y sin trabajo. [...] El Quimet dijo que, ya que las palomas estaban acostumbradas al piso, pondría comederos en la habitación pequeña. (PD, 114)

Como se ve en este fragmento seleccionado, a Quimet siempre le corresponde el verbo decir. Es él que manda, él que decide lo que se debe hacer y cómo se debe hacer. Ella, Natalia, no tiene ninguna posibilidad de ser escuchada. Su voz no se oye, su desesperación es callada. Su grito de ayuda no viene recibida por Quimet, que sólo se preocupa de llevar adelante la cría de las palomas. Ella, como muchas mujeres en su misma situación, tiene que llevarse todo por dentro. Todas sus penas, todos sus

sufrimientos son cosas que ella tiene que tragarse, en silencio, sin la posibilidad de ser ayudada, ni comprendida. Las palomas, símbolo de todos los martirios de Natalia, que tiene que seguir cuidando de ellas, van lentamente apropiándose no sólo de su espacio físico, la casa, sino también de su estado psíquico. Todo su ser se siente literalmente invadido por las palomas, por sus olores que la persiguen en todos lados, sin darle paz. Natalia, entonces, se vuelve en la que Arnau llama una identidad colonizada (Arnau, 1982a, p. 24). Es una identidad colonizada por el marido, que de hecho decide también el día en que irán a hacer niños, es, en fin, una identidad colonizada por las palomas que, invadendo el espacio físico de Natalia y también sus sentidos (Buendía Gómez, 2008, p. 53), se transforman en una prolongación de la voluntad de Quimet, o sea, le recuerdan constantemente su marginalidad, su condición de persona que ha sido privada de toda su dignidad.

Es interesante notar que, mientras Natalia va agotándose como sujeto, para convertirse en objeto, en propiedad del varón, en propiedad de Quimet que, en cuanto la siente quejarse, “decía que le dolía la pierna,” (PD, 120) las palomas, por el contrario, no sólo se convierten en amas del piso, sino que también empiezan, cada vez más, a parecerse a personas que se mueven de manera libre por la casa: “Iban, venían, volaban, volvían a bajar, se paseaban. [...] Entraban y salían” (PD, 121). Esta situación ya es demasiado para Natalia que se da cuenta de su condición de explotada, del hecho de que su vida ya no se puede considerar tal:

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.  
(PD, 127)

Natalia tiene que sufrir en silencio, tiene que convivir con sus sufrimientos, pero es muy consciente de la situación alienante en la que vive, situación en la que ella tiene que ir acumulando tareas sobre tareas, en la que tiene que padecer la voluntad del marido que siempre remarca, en la relación, su inferioridad, su marginalidad. Esta condición, pese a que sea bien evidente a lo largo de toda su relación con Quimet,

queda explicitada muy bien a través de un objeto en particular, esto es, la silla de hombre que Quimet construye y que ella, Natalia, tiene que “encerar cada sábado porque había que sacar todo el brillo a la madera y hacer que tuviese reflejos” (PD, 49). La silla que, como si fuese un trono, se convierte en el símbolo de la autoridad patriarcal (Buendía Gómez, 2008, p. 131), refleja perfectamente el tipo de relación que hay entre la pareja. Natalia, en cuanto mujer, nunca podrá sentarse en esa silla. Ésta sólo pertenece al hombre, a Quimet, que impone a su mujer obediencia y sumisión. De hecho, a pesar de que él sea un republicano y tenga ideas supuestamente progresistas, lo que hace, en la realidad, es seguir manteniendo, en el espacio doméstico, lógicas y comportamientos que limitan la libertad de Natalia y su posibilidad de ser una persona. A diferencia de Quimet que invade el espacio público y que, en calidad de *pater familias*, ocupa también el espacio privado, donde manda y se mueve de manera libre, ella, Natalia, queda relegada a una posición marginal. Sin embargo, en esta situación extremadamente alienante, en la que ella se encuentra en una casa que ya no es su casa, sino un lugar que no le pertenece y que no consigue dominar, Natalia encuentra la fuerza para reaccionar contra todas sus limitaciones, transformándose en una “witch-monster-madwoman, a woman who rejects the submissive silences of domesticity” (Gilbert, Gubar, 1979, p. 79). La conciencia de haber llegado casi al borde de la locura, de estar viviendo una vida sin vivirla de verdad, obliga a Natalia a salir de su sumisión, encontrando, en la desesperación, el coraje para levantar la cabeza, para adueñarse del espacio doméstico, en que se siente ahogar y, en consecuencia, adueñarse de sí misma. Es entonces que Natalia decide destruir el palomar y acabar con el pueblo de las palomas. La decisión de Natalia de armar la gran revolución contra las palomas coincide, además, con el estallido de la Guerra Civil, en la que morirá Quimet, y cuya muerte coincidirá, simbólicamente, con la de la última paloma. La destrucción del ejército de palomas, que se lleva a cabo durante la ausencia del marido, es un acto de empoderamiento del que Natalia se sirve para acabar con una estructura que ella asocia a la supresión y sumisión. Entonces, “la experiencia de la libertad para la protagonista pasa por espacios y situaciones no androcéntricas” (Buendía Gómez, 2008, p. 69). Esta experiencia de libertad vivida por Natalia durante la



ausencia del marido en plena Guerra Civil es muy significativa y se puede relacionar, con las debidas diferencias claro, con la experiencia de libertad vivida en la novela *Ramona, adiós* por Mundeta Ventura.

Ahora bien, como se ha demostrado, el espacio doméstico al que Quimet quiere relegarla se convierte en un lugar que acaba anulando a Natalia la cual, como muchas otras mujeres, se ve forzada a ocupar un espacio cerrado a través del cual la figura masculina se propone como objetivo el de alejar a la mujer de los espacios públicos de la ciudad, limitando sus movimientos e impidiéndole que actúe con libertad. Como se ha visto en el capítulo 2, Natalia conseguirá salir de su espacio o, mejor dicho, de su no-espacio, para transitar por los espacios públicos de la ciudad, lugares que la ayudarán a llevar a término el camino en busca de su identidad, intento que, de hecho, logra. Pese a que estos espacios tengan un papel fundamental en la construcción de la personalidad de Natalia, y de su consiguiente empoderamiento, hay un lugar muy significativo que merece la pena mencionar y que cobra sentido por oposición a la vieja casa en que Natalia vivía con Quimet. Este espacio es, precisamente, la nueva casa en que Natalia va a vivir con su segundo marido Antoni. Se trata de una casa sencilla y oscura, una casa que no le gusta a Natalia, la cual la observa y la describe con atención, capturando cada detalle. Es una casa en la que ella se siente incomoda puesto que, al menos inicialmente, aquí se siente amenazada por la presencia de animales que les recuerdan las palomas, es decir, las ratas. De hecho:

Una de las primeras cosas que me dijo el tendero fue que tuviera mucho cuidado en no dejar los balcones de la sala y del dormitorio demasiado rato abiertos, porque por esos balcones entraban ratas. Ratas pequeñas, con las patas muy finas y largas. Ratas jibosas. (PD, 197)

Lo que teme Natalia, entonces, es encontrarse otra vez encerrada en un espacio doméstico que no le pertenece, un espacio en que ella no encuentra una habitación propia y en el que tiene que seguir ocupando una posición de marginalidad. El rechazo hacia este nuevo ambiente, por lo tanto, es algo instintivo, algo que nace del miedo a que sus sufrimientos no hayan acabado. Sin embargo, Natalia pronto se dará cuenta de

que las cosas no son así, de que ella, en aquella nueva casa, ya no es Colometa, ni tampoco Natalia, sino la señora Natalia. El cambio de nombre, entonces, es muy importante, pues Natalia vuelve a ser no sólo dueña de sí misma, sino también dueña del espacio que ocupa, un espacio que le pertenece, en el que ella puede tomar decisiones y ser, finalmente, escuchada:

Pero antes de casaros él hizo arreglar aquella casa. Dije que quería camas de metal y tuve camas de metal, como la que yo había tenido de soltera y me había tenido que vender. Dije que quería cocina colgada y tuve cocina colgada. Dije que quería tapete sin mancha de tinta y tuve tapete sin mancha de tinta. Y un día le dije que yo, aunque fuese pobre, era delicada de sentimientos y que prefería no llevar a la casa nueva ni una sola cosa de la casa vieja: ni la ropa. Y todo lo tuvimos nuevo y cuando le dije que aunque era pobre era delicada de sentimientos, contestó que él era como yo. Y dijo la verdad. (PD, 210-211)

Como se ve muy bien, a través del fragmento de texto seleccionado, Natalia en este nuevo espacio, en el que entra de manera consciente y voluntaria, puede finalmente hablar, puede finalmente expresar sus gustos, sus ideas, sus opiniones. Puede finalmente pedir y ser ayudada.

El tipo de relación que se viene a establecer entre Natalia y Antoni, una relación que no se basa en la explotación y en la sumisión, sino en el respeto mutuo, en el afecto y en la comprensión, es fundamental para comprender cómo un espacio doméstico pueda transformarse de prisión a refugio, de jaula a lugar de los afectos. Las dos casas, por lo tanto, tienen un gran valor simbólico, pues representan perfectamente dos fases distintas de la vida de nuestra protagonista que, de persona a la que se le impone sumisión, perfecta pasividad y obediencia, se transforma en sujeto al que se le ofrece, en cambio, la posibilidad de expresarse, de ser una persona, una mujer al lado del marido, y no una mujer bajo la autoridad del hombre. Natalia, entonces, en su proceso de crecimiento, en su evolución de objeto a sujeto, muestra muy bien cómo conquistar un espacio y moverse de manera libre en éste, sin que nadie limite su libertad, sea un elemento esencial para construir una identidad estable, pues como indica Le Corbusier (1980, p. 28):

Tomar posesión del espacio es el primer gesto de los seres vivos, de los hombres, de las bestias, de las plantas y de las nubes, manifestación fundamental del equilibrio y de duración. La primera prueba de la existencia es ocupar espacio.

Ocupar el espacio entonces, en este caso, ocupar el espacio doméstico de manera consciente y libre, se convierte en una condición esencial para el pleno desarrollo del sujeto, más en lo específico, del sujeto femenino que, a diferencia del hombre que se mueve de manera libre en el espacio público y ciudadano, debe transcurrir en el ambiente privado mucho más tiempo.

Vivir encerrada en casa, sin la posibilidad de confrontarse con los demás, sin la posibilidad de moverse de manera libre, es una experiencia alienante que puede convertir el espacio doméstico en una verdadera prisión, en un espacio de temores y abusos. Esta experiencia de completa anulación de la propia persona, en la que la mujer se convierte en prisionera dentro de los espacios cerrados de la casa, es ejemplificado de manera aún más evidente en la protagonista de *La calle de las Camelias*,<sup>6</sup> obra escrita por Mercè Rodoreda en 1966. La condición de marginalidad, de objetivación y de alienación del sujeto femenino alcanza el máximo grado en el personaje de Cecilia, una huérfana encontrada en la calle de las Camelias por un sereno, un perfecto desconocido, que escribirá su nombre en el babero que llevaba cogido con un imperdible, para después llamar al timbre de la casa de unos señores que la criarán.

Como Natalia en *La Plaza del Diamante* o como Andrea en *Nada*, Cecilia cuenta de manera retrospectiva su historia, una historia trágica, la historia de un sujeto absolutamente marginal, cuyo trabajo, en calidad de prostituta, la llevará a vivir, pasando de un hombre a otro, dentro de espacios domésticos que se convertirán en verdaderas cárceles, lugares en los que ella experimentará situaciones alienantes y deshumanizantes.

Ahora bien, pese a que la historia se ubique en la ciudad de Barcelona en los primeros años de la postguerra, y pese a que haya unas cuantas referencias a los

---

<sup>6</sup> Mercè Rodoreda, *La calle de las camelias*, Editorial Planeta, Barcelona, 1970. (Todas las demás partes sacadas de la novela remiten a esta edición, abreviación CC)

espacios exteriores de la ciudad, en particular a los del barrio de Gracia, éstos, aún más que en la novela *La plaza del Diamante*, aparecen desenfocados, despersonalizados y difuminados. Estos espacios, las pocas veces que aparecen, se contraponen de manera evidente a los espacios privados, espacios de completa anulación del individuo, para asociarse a lugares relacionados con la libertad, lugares en los que Cecilia, cuando consigue liberarse de los controles de sus amantes, entra para pasear, para pararse en los cafés, para observar las calles, las tiendas, los bares, frente a cuyos escaparates se detiene para mirar los anuncios de licores de la vidriera, actitud que recuerda la observación de las muñecas por parte de Natalia. Pero como se decía, las referencias a los espacios públicos de la ciudad son muy reducidas. De hecho, los espacios que cobran más importancia son, sin duda, los espacios domésticos, que se convierten en verdaderas jaulas para nuestra protagonista la cual se ve sometida a un alienante proceso de objetivación de su persona, de manera aún más evidente que Natalia en *La Plaza del Diamante*.

Frances Wyers (1983, p. 301), al hablar del personaje de Natalia-Colometa en *La Plaza del Diamante* escribe que los espacios en los que se mueve Natalia sugieren y enfatizan su condición de prisionera:

It is a woman's story about a life turned in and imprisoned within itself. It looks out through doors, windows, cages and in at cracks in the woodwork where dust and the crumbs of wood borers accumulate and lie still and inert. The novel is not the story of a person who moves in a world with or against others, with or against forms of thought or feeling shared or disputed on the level of the action. It is a reversed tapestry where the muted colors trace a pattern different from the outside design of historical events and acts.

Ahora bien, no hay duda de que Natalia tenga que luchar constantemente contra el espacio privado en el que Quimet quiere recluirla, pero también es cierto que ella tiene la fuerza de reaccionar contra este espacio y salir de él. Por eso, creo que la idea de los *enclosures* del que habla Frances Wyers mejor se pueda adaptar a la existencia de Cecilia, que experimenta la reclusión en los espacios domésticos desde muy

pequeña, cuando por ejemplo Jaime, el padre adoptivo, le dice que no iría al colegio, que él le enseñaría “todo cuanto una niña tiene que saber y más” (CC, 22). Cecilia, entonces, en esta casa en la que no se siente libre, sufre los efectos de la autoridad patriarcal ejercida por Jaime. Para alejarse de las agobiantes restricciones de la casa, siempre intentará huir de ésta y cada vez que lo hará, la huida tendrá los efectos de la transgresión, determinada por la conciencia de estar haciendo algo que no se debería hacer:

Y yo estaba enferma porque el haberme escapado me había hecho padecer mucho. Muerta de miedo por hacer una cosa que no debía hacer, pero loca al mismo tiempo por hacerla. (CC, 24)

Las frecuentes salidas del espacio doméstico, que Cecilia hará para buscar a su verdadero padre, hecho que la tormenta de manera obsesiva, enfatizan entonces la rebeldía del personaje, su deseo de sentirse libre e independiente, de transgredir los límites espaciales que quieren reducir sus movimientos y que, a menudo, se convierten en fronteras muy difíciles de superar.

El destino de Cecilia, que pasará su vida pasando de un amante a otro, será el destino de una persona cuyo cuerpo, enjaulado, se convierte, literalmente, en propiedad, en objeto, en algo que viene poseído, controlado y humillado. Por eso, como subraya Kathleen M. Glenn (1994, p. 113), las posibilidades de *self-affirmation* no se realiza en el personaje de Cecilia, cuya vida se ve marcada por el aislamiento, la marginalización, la violencia y el confinamiento dentro de espacios cerrados agobiantes y humillantes:

Cecilia alternates between being shut out and locked in. [.....] Images of enclosures are frequent. [.....] Even Cecilia's clothes and jewelry confine her. [.....] Cecilia's various lovers order her about she were a servant. She passes from hand to hand and bed to bed like an object that has been bought and paid for.

A través del personaje de Cecilia, que es una *nobody*, alguien que no tiene su espacio dentro de la sociedad y que siempre ocupa una posición marginal, Rodoreda

explora, en sus aspectos más trágicos y violentos, el tema de la dominación masculina dentro de los ambientes domésticos con la consiguiente explotación de la figura femenina, reducida, literalmente, a la nada. Es como si Cecilia, pasando de un amante a otro y, por lo tanto, de un espacio doméstico a otro, entrase en mundos siempre más oscuros, siempre más cerrados y deshumanizantes. Esto se ve muy bien cuando Cecilia se encuentra encerrada en casa, como un animal en la jaula, por dos amantes, Marcos y Eladio. Con Marcos, un administrador de fincas, que inicialmente le concede unas vueltas por Barcelona con el coche, ofrecéndole, de esta manera, la ilusión de la libertad, Cecilia acaba encontrándose enjaulada en un piso en el que es constantemente espiada, controlada, observada y perseguida. El espacio doméstico entonces “becomes a literal torture chamber, a prison with no possible way out” (Philips, 2012, p.129). Vivir en aquel piso alquilado, en el que nunca encuentra los objetos en su sitio, se vuelve en una verdadera pesadilla para Cecilia, que vive en un estado de absoluto terror. Las cosas se vuelven incluso peores cuando ella consigue salir de su prisión, para encontrarse encerrada en otro piso, por otro amante, Eladio, que le hace beber un montón de alcohol, la hace dormir constantemente, llevándola a un estado en que ella ya no consigue separar la realidad del sueño:

Cuando me tendía en la butaca de la galería envuelta en la toalla, no veía nada ni podía pensar. Vivía de visiones. [...]Le pregunté a Eladio llorando qué estaba haciendo conmigo por las noches, qué hacía conmigo. Y entrelacé los dedos y me dijo que nadie me hacía nada, que tenía que dormir para vivir. (CC, 192-195)

A Cecilia, obligada a quedarse en la cama, bebiendo alcohol, se le impide caminar y moverse de manera libre, se le impide cualquier tipo de comunicación con el mundo exterior, se le impide ser una persona. Cecilia es una identidad completamente anulada. Como explica muy bien José Ortega (1983, p. 78), de hecho, la historia de Cecilia es:

la historia de la crisis en torno a la identidad psicosocial de un personaje que, como el país, no alcanza autonomía a causa de esas fuerzas represivas, típicas de una sociedad paternalista y

autoritaria en que la mujer es una prolongación del hombre y siempre definida en función del carácter masculino.

De acuerdo con Ortega, y de acuerdo con lo que se había dicho anteriormente con respecto a la relación entre hombre y mujer, se ve muy bien cómo la identidad de Cecilia vaya lentamente anulándose dentro de los ambientes domésticos en condiciones de extrema marginalización, en condiciones en las que ella es sometida a la dominación masculina.

Hacia el final de la novela, en la que ella encuentra a otros amantes, su situación, sin embargo, va lentamente mejorando. Uno de sus amantes, de hecho, el arquitecto Esteban, le regala una casa con jardín y también una buena suma de dinero. Cecilia, por lo tanto, llega a una situación de discreto bienestar en la que dispone, finalmente, de un espacio propio, un espacio en que ella ya no es objetivada, un espacio que, por primera vez en su vida, siente como algo suyo, algo que le pertenece de verdad:

Le dije (está hablando con la camarerera Carmela) que no quería vender la casa, que en lugar de deshacerme de ella la mandaría pintar. [...] La casa quedó bonita, y a Carmela y a mí nos gustaba sobre todo el olor a pintura, que se iba esfumando a poco a poco. Mandé plantar los lirios y un limonero en la parte alta del torrente. Me pasaba muchas noches paseando por el jardín, sentada en la glorieta o liando las curdas del columpio hasta que no podía más, sólo por ver cómo se liaban y se desliaban haciendo girar la tabla. (CC, 229)

Cecilia, entonces, que se ha pasado toda la vida encerrada dentro de espacios que para ellas han funcionado como cárceles, consigue liberarse e independizarse. De la misma manera que Natalia, ha pasado de la condición de objeto a la de sujeto, de persona dominada en los espacios domésticos, a persona que, después de muchos sufrimientos, consigue dominar el espacio, apropiarse de esto. Sin embargo, el precio que Cecilia tiene que pagar para alcanzar su actual estatus es muy diferente de el de Natalia. De hecho, a diferencia de Natalia que, después de haber vivido por mucho tiempo en el hueco de la muerte, consigue ver la luz y vivir, de manera serena, su

presente con Antoni, su marido, su salvador, Cecilia, por el contrario, seguirá siendo una *outsider*, un ser marginal y alienado:

Cecilia, in particular, remains an alienated and a lonely outsider, and her status as “the other woman” reinforces the sensation of alterity. Despite her eventual financial security, a security that brings to mind Lázaro’s remarks about reaching a “buen puerto” (safe harbor), she is still in essence a foundling, a love child who is loveless, a woman of no significance. (Kathleen M. Glenn 1994, p. 117)

La historia de Cecilia, por lo tanto, es la historia de un sujeto cuya vida se ve marcada por la constante búsqueda de la propia autonomía, búsqueda que se realiza en concomitancia con la ocupación de espacios. Ella seguirá siendo un sujeto marginal, un sujeto que no encuentra su espacio dentro de la sociedad, una mujer no respetable, una perdida, para utilizar las palabras de Angustias, una mujer que, sin embargo, consigue salir del infierno en el que había bajado, para vivir, segura, en su casa. La conquista del espacio es, por lo tanto, el primer paso para ella hacia una existencia más digna.

Esta misma necesidad de un lugar propio es, en fin, la que encontramos también en la novela *Nada* en la que los dos espacios, el espacio cerrado de la casa de la calle Aribau y el espacio abierto de la ciudad, asociado a la libertad, se contraponen, como anticipado, de manera muy neta.

Lo que hace Carmen Laforet, al describir, a través de la inocencia de la protagonista, el agobiante ambiente doméstico familiar, es transmitir al lector, utilizando imágenes muy fuertes y sugestivas, una verdadera atmósfera de decaimiento, una sensación de asfixia, de claustrofobia (Kronik, *Nada y el texto asfixiado: Proyección de una estética*. Día de consulta 7 Noviembre 2013) que refleja perfectamente la imagen del espacio cerrado como espacio de la anulación física y psíquica del individuo, que vive la experiencia doméstica como una experiencia alienante. Andrea, de hecho, como las demás protagonistas de las que hasta entonces se ha hablado, tiene que luchar constantemente contro los límites estrechos del ambiente doméstico, ambiente en que su identidad de muchacha inocente, que todavía no sabe nada de la vida, se ve



engullida por la atmósfera negativa que allí se respira. La casa, de hecho, cuya descripción, como sugiere Domingo Ródenas de Moya (2001, p.227), es propia de un cuento de terror, desempeña, desde el principio, la función de una prisión, de una cárcel, pues las imágenes relacionadas con la falta de aire, con la negrura, con la sensación de ahogo, típicas de los espacios cerrados que no comunican con el exterior, abundan en la descripciones de Andrea. La entrada de la protagonista en esta especie de micromundo encerrado en el corazón de la ciudad y, al mismo tiempo, “impermeable a elementos extraños” (N, 52), parece reflejar la entrada en un lugar infernal, un lugar del que es difícil salir, como demuestra la manera en la que el portal del piso se cierra detrás de Andrea, “con gran temblor de hierro y cristales” (N, 14). Como subraya la misma Andrea, de hecho, la entrada en aquel mundo habitado por seres insólitos, tiene todas las características de una pesadilla. Andrea, en cuanto entra en la casa de sus familiares, parece adentrarse en un castillo encantado, habitado por seres fantasmales y espantosos:

Lo que estaba delante de mí era un recibidor alumbrado por la única y débil bombilla que quedaba sujeta a uno de los brazos de la lámpara, magnífica y sucia de telarañas que colgaba del techo. Un fondo oscuro de muebles colocados unos sobre otros como en las mudanzas. Y en primer término la mancha blanquinegra de una viejecita decrepita. [...] De una de las puertas del recibidor salió en pijama un tipo descarnado y alto. [...] Era uno de mis tíos Juan. Tenía la cara llena de concavidades. [...] Al levantar los ojos vi que habían aparecido varias mujeres fantasmales. (N, 14-15)

Desde esta primera descripción, va definiéndose una imagen de hogar que nada tiene de acogedor, pues como dice la misma Andrea “en toda aquella escena había algo angustioso, y en el piso un calor sofocante como si el aire estuviera estancado y podrido” (N, 15). El tétrico aspecto de la casa, habitada por seres que parecen salir de una pesadilla, se hace aún más evidente cuando Andrea, al sentirse cansada y “espantosamente sucia” (N, 16) frente al espectáculo que se le ofrece a la vista, decide ducharse, esperando, de esta manera, quitarse aquella sensación de afán por la que se siente ahogar. Su deseo de purificarse, sin embargo, contrasta con el aspecto siniestro

del cuarto de baño que, con sus paredes tiznadas que parecían conservar “la huella de manos ganchudas, de gritos de desesperanza” (N, 17) viene percibido por Andrea como “una casa de brujas” (N, 17).

Ya desde la primeras páginas, entonces, sobresale el aspecto macabro de la casa, cuya descripción contiene elementos relacionados claramente con el campo semántico de la muerte, baste con pensar en el momento en que Andrea, para ir a dormir, se mete en una cama “parecida a un ataúd” (N, 18) y cubierta por una manta negra. Lo que emerge, por lo tanto, es una sensación de asfixia que Andrea, a través de sus sensaciones exageradas, consigue transmitir al lector también. De hecho, pese a que la misma Andrea reconozca que gran parte de sus primeras impresiones eran debidas a la particular atmósfera que envolvía la casa por la noche, permanece, sin embargo la idea de “desarreglo espantoso” (N, 21), de “absoluto abandono” (N, 21).

En este “ambiente de gentes y muebles endiablados” (N, 18) Andrea, desde el principio no encuentra un espacio que le pertenezca, no encuentra una habitación propia, puesto que su cuarto corresponde al salón de casa, cuyo desorden y desarreglo, (“numerosas cornucopias -algunas de gran valor- en las paredes. Un escritorio chino, cuadros, muebles abigarrados”, N,17) refleja perfectamente el desarreglo de la vida de sus habitantes, seres que comparten el mismo espacio, pero que viven aislados, incapaces de comunicar y de reconstruir sus vidas. “Seres atormentados, desquiciados por la guerra” (Delibes, 1990, pp. 213-214), una guerra que divide a los miembros de la misma familia, en este caso a los hermanos Román y Juan, dos artistas oprimidos que ahora se parecen a “dos gallos de pelea” (N, 25) y que, junto con los otros personajes, ya no saben vivir sus vidas de manera digna, pues establecen entre ellos relaciones hechas a base de gritos y peleas. Lo que resulta evidente, por lo tanto, es la denuncia indirecta de los efectos catastróficos de la guerra civil, cuyo espectro vive en la casa de la calle Aribau, afectada por la locura. De hecho:

las víctimas de la guerra no son solamente las que yacen en «los cementerios bajo la luna» o los que arrastran por los caminos sus horribles mutilaciones, sino estos seres que, como los de la calle Aribau, aparentemente intactos, llevan su impronta en lo más

hondo de sí mismos. [...] Los preludios de la guerra civil y la guerra misma están en ella. (Cerezales, 1982, pp. 162-163)

Andrea, entonces, se ve catapultada en una casa que, además de parecerse a “un barco que se hunde” (N, 33), parece cobrar vida propia. La casa, por lo tanto, se transforma en una especie de monstruo que, “gruñendo como un animal viejo” (N, 72), coge a Andrea “entre sus garras” (N, 184).

Todas estas imágenes utilizadas para describir el ambiente doméstico, imágenes que difieren de las que hasta entonces se han encontrado, más realísticas, transmiten muy bien aquellas sensaciones claustrofóbicas experimentadas por Andrea que, dentro de esta casa “sucia como un río revuelto” (N, 67) se siente “oprimida como bajo un cielo pesado de tormenta”(N, 24). En este ambiente infernal, en el que no encuentra intimidad, Andrea tiene que someterse, por lo menos hasta su despedida, a los órdenes de su tía Angustias que, “corta de luces y autoritaritaria” (N, 24), se convierte en su guardiana, en alguien que controla sus movimientos, de la misma manera que Quimet en *La Plaza del Diamante* o que los amantes de Cecilia en *La calle de las camelias*. La autoridad que Angustias ejerce sobre ella, se convierte en algo que sofoca a Andrea, en algo que la oprime:

La noche inquieta me había estropeado los nervios y me sentí histérica yo también, llorosa y desesperada. Me di cuenta de que podía soportarlo todo: el frío que calaba mis ropas gastadas, la tristeza de mi absoluta miseria, el sordo horror de aquella casa sucia. Todos menos su autoridad sobre mí. Era aquello lo que me había ahogado al llegar a Barcelona, lo que me había hecho caer en la abulia, lo que mataba mis iniciativas; aquella mirada de Angustias. Aquella mano que apretaba los movimientos y la curiosidad de la vida nueva....(N, 73)

En esta casa en la que ella es constantemente vigilada, Angustias, en calidad de su sermoneadora, intenta educarla sobre las conducta que una mujer tiene que adoptar diciéndole, por ejemplo, que hay dos posibles caminos para una mujer, “dos únicos caminos honrosos” (N, 75), esto es, casarse o entrar en el convento, opción elegida por Angustias, puesto que “una mujer no debe andar sola en el mundo” (N, 74) y que “la

que «iba para solterona» solía ser detectada por cierta intemperancia de carácter, por su intransigencia o por su inconformismo” (Martín Gaité, 1987, p. 38). Entonces, pese a que Andrea no se encuentre en el ambiente doméstico en calidad de esposa y madre, para Angustias queda claro que éste es el destino con el cual ella también tendrá que conformarse un día. Lo que hace Angustias, por lo tanto, es llevar adelante un modelo educativo tradicional, del que se apropiará el régimen franquista, y que ella decide adoptar para educar a Andrea en la manera que ella considera más adecuada, pues, como indica Helen Graham ( 1995, p. 187):

Women were envisioned as the source not only of physical reproduction (i.e. babies for the *patria*) but also of ‘correct’ ideological reproduction via the socialization of the children in the home-the goal here being the imposition of a social hierarchy.

Ocuparse de la educación de Andrea, controlarla, limitar su libertad, impedirle que salga cuando quiera a la calle son los objetivos que se propone seguir Angustias la cual, presentándose como mujer recta y devota, defensora de los valores tradicionales de la sociedad, que reparte las ocupaciones, y los espacios, entre hombres y mujeres, utiliza el modelo femenino de Gloria, la mujer de Juan, como ejemplo de conducta femenina del que una niña de bien debe alejarse. Gloria, de hecho, con su melena rojiza, suelta y despeinada, “increíblemente bella y blanca entre la fealdad de todas las cosas, como un milagro del Señor” (N, 30), se presenta como la mujer sensual, consciente de su belleza y un poco coqueta criticada por Angustias que ve en ella “la serpiente maligna” (N, 75), la mujer que ha arruinado la vida de su hermano, pero que en realidad es simplemente una víctima. Una víctima del marido, por el cual recibe constantemente palizas, y una víctima de la sociedad patriarcal y tradicional que condena a las mujeres con comportamientos considerados poco respetables.

Los dos personajes de Angustias y Gloria, entonces, resultan tipos más que individuos puesto que ejemplifican modelos de conducta considerados buenos o malos. A los modelos ofrecidos por ellas hay que añadir, además, el de la abuela la cual, encarnando el papel de la madre bondandosa, dulce y frágil que siempre intenta defender a sus hijos Juan y Román, ha sido vista como la perpetuadora de la tiranía

patriarcal (Stanley, 2000, 133), esto es, como la continuadora de un modelo social que se basa en la subordinación de la figura femenina a la figura masculina y, por lo tanto del espacio femenino al espacio masculino.

Pues bien, frente a estos patrones de conducta femenina, ejemplificados por Angustias y la abuela, Andrea emerge como “un demonio de rebeldía” (N, 75), como una mujer distinta que piensa en estudiar para después trabajar y tener su independencia, sin contemplar, necesariamente, la idea del matrimonio como único destino reservado a la mujer. Aquella independencia por la que tanto luchará es, sin embargo, algo del que no puede gozar en la casa de la abuela, una casa donde cada uno tiene su espacio excepto ella la cual nunca logra ocupar un espacio propio. Cuando Angustias deja la casa, de hecho, Andrea espera alejarse del ambiente agobiante por el cual es rodeada refugiándose en el cuarto de la tía, un cuarto que tiene todas las características de su dueña:

Entré en el cuarto de Angustias y el blando colchón desguarnecido me dio la idea de dormir allí mientras ella estuviera fuera. Sin consultarlo a nadie trasladé mis ropas a aquella cama, no sin cierta inquietud, pues todo el cuarto estaba impregnado del olor a naftalina e incienso que su dueña despedía, y el orden de las tímidas sillas parecía obedecer aún a su voz. Aquel cuarto era duro como el cuerpo de Angustias, pero más limpio y más independiente que ninguno en la casa. Me repelía instintivamente y a la vez atraía mi deseo de comodidad. (N, 62)

Así, después de haber vivido sin intimidad en el salón de la casa, Andrea intenta ocupar un espacio que sea sólo suyo. De hecho, antes de que su relación con el tío Román empeorara, ella había encontrado en la buhardilla del tío “un refugio confortable” (N, 31), un espacio en que “todo estaba limpio y en un relativo orden”(N, 32). En este espacio, por lo tanto, espacio en que Andrea se siente a gusto y en el que ella se deja capturar por la magia del violín sonado por Román, se respira una atmósfera diferente, una atmósfera que aleja a Andrea del mundo de abajo, un mundo podrido, en el que “el aire está lleno de gritos” (N, 32), y las cosas, como sus usuarios, “están asfixiadas, doloridas, cargadas de tristeza” (N, 32). Sin embargo, tampoco en la

buhardilla Andrea consigue encontrar un espacio propio. Éste es el reino del tío, que desde lo alto, controla y maneja las vidas de los demás, como dice el mismo Román a Andrea:

Y tú no te has dado cuenta siquiera de que yo tengo que saber-de que de hecho sé- todo, absolutamente todo, lo que pasa abajo. Todo lo que siente Gloria, todas las ridículas historias de Angustias, todo lo que sufre Juan...¿Tú no te has dado cuenta de que yo los manejo a todos, de que dispongo de sus vidas, de que dispongo de sus nervios, de sus pensamientos...? (N, 67)

Este espacio, por el que inicialmente Andrea queda fascinada, se presenta entonces como un lugar peligroso, un lugar del que ella, sin embargo, consigue alejarse, rechazando los invitos de Román.

Como se ha dicho, Andrea intentará entrar en otro espacio es decir, el cuarto de la tía, pero sus sueños de independencia se verán pronto defraudados. El cuarto de Angustias, que comparte algunas características con la buhardilla de Román, pues se trata de un ambiente ordenado desde el cual se puede controlar a los demás (el cuarto de hecho funciona como “una gran oreja” -N, 65- que “recibía directamente los ruidos de la escalera”-N, 65-) pronto es ocupado por los otros habitantes de la casa que entran en la habitación colocando en ésta objetos y sillas. Andrea, entonces, se da cuenta de que el cuarto heredado no es suyo. Se trata, pues, de un espacio que tendrá que compartir con los demás, puesto que, como le dice Juan, la habitación debía estar libre para acudir al teléfono. Lo que está claro, por lo tanto, es que Andrea, mientras viva en aquella casa en la que las cosas invaden el espacio vital del individuo, nunca dispondrá de un espacio propio, puesto que siempre será controlada. La única manera para independizarse, para sentirse libre, será dejar aquel ambiente tétrico, aquella “prisión correccional” (N, 50) que parece absorber todas las energías de Andrea:

¡Cuántos días inútiles! Días llenos de historias, demasiadas historias turbias. [...] Historias demasiado oscuras para mí. Su olor, que era el podrido olor de mi casa, me causaba cierta náusea...Y sin embargo, habían llegado a constituir el único interés de mi vida. Poco a poco me había ido quedando ante mis

propios ojos en un segundo plano de la realidad, abiertos mis sentidos sólo para la vida que bullía en el piso de la calle de Aribau. Me acostumbraba a olvidarme de mi aspecto y de mis sueños. Iba dejando de tener importancia el olor de los meses, las visiones del porvenir. [...] No tenía ganas de moverme ni de hacer nada. (N, 35-36)

La búsqueda de un espacio propio que, en este caso, debe entenderse no sólo como búsqueda de un espacio real, concreto, sino también como conquista de una posición y de una manera de vivir en la que el individuo no encuentre barreras, ni físicas ni psicológicas, puede concretizarse sólo cuando el sujeto, en este caso el sujeto femenino, consigue romper con las restricciones que limitan su libertad, impidiéndole realizarse como persona. En el caso concreto de *Nada*, Andrea, como se ha visto en el capítulo 2, intentará buscar su independencia demoliendo las fronteras que separan el espacio público del espacio privado. Sin embargo, sólo dejando su casa, trasladándose a Madrid con su amiga Ena, la cual le ofrece un trabajo, ella conseguirá ser una mujer independiente:

...Hay trabajo para tí en el despacho de mi padre, Andrea. Te permitirá vivir independiente y además asistir a las clases de la Universidad. Por el momento vivirás en casa, pero luego podrás escoger a tu gusto tu domicilio, ya que no se trata de secuestrarte. (N, 213)

La historia de Andrea, como se puede ver, se concluye muy bien, pues Andrea conseguirá salir de la pesadilla que hasta entonces había vivido gracias a su amiga, cuya ayuda se presenta como una acción salvadora muy similar a la de Antoni hacia Natalia en *La plaza del Diamante*.

La estancia de Andrea en la casa familiar, por lo tanto, es un medio del que la misma escritora se sirve para representar los efectos negativos de la institución patriarcal y tradicional promovida por la ideología franquista, que va delineando una serie de “modelos de comportamiento -esencialmente femeninos- que regirán la vida de los españoles hasta bien entrados los años setenta” (Goldberg-Esteba, 2007. p. 30). De hecho, a través de la mirada inocente de Andrea, que en casa vive prácticamente sin

comunicar, como si fuera incapaz de expresarse (abundan de hecho expresiones como “No sé,” “Nada, no sé,”) lo que se le ofrece al lector es un cuadro de la sociedad española de la época que viene observada y criticada.

Presentando la figura de Angustias que, supuestamente, representa la mujer piadosa cuyo objetivo es educar, según los cánones correctos, la sobrina Andrea, se muestra en realidad la falsa moralidad de la época. Angustias, de hecho, a pesar de las apariencias, que dan de ella la imagen de una mujer austera y devota, esconde una relación con un hombre casado, con el cual ella no había podido casarse por pertenecer él a una clase social inferior a la suya. Lo único que Angustias puede hacer, por lo tanto, es guardar las apariencias, andando, como le dice Juan, con su auréola de santa.

Frente a la figura de Angustias que, de manera voluntaria, se encierra en un convento, no tanto por devoción, (como dice Gloria de hecho, Angustias, a diferencia de la abuela, “cuando reza en la iglesia no oye músicas del cielo, sino que mira a los lados para ver quién ha entrado en el templo con mangas cortas y sin medias”-N, 79) sino más bien para salvar su reputación de mujer honesta, Andrea emerge como un modelo de mujer nueva que, obligada, por una cierta temporada, a compartir su vida con mujeres sumetidas a la concepción patriarcal del mundo, consigue salir del hogar. Esto, lejos de ser el lugar de la armonía, el pilar a partir del cual se construye la sociedad, es presentado, a través de las imágenes distorsionadas y exageradas de Andrea, como un lugar siniestro y oprimente, un lugar que sofoca la independencia del sujeto, baste con pensar no sólo en la figura de Andrea, sino también en la de Gloria. Ella, de hecho, vive aterrada en casa, prisionera del control del marido y víctima de incomprendiones y juicios equivocados que hacen de ella “una mujer nada conveniente” (N, 23), para utilizar las palabras de Angustias. En realidad, el hecho de que salga a la calle por la noche, se debe únicamente a la necesidad de ganarse dinero honradamente, jugando a las cartas, y no prostituyéndose, conclusión a la cual había llegado Juan, cuyo pensamiento refleja perfectamente el de la época, puesto que ve en la actividad de la mujer fuera del hogar “una ocasión de relajamiento y pecado” (Martín Gaité, 1987, p. 47).



### 3.1.2 Las burguesas del Ensanche. Vidas contenidas y deseo de evasión

La última experiencia doméstica que se analizará es la relativa a las burguesas del barrio barcelonés del Ensanche, dicho también Eixample, literalmente la “Ampliación.” Se trata, de hecho, de un espacio urbano que, extendiéndose más allá de las murallas romanas, se va a convertir en el verdadero corazón de la ciudad, en el principal punto neurálgico de la vida social de principios del siglo XX, para empezar su lenta decadencia después de la guerra. La ampliación de la ciudad, planeada por el ingeniero Idelfons Cerdà debe entenderse como un “trazado urbanístico dispuesto en cuadrícula casi regular al estilo de las urbanizaciones de la ilustración” (*Idelfonso Cerdà. El Ensanche de Barcelona*, día de consulta 20 diciembre 2013) en el que cada manzana de casas combinaba “bloques de viviendas con zonas verdes” (*Idelfonso Cerdà. El Ensanche de Barcelona*).

En esta nueva arquitectura, que divide también la ciudad en zonas, pues como indica la misma Montserrat Roig (1992. P. 168), había terrenos inexplorados más allá de la sensata cuadrícula del Ensanche, las mujeres burguesas, verdaderas protagonistas del universo narrativo creado por nuestra escritora, quedan recluidas dentro de sus grandes pisos, con “patios interiores o galerías y balcones con vista a la calle” (Dupláa, 1996, p. 142). De hecho, como escribe Carmiña Palerm (2011, p. 19):

The women of the Eixample in Barcelona were to remain in the balconies and windows of their bourgeois houses-interior spaces from which they could gaze at the world from the safety of their home. [...] The *galleries* facing interior patios, on the other hand, formed an intimate private space safe from the corruptions of the street.

Pues bien, representando la vida de estas señoras del Ensanche, que viven en grandes en pisos en los que ellas son consideradas las reinas, Montserrat Roig, poniendo en escena todo un conjunto de subjetividad femenina, testimonia las limitaciones que cada generación tiene que padecer dentro del ambiente doméstico. Éste, si bien no tiene las mismas características de los espacios familiares analizados en el capítulo anterior, se presenta, sin embargo, como un lugar en el que las mujeres, en

calidad de esposas y madres, se transforman en “muñecas de sus esposos” (Dupláa, 1996, p. 149), en seres que, dejando a un lado sus sueños y sus reales emociones, asumen el papel pasivo que la sociedad patriarcal les asigna.

La visión de la figura femenina que dentro del espacio doméstico y de la institución matrimonial se convierte en un cuerpo asexuado, se ve perfectamente representada en el personaje de Ramona Jover, la Mundeta-abuela de la ya mencionada novela *Ramona, adiós*. La historia de abuela, de hecho, es la historia de un sujeto femenino cuya curiosidad e inteligencia encuentra, desde muy pronto, una serie de restricciones que tienen como objetivo el de crear el único modelo de mujer considerado válido para la época.

Así, a través de la escritura privada de la que se sirve para contar su historia, para expresar sus frustraciones y sus sueños, en fin, su interioridad, puesto que, como dice la misma Roig (1992, p. 58), “en la escritura puedes decir lo que no dirías nunca en voz alta,” Ramona va desvelando todos los momentos de su vida, una vida aburrida en la que ella, educada para asumir el papel al que había sido destinada por la familia y, en consecuencia, por la sociedad, se ve obligada a casarse con un hombre del que no está enamorada, esto es, Francisco Ventura, un hombre que ella define “decente” (RA, 33), con “una fortuna discreta pero segura” (RA, 33), y que ella casa porque “una mujer necesita a un hombre a su lado por miedo a encontrarse sola, de ser el hazmerreír de la gente” (RA, 42). Ramona, entonces, se ve introducida en un mundo nuevo, un mundo que ella imagina lleno de ternura y amor, siendo la suya una alma romántica influenciada, durante el período de la adolescencia, por la lectura de los libros de santas y reinas. Sus sueños de amor, sin embargo, van pronto esfumándose dentro de la vida conyugal, dentro del matrimonio, en el que ella, casi sin darse cuenta, se transforma en “«la felicidad», la «alegría», la «reina» de Francisco Ventura”(RA, 47), nombres que curiosamente él da también a las mariposas que colecciona. Dicho de otra manera, es como si Ramona se convirtiera en una de las mariposas de Francisco, una mariposa a la que, sin embargo se le impide volar. En la casa de Gracia en la que va a vivir con su marido, antes de trasladarse en el barrio del Ensanche, con su gente “bien vestida y moderna” (RA, 119), la vida de Ramona se transforma en una rutina

desoladora, en un acumularse de tareas que la aburren enormemente, puesto que se pasa su vida entre las paredes domésticas, con un marido que no la considera, que no le cuenta nada de sus cosas, dado que según él no las entendería. Lo que es cierto es que hay un abismo entre ellos, dos personas que viven bajo el mismo techo, pero incapaces de comunicar, de dialogar, de entenderse. Según las palabras de Ramona, de hecho, Francisco es un hombre minucioso, cuyo lema de “orden, paz y tranquilidad” (RA, 89), choca con su deseo de vivir emociones fuertes, con su anhelo de amor, un amor que Francisco no sabe darle, pues como ella dice hablando de él, después de su muerte:

Ha sido gentil, amable, discreto, todo un caballero. Me ha querido con mesura, con discrección. Pero nunca me he sentido seducida por él. Parecía que cronometraba las cálidas manifestaciones que debía prodigarme, que consultara el reloj cada vez que tenía que abrazarme o besarme. [...] Su amor ha sido un amor fiel pero chapucero, aburrido, y no ha despertado en mí más sentimiento que la comprensión y la aceptación de una convivencia obligada. (RA, 178-179)

La relación entre los dos, por lo tanto, es una relación estéril, una relación gris, gris como lo es la vida de Ramona que transcurre sus días en casa, un espacio que no ama y en el que ve su libertad limitada. El deseo reprimido de sentirse libre, de vivir emociones puras, ella lo exteriorizará durante un paseo que hace en compañía de Francisco cerca de Vista Alegre. Es aquí, en un espacio público que la invita a dar rienda suelta a sus emociones, que ella siente un deseo irreprensible de bailar, de saltar, de lanzarse a volar por encima de Barcelona, una ciudad por la que se siente transportada “como por los vahos del alcohol” (RA, 72). Frente a la actitud de Francisco que se preocupa por lo que la gente podría pensar observando el comportamiento de su mujer, emerge la despreocupación de Ramona que empieza a correr, imaginando ser “una mariposa grácil, delicada, lánguida, siempre a punto de oler una flor” (RA, 72).

Durante este episodio, en el que ella restituye a las mariposas su capacidad de volar, (actuando de manera similar a Natalia-Colometa, que hacia el final de la novela restituye a las palomas la imagen de animales aptos para el vuelo, portadores de paz y

pureza) Ramona, liberándose de las constricciones que rigen su vida, se concede, aunque por poco tiempo, momentos de inocencia y alegría, sin curarse de Francisco que iba detrás de ella “entresudado, desconcertado y avergonzado”(RA, 72). Esta sensación de libertad que vive, sin embargo, dura muy poco:

De repente noté un calor muy suave entre las piernas y creí que era la prolongación de mi alegría. Luego, el calorcillo se convirtió en el reguero suave de un líquido que fluía, caliente, más allá de la conciencia. [...] Era una sensación nueva. Y era una sensación nueva porque era sangre lo que chorreaba por mis piernas. (RA, 73)

Lo que Ramona experimenta, como se puede entender, es un aborto espontáneo que llega casi como un castigo por haber intentado sentir emociones reales y genuinas, emociones de las que decide deshacerse, para llevar, desde aquel episodio, “a mask of non-emotion” (Rogers, 1986, p. 106). Lo único que puede hacer es volver a ocupar su espacio en el ambiente doméstico, sintiendo nostalgia por épocas nunca vividas, recordando los años dorados de su infancia, vista como una etapa idílica en la que por lo menos podía soñar con un futuro lleno de amor, y languideciendo sin remedio mirando por detrás de un cristal empañado.

Una esperanza de cambio se le presenta con su mudanza al Ensanche, donde ella se ve “más joven, más bonita” (RA, 118). Aquí ella ocupará otro espacio, una casa nueva y elegante, una casa en la que acabará pasando la mayoría de su tiempo observando la calle desde un balcón:

Me paso el día entero en el balcón, regando las plantas, viendo como la gente pasa, como habla, como se detiene ante las tiendas. Haría apuestas para adivinar quién ocupa los coches, la vida de la gente que baja de los tranvías. Quiero decir que me gustaría saber sus historias. A veces me las invento como si se tratara de personas conocidas. (RA, 123)

Mirar la vida desde el interior de su piso, imaginando historias inventadas y haciendo volar su fantasía, se convierte en el único entretenimiento del que puede gozar, pues

como afirma Montserrat Roig al analizar la condición de la mujer a lo largo de la historia, mientras que el hombre ve el mundo, “ella se lo imagina a través de la ventana” (Roig, 1992, p. 132). Observar lo que pasa alrededor de ella, significa entonces para Ramona Ventura mirar “más allá de los estrechos límites de su propio mundo” (Roig, 1992, p. 128), actitud, ésta, que ha acercado las experiencias de muchas mujeres durante siglos, desde la mujer de finales del siglo XIV, que mira el mundo desde un ventanuco gótico, hasta la dama que sueña desde el balcón de una casa “medio flamígera, medio renacentista” (Roig, 1992, p. 133).

La acción de mirar por la ventana, así como la de mirar desde un balcón, como hace la Mundeta-abuela, es una acción que ha sido desvalorizada y asociada a la actitud femenina que busca en el exterior lo que no puede encontrar en el espacio doméstico, en el que queda relegada. De esta manera el balcón se convierte en una especie de espacio límite, pues separa el espacio privado, asociado al tedio y a la rutina diaria, del espacio público, concebido como un mundo nuevo y siempre tentador. En el caso de Ramona Ventura, que dentro del ambiente doméstico ve su vida transcurrir sin que le pase nada de interesante, la tentación viene de la fonda de estudiantes en cuyo balcón se asoma Víctor, un joven del que se enamorará y con el cual tendrá una relación durante la cual ella se verá mucho más bella. La relación, sin embargo, que representa una especie de huida de la esterilidad de su matrimonio y de su vida dentro del ambiente doméstico, pronto viene percibida por Ramona como algo pecaminoso e inmoral: “tengo miedo a desaparecer, a ir al infierno” (RA, 128), dice en una página de su diario. Abandonarse a este tipo de relación significaría desafiar el rol tradicional destinado a la mujer, el de esposa y madre fiel, algo que Ramona no puede hacer, pues, como indica Catherine G. Bellver (1987, p. 13), “any woman, like Clytemnestra, who dared to reject the role of loyal wife was punished as an adultress.” Ser considerada una adúltera es precisamente lo que aterroriza a Ramona también en sus pesadillas:

Fue entonces cuando soñé con el monstruo que no me ha abandonado en tres días. Aquel monstruo rojizo, enorme, que tenía pechos y cuernos y la cara de mujer y de diablo, así,

mezclado. [...] Y los ojos del monstruo se acercaban y se alejaban. [...] Y las imágenes de mis muertos, los papas, el abuelo, me gritaban que era una adúltera. (RA, 163-164)

La relación extra conyugal, por lo tanto, es algo que se acabará pronto. La Mundeta-abuela, sujeta a códigos que no puede romper, sólo puede encontrar su lugar al lado del marido y de la hija que tendrán, “una niña fea y triste” (RA, 166), que nunca será feliz, pues “un hombre es libre, puede elegir su camino. Una mujer no tiene nada que hacer en el mundo” (RA, 167). Dentro de la institución patriarcal, como se ha visto también en las demás novelas, una mujer no puede decidir la manera en que desea vivir su vida. Su mundo será su casa. Sus aspiraciones, con el tiempo acabarán siendo “una comedia vanidosa” (RA, 180), algo que nunca se realizará, como reconoce la misma Ramona al hacer un balance de su vida:

He vivido persiguiendo quimeras, ilusiones que sólo existían en mi mente. [...] Siempre me he sentido atraída por otros mundos, desconocidos o alejados, imposibles de conseguir. Ignoro si se trata de algo pecaminoso, pero no me piento confesar de ello. (RA, 179)

La Mundeta-abuela se verá, por lo tanto, obligada a renunciar a sus sueños, a conformarse con las normas sociales y a educar a su hija según los canones establecidos, canones que de hecho la misma Ramona Ventura acabará interiorizando. La generación de la Mundeta-abuela y de la Mundeta-madre, por lo tanto, es una generación de mujeres “raised to suppress their opinions, ambitions and sexuality and to maintain appearances regardless of her true thoughts and feelings” (Rogers, 1986, p. 106).

El único medio del que la abuela dispone para expresar sus verdaderas emociones será su diario, que se convierte en una especie de refugio, en una tentativa de recuperar un mundo o “una situación que no se ha logrado vivir desde una posición de dominio o por lo menos de control y se necesita volver a vivir a través de la escritura” (Regazzoni, 1984, p.17) y, añadido yo, a través de la lectura, que constituye un mundo otro en el que la Mundeta-abuela se desvanece:

La abuela pasaba buena parte de su vida encerrada en su habitación entre los recuerdos físicos y los que le conservaba la memoria. [...] Allí la abuela desaparecía lentamente, rodeada de sus biografías de reinas y de santos, de sus escapularios, de las plantas del balcón, mimosas, hortensias, anémonas, [...]. (RA, 95)

Ramona Jover, que acaba sus días encerrada en casa, conservando en la memoria el recuerdo de un viaje a París, el único que haría en su vida, (¿qué otra ocasión de viajar puede tener una mujer como yo?-RA, 52-) es sólo uno de los personajes que Montserrat Roig encierra en universos pequeños, espacios en los que los sujetos femeninos se transforman en Madames Bovarys, en “Regentas domésticas”(RA, 62), cuyos sueños volan cortados.

Entre los otros personajes que acaban sus vidas recluidas en espacios cerrados, espacios en los que comienza la geografía literaria de Roig, cabe destacar a Judit, la madre de Natalia en *Tiempo de Cerezas* que, atacada de apoplejía, vive sus días sentada en la butaca de una galería, mirando “con sus ojos muertos hacia los patios interiores”(TC, 32), y acariciando “una y otra vez una muñeca tan muda como ella” (Roig, 1992, p. 168). Otro personaje que queda recluido en los pisos del Ensanche será la señora Altafulla, una de las voces narradoras de *La ópera cotidiana*,<sup>7</sup> obra publicada en 1982 por la misma Montserrat Roig.

Es interesante destacar la experiencia de este personaje de Montserrat Roig con respecto no sólo al personaje de Ramona Jover, sino también a los otros personajes de las novelas analizadas. Se trata, pues, de una mujer que, lejos de considerar la experiencia doméstica como una forma de confinamiento, elige de manera voluntaria encerrarse en su piso del Ensanche, transformando su habitación en “un pequeño escenario, cerrado y privado, [...] el escenario donde todo cabía, donde todo era posible.” (ÓC, 51) Así, en esta casa en la que va acumulando cualquier tipo de objeto, “que era un modo como otro cualquiera de detener el tiempo” (ÓC, 52), ella vive abandonándose a los dulces recuerdos de su vida pasada, una vida en la que figura un tal coronel Saura, hombre audaz y valiente, y en la que ella, como cuenta a Mari Cruz,

---

<sup>7</sup> Montserrat Roig, *La ópera cotidiana*, Salvat Editores, Barcelona, 1995. (Todas las demás partes sacadas de la novela remiten a este edición, abreviación ÓC)

la joven andaluza que constituye su único auditorio, había nacido para ser un espíritu libre, para “hacer grandes gestas” (ÓC, 121), para ser, en fin, una mujer diferente. En la realidad, como se descubre al final de la novela, lo que cuenta la señora Altafulla es pura fantasía, es un medio del que ella se sirve para evadirse de la mediocridad de su vida, una vida en la que, como decía la Mundeta-abuela, una mujer no puede elegir su destino. Es precisamente esta amarga visión del mundo el elemento común en la vida de las dos protagonistas, mujeres cuyas aspiraciones y deseos pueden convertirse en realidad sólo a través de la lectura y de la imaginación. De hecho, es sólo sirviéndose de la imaginación que la señora Altafulla, nada más que un triste reflejo de la decadencia del Ensanche, puede transformar su vida, una vida hecha a base de pasiones contenidas y de sueños cortados, en una increíble aventura, en una experiencia en que “las pasiones humanas se rebelan contra la monotonía y las grisalla” (ÓC, 122), y en la que ella puede convertirse en una mujer fuerte, en una “mujer que decide el destino y a quien nada la encorseta” (ÓC, 122). La crítica al patriarcado, por lo tanto, pese a no explicitarse directamente a través de la división entre público y privado, división evidente en las otras novelas, sigue siendo presente. Sigue siendo presente en la medida en que se presenta la historia de esta mujer la cual, consciente de que sus sueños de independencia son algo irrealizable, decide convertir su vida en un escenario teatral, en algo que, precisamente por ser tan distante de la realidad, deja emerger de manera muy clara su intimidad y su deseos más profundos.



#### 4. CONCLUSIONES

A lo largo de este trabajo, que se ha propuesto como objetivo el de analizar la relación entre el sujeto femenino y los espacios a partir de algunas novelas escritas por Mercè Rodoreda, Carmen Laforet y Montserrat Roig, se ha insistido mucho en la dicotomía entre espacio público, asociado al hombre, y espacio privado, asociado a la mujer. La consecuencia de esta división ancestral, como se ha dicho, ha sido la subordinación del espacio femenino, íntimo y privado, al espacio masculino, abierto y público. Esta división, que se ha arrastrado durante siglos, ha vinculado la noción de espacio a la noción de poder. Como indica McDowell (2000, p. 15), de hecho,

los espacios surgen de las relaciones de poder, las relaciones de poder establecen las normas; y las normas definen los límites, que son tanto sociales como espaciales, porque determinan quién pertenece a un lugar y quién queda excluido.

De acuerdo con esta afirmación se entiende cómo la diferencia categorial haya contribuido a crear la imagen de una mujer vista como prolongación del hombre, como ser maternal que no podía ocupar otro espacio que la casa. El modelo femenino considerado apropiado era, pues, el de ángel del hogar, es decir, de ser dulce y resignado que veía, en su papel de madre y esposa, el destino natural para el cual había nacido. Claramente, esta figura femenina sin ningunas pretenciones estaba vinculada a la imagen de hogar como espacio idílico y armonioso, un espacio que, en la realidad, como demuestran los ejemplos que se han aportado, se torna en un ambiente que esconde muchos sufrimientos, en un ambiente que, precisamente por haber sido retratado como el lugar natural de la mujer, no implica necesariamente la aceptación del mismo por parte del sujeto femenino.

La presentación del espacio privado como lugar que no garantiza la realización del sujeto femenino es una constante en las novelas que se han analizado a lo largo de este trabajo, novelas que, a pesar de las diferencias, han ofrecido ejemplos muy útiles para demostrar cómo el espacio privado deje de ser un espacio armonioso, símbolo de refugio y de seguridad, para convertirse en un espacio impuesto, en un espacio del que

el saber androcéntrico se ha servido para repartir tareas y papeles entre hombres y mujeres. Las protagonistas de las que hasta entonces se ha hablado reflejan perfectamente la poca semejanza que hay entre la figura femenina pintada por el universo masculino y el sujeto femenino retratado en cambio por nuestras autoras, las cuales dan visibilidad a la vida de mujeres que viven la experiencia doméstica como una forma de ocultación. Las mujeres que representan son, además, muy diferentes, lo que pone de manifiesto también las distintas facetas del universo femenino, un universo que desvela las debilidades y al mismo tiempo la fuerza de algunas protagonistas. La fuerza y el coraje del sujeto femenino se ve reflejado de manera evidente en el personaje de Natalia en la *Plaza del Diamante*, un sujeto aparentemente débil que, sin embargo, consigue deshacerse del control patriarcal y adueñarse verdaderamente del espacio doméstico, un espacio cuya estructura injusta consigue destruir demoliendo el palomar, metáfora de la autoridad de la figura masculina sobre la femenina. Así, a través de la destrucción del palomar, Natalia empieza, lentamente, a deshacerse de la identidad que le había sido asignada, es decir, la de Colometa, una identidad que, habiendo sido creada por Quimet, refleja perfectamente la voluntad de moldear al sujeto femenino como si fuera una prolongación del hombre. Quien no conseguirá llevar a cabo un proceso de empoderamiento de la propia persona será, en cambio, Ramona Jover, la mariposa de Francisco Ventura que, como Quimet, excluye a su mujer de la vida pública. A esta posición de subordinación respecto a la figura masculina, tendrá que conformarse también la Mundeta-madre, sujeta a códigos que no consigue romper y que harán de ella una mujer alienada.

La representación que Montserrat Roig hace del espacio privado es, claramente, muy diferente respecto al mundo doméstico representado por Rodoreda. De hecho, mientras que Mercè Rodoreda insiste más en la visión del espacio privado como lugar de objetivación y de abusos, basta con pensar en el personaje marginal de Cecilia, Montserrat Roig insiste más en la visión del espacio privado como lugar caracterizado por el desamor, el tedio, la rutina, la soledad. Diferente también es la visión del hogar perfilado por Carmen Laforet la cual, sirviéndose de la modalidad gótica,

representa muy bien la imagen del hogar como “escenario de pesadillas” (Goldberg-Esteba, 2007, p. 29). Pese a estas diferencias, lo que se ve de manera clara en todos los casos es la representación del espacio doméstico como lugar del no reconocimiento, como lugar que, de acuerdo con lo que se decía en las reflexiones teóricas iniciales, las mujeres no ocupan a título personal. De hecho, también en aquellos casos en que ellas no son ni madres, ni esposa, ni hijas, o sea, sujetos en función del otro, del hombre, es evidente la marginalidad y la subordinación de la figura femenina con respecto a la figura masculina. Entre los personajes que consiguen independizarse, de manera definitiva, del espacio doméstico, destacan, como se ha visto, Andrea, Ramona Claret y Natalia Miralpeix, mujeres que, por su determinación en desafiar los códigos sociales que reparten los espacios entre hombres y mujeres, encarnan muy bien el papel de la *chica rara*, término que Carmen Martín Gaité usa para referirse a Andrea, pero que puede adaptarse perfectamente a los dos personajes creados por Montserrat Roig. Se trata, de hecho, de mujeres que consiguen apropiarse del espacio público, espacio que invaden y en el que se mueven en calidad de sujetos dinámicos. Los ejemplos que estos sujetos aportan, demoliendo de manera definitiva la imagen estática de ángel del hogar, y también la visión del matrimonio “como pilar de la vida de la mujer” (Goldberg-Esteba, 2007, p.33), demuestran de manera clara la concepción del espacio público como espacio que, precisamente por ser tan diferente del espacio doméstico, permite al sujeto femenino experimentar cambios importantes. Esto se verifica en todas las experiencias urbanas vividas por las diferentes protagonistas de las que se ha hablado. La ciudad, con sus espacios externos, favorece, de hecho, el crecimiento psicológico, la liberación, el aprendizaje del sujeto femenino, la posibilidad, en fin, de relacionarse con los demás. La ciudad como experiencia liberadora, como experiencia de aprendizaje, que permite al sujeto femenino crecer y confrontarse con otras personas la encontramos, por ejemplo, en *Nada*, a través del personaje de Andrea, en *Ramona, adiós*, a través del personaje de Mundeta Ventura y en *La Plaza del Diamante*, a través del personaje de Natalia. El ejemplo que, en fin, demuestra claramente los efectos positivos de la inmersión en la vida pública de la ciudad, se halla en el personaje de Natalia Miralpeix que, por su posición particular, esto es, la de una

profesional que ha vivido en el extranjero, mejor que todas consigue demoler la dicotomía público-privado que ha influido, negativamente, en la vida de muchas mujeres.

Según cuanto se ha dicho, entonces, resulta evidente la contraposición entre espacio público y espacio privado. Se trata, sin embargo, de una contraposición que se ha intentado demoler demostrando que la concepción del espacio privado como lugar armonioso nunca podrá cumplirse si al sujeto femenino se le impide deambular de manera libre por ambos espacios. Los ejemplos que se han aportado, ejemplos en los que el sujeto femenino ve sus movimientos constantemente controlados por alguien, esto es, maridos, amantes crueles o tías despóticas, representan muy bien cuanto acaba de decirse. De hecho, para aquellas mujeres “estimuladas (y a veces forzadas) a identificarse con la casa y restringir su vida a sus paredes, ésta se convirtió «en el espacio de la imposibilidad de emancipación” (McDowell, 2000, p. 114, citando a Mertes, 1992, p. 58), emancipación de la que, en cambio, los sujetos femeninos pueden gozar confrontándose con la vida pública y abierta de la ciudad.

## BIBLIOGRAFÍA

ABRAMS C. (1965), *The City Is the Frontier*, Harper and Row, New York.

AMORÓS C. (1994), "Espacio público, espacio privado y definiciones ideológicas de 'lo masculino' y 'lo femenino'", en Amorós Celia, *Feminismo, igualdad y diferencia*, Unam, Pueg, México, 1994, pp. 1-21.

ARNAU C. (1982a), *Introducció a la narrativa de Mercè Rodoreda. El mite de la Infantesca*, Edicions 62, Barcelona.

\_ (1982b), "La obra de Mercè Rodoreda", *Cuadernos Hispánicos*, 383, pp. 239-257.

BACHELARD G. (2000), *La poética del espacio*, Fondo de cultura económica de Argentina S. A., Argentina.

BELLVER C. G. (1987), "Montserrat Roig and the Penelope Syndrome", *Alec*, 12, pp. 111-121.

BENHABID S. (1990), *Teoría feminista y Teoría Crítica*, Alfons El Magnànim, Generalitat Valencia, Valencia.

BOU E. (2008), "Mercè Rodoreda: Narratrice della città", en Eulàlia Vega (a cura di), *Pensando alla Catalogna. Cultura, storia e società*, Edizioni dell'Orso, Alessandria, pp. 57-72.

\_ (2012), *Invention of space. City, Travel and Literature*, Iberoamericana, Vervuert, Madrid.

BUENDÍA GÓMEZ J. (2008), *Gritos y silencios en 'La Plaza del Diamante'*, Narcea, S. A. De Ediciones, Madrid.

BURBANO A. M., PÁRAMO P. (2011), "Género y espacialidad: análisis de factores que condicionan la equidad en el espacio público," *Universitas Psychologicas*, 10(1), pp. 61-70 en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4037862>

CEREZALES A. (1982), *Carmen Laforet*, Ministerio de Cultura, Dirección General de Promoción del Libro y la Cinematografía, Madrid.

CERTEAU M. DE. (2000), *La invención de lo cotidiano.I. Artes de hacer*, Universidad Iberoamericana, México.

CEVEDIO M. (2010), *Arquitectura y género. Espacio público y espacio privado*, Icaria Antrazyt, Barcelona.

- CIPLIJAUSKAITĖ B. (1990), "Barcelona en las obras de cuatro autoras de posguerra", *Ideas'* 92, 7, pp. 83-93.
- COLLIN F. (1994), "Espacio doméstico, espacio público" en *Ciudad y Mujer.Seminario permanente "Ciudad y Mujer"*, Madrid, pp. 231-237.
- D'AMBROSIO SERVODIDIO M. (1990), "Spatiality in *Nada*", *Anales de la narrativa española contemporánea*, 5, pp. 57-72.
- DARKE J. (1998), "La ciudad modelada por el varón", en BOOTH C., DARKE J., YEANDLE S. (coord), *La vida de las mujeres en las ciudades. La ciudad, un espacio para el cambio*, Narcea, S.A. De Ediciones, Madrid, pp. 115-130.
- DELIBES M. (1990), "Una relectura de *Nada*", en *Pegar la hembra*, Destino, Barcelona.
- DUPLÁA C. (1996), *La voz testimonial en Montserrat Roig. Estudio cultural de los textos*, Icaria Editorial, Barcelona.
- ELIADE M. (1975), *Myth and Reality*, Harper Torchbooks, New York.
- FRANCÉS DIEZ M.À. (2005), "Finestra Endins I Enfora: sobre algunos protagonistas de Montserrat Roig", *Feminismo/s*, 5, pp. 97-115.
- FUSI J. P., CALVO SERRALLER F. (2009), *El espejo del tiempo. La historia y el arte de España*, Santillana Ediciones Generales, Madrid.
- GILBERT S., GUBAR S. (1979), *The Madwoman in the Attic*, Yale University Press, New Haven.
- GLENN K. M. (1994), "The Autobiography of a Nobody: Mercè Rodoreda's *El carrer de les Camèlies*", en *The Garden across the Border. Mercè Rodoreda's Fiction*, edited by Kathleen McNerney and Nancy Vosburg, Susquehanna University Press, Selinsgrove, pp. 110-118.
- GOLDBERG-ESTEPA A. V. (2007), *Modalidad gótica y tácticas de lo cotidiano en la narrativa de Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité y Cristina Fernández Cubas*, University of California, rel. Silvia Bermúdez Chair, Sara Poot-Herrera, Ellen McCracken, Leo Cabranes-Grant, MLA International Bibliography.
- GÓMEZ REUS T. (2005), Introducción a *Habitar/ escribir/ conquistar el espacio*, *Feminismo/s*, 5, pp. 11-21.
- GRAHAM H. (1995), "Gender and State: Women in the 1940's", en *Spanish cultural studies : an introduction : the struggle for modernity*, edited by Helen Graham and Jo Labanyi Oxford UP, Oxford.

GROSZ E. (1992), "Bodies-Cities" en B. Colomina (ed), *Sexuality and Space*, Princeton Architectural Press, New York.

GUERRA PALMERO M. J. (1999), "Mujer, identidad y espacio público", *Contrastes, Revista Interdisciplinar de Filosofía*, Vol. IV, pp. 45-64.

HALBWACHS M. (1992), *On collective Memory*, The U of Chicago P, Chicago.

JORDAN B. (1993), *Nada*, Artes Gráficas Soler, S.A., Valencia.

LAFORET C. (2001), *Nada*, Ediciones Destino, S.A., Barcelona.

LE CORBUSIER (1980), *El modulator y modulator 2*, Ediciones Poseidón, Barcelona.

LLORCA ANTOLÍN F. (2002), *Mercè Rodoreda Gurgú (1908-1983): Una literatura que ayuda a vivir*, Ediciones del Orto, Madrid.

LUCZAC B. (2002), "L'espai de les memòries en *Digues que m'estimes encara que sigui mentida* de Montserrat Roig", en Joaquim Espinós i altres- Anna Esteve-M. Àngels Francés-Antoni Mestre-Juli Martínez (eds): *Memòria i literatura. La construcció del subjecte femení. Periodisme i autobiografia*, Denes, Alacant-València, pp. 115-124.

MARTÍN GAITE C., (1987), *Usos amorosos de la postguerra española*, Editorial Anagrama, Barcelona.

McDOWELL L. (2000), *Género, identidad y lugar*, Ediciones Cátedra, Madrid.

MERTES C. (1992), "There's no place like home: women and domestic labour", en J.Fuenmayer, K. Haug y F. Ward (eds), *Dirt and Domesticity: Constructions of the Feminine*, Whitney Museum of American Art, New York.

MINARDI A. (2005), "Trayectos urbanos: paisajes de la posguerra en *Nada* de Carmen Laforet. El viaje de aprendizaje como estrategia narrativa", *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 30, pp. 1-8.

\_ (2010), "Variaciones de lo femenino: La Plaza del Diamante y las representaciones sociales de las mujeres", *Ogigia*, 7, pp. 73-80.

NAVARRO DURÁN R. (1995), Introducción a *Nada*, Ediciones Destino S.A., Barcelona.

NUVOLATI G. (2009), "lo sguardo del flâneur", *Ri-vista ricerche per la progettazione del paesaggio*, Firenze University Press, pp. 46-52, en:  
[http://www.unifi.it/ri-vista/11ri/pdf/11r\\_nuvolati.pdf](http://www.unifi.it/ri-vista/11ri/pdf/11r_nuvolati.pdf)

- ORTEGA J. (1983), "Mujer, guerra y neurosis en dos novelas de M. Rodoreda (*La plaza del diamante* y *La calle de las camelias*)", *Novelistas femeninas de la postguerra española*. Ed Janet W. Pérez, José Porrúa Turranzas, Madrid, pp. 71-83.
- PALERM C. (2011), "Recovering the Secret History of a City: Montserrat Roig's *Ramona, adieu*", *Fronteries: A Journal of Women Studies*, 1, pp.13-35.
- PARKHURST FERGUSON P. (1994), "The Flâneur on and off the streets of Paris" en Keith Tester (ed): *The Flâneur*, Routledge, London and New York, pp. 22-42.
- PARSONS D. (2000), *Streetwalking the Metropolis. Women, City and the Modernity*, Oxford University Press, Oxford.
- PERROT M. (1989), "La mujer en el discurso europeo del siglo XIX", en *Mujeres y hombres en la formación del pensamiento occidental*, Ed. Virginia Maquieira D'Angelo, Guadalupe Gómez-Ferrer y Margarita Ortega López, Universidad Autónoma de Madrid, Madrid, pp. 115-127.
- PHILIPS N. (2012), "Cecilia C and the Marginalized City: The degradation of Urban Space and Everyday Life in Mercè Rodoreda's *El carrer de les camelies*", *Tiresias*, 5, pp. 115-145.
- REGAZZONI S. (1984), *Cuatro novelistas españolas de hoy. Estudio y entrevistas*, Cisalpino-Goliardica, Milano.
- ROBLES A, (1999), "The question of space in *La Plaça del Diamant*", en Kathleen McNerney (edited by) *Voices and Visions. The words and works of Mercè Rodoreda*, Susquehanna University Press, Selinsgrove, pp. 127-147.
- RÓDENAS DE MOYA D. (2001), "Noticia de Carmen Laforet y Nada", en *Nada*, Ediciones Destino S.L, Barcelona.
- RODOREDA M. (1970), *La Calle de las Camelias*, Editorial Planeta, Barcelona.  
\_(1982), *La Plaza del Diamante*, Ed. Edhasa, Barcelona.
- ROFES VERNES A. (2013), *Itinerarios urbanos en la Barcelona de posguerra. Los enunciados peatonales en Nada, Luna Lunera y El país del alma*, Tesis de graduación, Stockholmes Universitet, 2013, rel. Ken Benson. Texto en PDF, descargado en: <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:642219/FULLTEXT01.pdf>
- ROGERS E. (1986), "Montserrat Roig's *Ramona, adios*: A Novel of Suppression and Disclosure", *Revista de studios hispánicos*, 20:1, pp. 103-121.
- ROIG M. (1980), *Ramona, adiós*, Editorial Argos Vergara, Barcelona.



\_(1992), *Dime que me quieras aunque sea mentira. Sobre el placer solitario de escribir y el vicio compartido de leer*, Ediciones Península/ideas, 22, Barcelona.

\_(1995), *La ópera cotidiana*, Salvat Editores, Barcelona.

\_(1996), *Tiempo de cerezas*, Plaza y Janés, Barcelona.

SERRANO DA HARO A. (2000), *Mujeres en el arte. Espejo y realidad*, Ed. Plaza&Janes, S.A., Barcelona.

SQUIER S. M. (1984), ed. *Women Writers and the City*, The University of Tennessee Press, Knoxville.

STANLEY M. (2000), *Mythic Rewriting in the Works of Adelaida García Morales, Carmen Laforet, Montserrat Roig and Esther Tusquets*, Michigan State University, Ann Arbor.

TEYSSOT G. (1988), *A & V*, 14, pp. 8-11.

WELLS C. (2007), "The city's renovating virtue: urban epiphanies in the novels of Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Montserrat Roig and Rosa Montero", *Journal of Romance Studies*, 1, pp. 7-20.

WYERS F. (1983), "A Woman's Voices: Mercè Rodoreda's *La plaça del diamante*", *Kentucky Romance Quarterly*, 30., pp. 301-309.

## SITIOGRAFÍA

Entrevista a Oriol Bohigas, <http://www.promateriales.com/pdf/pm2004.pdf>, día de consulta 10 Octubre 2013

Teresa Rosenvinge, "El Gineceo: el mundo femenino de Carmen Laforet"  
<http://www.carmenlaforet.com/>, día de consulta 10 Octubre 2013

Janet Wolff, "The invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity" PDF  
[http://www.columbia.edu/itc/barnard/arthist/wolff/pdfs/week3\\_wolff.pdf](http://www.columbia.edu/itc/barnard/arthist/wolff/pdfs/week3_wolff.pdf), día de consulta 20 Octubre 2013

Mythologies of Modernity. Capítulo del libro *Streetwalking the Metropolis. Women, City and Modernity*  
<http://ukcatalogue.oup.com/product/9780198186830.do#UmfPSspH6Ht>, día de consulta 25 Octubre 2013

Kösäl Alver, "Flâneur: A Modern Urban Figure"  
[http://www.aid.sakarya.edu.tr/uploads/285-294%20-%20C7,S2\\_M13.pdf](http://www.aid.sakarya.edu.tr/uploads/285-294%20-%20C7,S2_M13.pdf), día de consulta 27 Octubre 2013

Carmen Martín Gaité, "La chica rara"  
<http://www.carmenlaforet.com/>, día de consulta 2 Noviembre 2013

Kronik J. W, "Nada y el texto asfixiado: Proyección de una estética"  
<http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/lberoamericana/article/viewFile/3656/3829>, día de consulta 7 Noviembre 2013.

La mujer durante la Guerra Civil  
[http://www.laguerracivilenelaula.paramnesia.es/LAGUERRACIVILENELAULA/LA\\_GUERRA\\_CIVIL\\_files/mujerguerracivil.pdf](http://www.laguerracivilenelaula.paramnesia.es/LAGUERRACIVILENELAULA/LA_GUERRA_CIVIL_files/mujerguerracivil.pdf), día de consulta 27 Noviembre 2013

Idelfons Cerdà. El Ensanche de Barcelona  
[http://cv.uoc.edu/~04\\_999\\_01\\_u07/percepcions/perc99.h](http://cv.uoc.edu/~04_999_01_u07/percepcions/perc99.h), día de consulta 30 Diciembre 2013.