
La trayectoria novelística de Elena Quiroga

The novelistic trajectory of Elena Quiroga

DARÍO VILLANUEVA
PRIETO

UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE
COMPOSTELA / REAL ACADEMIA
ESPAÑOLA

La tierra en que te criares, détela Dios por madre. Este refrán, citado en una de las páginas de *Tristura*, la novela que Elena Quiroga publicó en 1960, viene directamente de la conciencia autobiográfica de esta escritora nacida en Santander en 1919.

Allí se apuntan también otras circunstancias personales suyas, encarnadas en la figura de la protagonista, Tadea, cuya madre santanderina falleciera prematuramente. Del mismo modo que su personaje, Elena Quiroga, sin perder contacto con su familia montañesa, pasó gran parte de su infancia y adolescencia en la Galicia de su padre, el Conde de San Martín de Quiroga. Luego fijará su residencia en Madrid, cuando su matrimonio, en 1950, con el historiador y genealogista Dalmiro de la Válgoma y Díaz Varela. Su valiosa biblioteca literaria y erudita se ha integrado finalmente en la del Parlamento de Galicia después de la muerte de Elena acaecida el 3 de octubre de 1995 en la Marineda pardobazaniana.

De formación autodidacta, se estrenará en 1949 con una novela de poético título y protagonista femenina, *La soledad sonora*, antesala del gran éxito conseguido con *Viento del Norte*, ganadora del Premio Nadal de 1950 y muy pronto llevada al cine por Antonio Momplet. El decenio de los cincuenta será sumamente prolífico para la escritora, con la aparición de otros ocho libros de novela o narración y varias traducciones. En los años sesenta publicará dos “plaquettes” poéticas, *Carta a Cadaqués* (1961) y *Envío al Faramello* (1963), esta última de reiteradas referencias autobiográficas a Santiago de Compostela, así como dos novelas protagonizadas por Tadea niña y adolescente, la ya mencionada *Tristura* (1960) y *Escribo tu nombre* (1965). De 1973 data su último título novelístico, *Presente profundo*.

El justo reconocimiento de esta trayectoria creativa llevará a Elena Quiroga hasta la Real Academia Española, en la que ingresó en 1984 con un discurso

sdario.villanueva@usc.es / dario@rae.es
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7004-9537>

Recibido: 17-09-19
Aceptado: 21-10-19

Resumen

Elena Quiroga es una novelista que, en la línea renovadora del realismo y el naturalismo decimonónicos, destaca por sus preocupaciones y hallazgos técnicos, y a la vez por el tratamiento poco convencional de asuntos complejos referidos a las relaciones sociales y a la propia conciencia individual de las personas, con un marcado énfasis en la perspectiva de la mujer.

En relación a lo primero, además de las significativas manipulaciones de la perspectiva narrativa que encontramos en varias de sus novelas anteriores a los años sesenta, es de resaltar complementariamente su tratamiento novelístico del tiempo, inspirado en fuentes filosóficas explicitadas con gran claridad en su última obra, *Presente profundo* (Barcelona, 1973).

Palabras clave: Estructuras narrativas, Feminismo, Neorrealismo, Galicia, *Bildungsroman*.

Abstract

Elena Quiroga is a novelist who, in the renewing line of nineteenth-century

realism and naturalism, stands out for her concerns and technical findings, and at the same time for the unconventional treatment of complex issues relating to social relations and people's individual self-awareness, with a strong emphasis on women's perspective.

According to the first point, in addition to the significant manipulations of the narrative perspective found in several of your novels prior to the sixties, it is to be emphasized its novelistic treatment of the time, inspired by philosophical sources expressed with big clarity in its last work, *Presente profundo* (Barcelona, 1973).

Keywords: Narrative structures, Feminism, Neorealism, Galicia, *Bildungsroman*.

titulado *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro*. Precisamente en su contestación académica Rafael Lapesa afirma que “toda Galicia, de Norte a Sur y de Este a Oeste, paisaje, gentes, alma y vida, se adensa en la obra de Elena Quiroga” (Lapesa, 1984, 132).

Lapesa hace asimismo mención a dos precedentes literarios que a propósito de *Viento del Norte* fueron propuestos por críticos tan señalados como Melchor Fernández Almagro o Evaristo Correa Calderón: Emilia Pardo Bazán y Ramón del Valle-Inclán. Pero a diferencia de las recias figuras de don Juan Manuel de Montenegro y el falso Marqués de Ulloa, Álvaro de Castro, el señor de La Sagreira que protagoniza *Viento del Norte* es un personaje sensible, culto y complejo, que continúa, no obstante, fiel al pazo y a su sistema paternalista de relaciones humanas y sociales ya en pleno Siglo XX. Ese contraste, reivindicativo de un señor *pacego* que quiere a Galicia, y deliberadamente trabaja para ella estudiando la historia de los viejos caminos jacobeos, frente a la incuria o incluso la brutalidad de sus homólogos en las obras de Valle y Pardo Bazán, se refuerza con la recia figura del “tío Enrique”, el señor del Pazo de Cora que se sitúa en la *mariña* cantábrica.

La soltura narrativa y descriptiva que le ha sido reconocida a la escritora no se limita, desde esta su primera novela, a la recreación del universo romántico y decadente de los pazos gallegos a los que Elena Quiroga se siente especialmente vinculada por tradición familiar, como se puede percibir, incluso, en su “plaquette” de 1963 antes mencionada, donde presenta sucintamente el pazo del Faramello como “un testigo antiguo y familiar” que preside la vida de sus propietarios rodeados de la “amistad unánime” de los lugareños. Asimismo, la crítica apreció inmediatamente la excelente factura de sus personajes, así como la reiteración de un gran tema, de estirpe existencialista, que nace de la relación entre todos ellos: el de la incomunicación y radical soledad de los seres humanos que Ignacio Soldevila Durante (1980, 181) ha destacado como constante en toda su obra.

La relación intertextual –nada que ver con el plagio, por supuesto– que se estableció a raíz de *Viento del Norte* entre Elena Quiroga y la condesa de Pardo Bazán –sobre cuyo linaje, por cierto, Dalmiro de la Válgoma publicaba un completo estudio en 1952, prologado precisamente por su esposa– resulta a

mi modo de ver perfectamente plausible. Algo hay aquí de *contrafactum* de *Los Pazos de Ulloa*, sobre la base de la presentación contrastada de un señor a la altura de las exigencias de su linaje, y no degradado y abyecto como el falso Marqués de Ulloa. Y mientras en la novela de la condesa el auténtico protagonista resulta ser el capellán don Julián Álvarez, que reaparecerá en *La Madre Naturaleza*, en *Viento del Norte* nadie le puede negar semejante condición a Álvaro, verdadero héroe de corte trágico.

Rafael Lapesa habla también de “ironía sofóclea”. En efecto, la narradora con rara maestría nos hace barruntar que la suerte del protagonista será nefasta cuando se enamora de una moza aldeana a la que hace su esposa en contra de los convencionalismos sociales. Marcela, la hija abandonada por la Matuxa y acogida en el pazo, se configura aquí como una irreductible encarnación telúrica y bravía, inadaptada a su nuevo papel de ama, y cruel hasta la infidelidad para con su esposo, al que llega a calificar de “comepapeles”. El amo se convierte así en “penitente de un amor” que acabará trágicamente con su vida, contradiciendo su humanismo sensible y generoso, resumido en esta máxima: “Ser humano era aceptar, en su humanidad, las complejas humanidades de los otros”.

De *Viento del Norte* viene la inspiración de lo que constituye el eje de *La sangre*, la segunda novela de su autora, publicada en 1952. Para el tío Enrique, el más valleinclaniano de sus personajes, la historia no la pueden escribir hombres como Álvaro, que anda enfrascado en sus estudios jacobeos, sino “los árboles, los valles, las montañas. ¿Cuántas cosas podría contar el castillo?”. Y en los escudos de la capilla del pazo, como se lee al comienzo de la novela anterior, las familias hidalgas “dejaron sus cuarteles, como quien entrega su sangre”.

Estamos, pues, ante dos novelas de la Galicia rural y profunda, bronca y trágica, enfocadas a través del microcosmos articulado en torno a sendos pazos, La Sagreira y el Castelo, respectivamente. Son, literal y valleinclanianamente, tierras de lobos, de lo que se extrae una referencia emblemática para definir la condición humana en clave más de Hobbes que de Rousseau. Reiteradamente se equipara a las personas con estos animales, con una sola diferencia a favor de los humanos: “No son enteramente sanguinarios, ni enteramente crueles, ni enteramente rapaces”.

A lo largo de trescientas páginas asistimos a la sucesión de cuatro generaciones de una misma familia. Sus pasiones y dramas llegan hasta nosotros directamente gracias a los numerosos diálogos que entre ellos se establecen, resueltos siempre con una extraordinaria habilidad. Pero lo más significativo es la adopción de una perspectiva narrativa que atiende a la indicación del tío Enrique en *Viento del Norte* antes reseñada: el narrador de *La sangre* es un roble centenario que, plantado en las proximidades de la torre principal del Castelo, observa a través de sus ventanas la vida de los señores y asiste como testigo a numerosas situaciones que se producen al amparo de su sombra. Así generación tras generación, hasta llegar a los años de la República cuando, en un final efectista, el árbol narrador es talado porque sus raíces amenazaban la estabilidad de la casa, y su caída provoca la muerte de Lorenzo, el último vástago de la familia.

Elena Quiroga lleva hasta sus últimas consecuencias las posibilidades de un viejo recurso –el perspectivismo– mediante el cual el mundo que se describe, y los acontecimientos que se narran, se circunscriben a una visión singular. Este tamiz adquiere especiales connotaciones cuando el novelista recurre a perspectivas insólitas, como la de un perro en el caso de *Flush. A Biography* (1933) de Virginia Woolf, o el edificio de la calle Florida donde viven, aman, luchan y mueren los miembros de una familia bonaerense en *La casa* de Manuel Mugica Láinez, obra dos años posterior a la de Elena Quiroga y muy próxima en sus planteamientos a *La sangre*.

A propósito de la novela del argentino, la crítica ha señalado cómo la renovación del lenguaje novelístico en el contexto del llamado “realismo maravilloso” iberoamericano pasaba inexorablemente por “a problematização da perspectiva narrativa e a consegüente critica do proprio ato de contar” (Chiampi, 1980, 72). Semejante afirmación se compadece con justeza a los propósitos de nuestra novelista en esta auténtica obra maestra que por su ambientación gallega, su fuerza poética y la contenida fantasía de su planteamiento entusiasmó a Álvaro Cunqueiro. Estas afinidades electivas explican también la decidida reivindicación que Elena Quiroga hace del realismo maravilloso autónomo del escritor mindoniense en su discurso de ingreso en la RAE, momento trascendente

en el que no oculta su “serena emoción de haber prestado mi voz a Álvaro Cunqueiro y que, a través de ella, resonaran en esa Casa, de algún modo, sus palabras”.

No menos importante que la perspectiva viene a ser aquí el símbolo que da título a la novela *La sangre*. Es el emblema de la vida individual, pero también, por compartirla varios de los personajes, de la estirpe familiar. El castaño que narra entiende a la perfección el lenguaje de la sangre, pues siente que su savia es equivalente a ella y puede así dialogar sin palabras. En este párrafo del capítulo XII de la novela está la clave de su significación:

Me es grato que los hombres se sienten a mi sombra. Del contacto de sus manos sobre mi tronco aprendo a distinguirlos, porque ningún calor humano es el mismo, ni les late la sangre de la misma manera. La mano de Amador, la mañana en que se fue y la posó en mi tronco, era una mano ardiente y desolada, y la sangre era espesa a través de ella. En cambio, la de su hija Amalia parecía vegetal: no sabría explicar qué me causaba esta sensación, pero algo vibraba desde mi raíz, al contacto suyo. Una mano húmeda y nerviosa por donde la sangre corría a borbotones, y a veces se diría que iba a estallarle. La de Efrén era seca; al acercarla, un chispazo brotaba aislándonos. Al principio apoyaba su mano en mí, y su sangre joven corría venas abajo, pero yo sentía cómo se aceleraba su carrera cuando miraba a Amalia. Después, su mano se fue reblandeciendo, y agostando su sangre. La de Xavier, su hijo, de niño me rasguñaba el tronco con las uñas o me hendía con la navaja. De mayor me fustigaba con aquella caña esbelta que llamaba bastón. Escuchar el latido de Xavier daba vértigo: le quemaban los pulsos. Pero lo prefería al de Dolores, la que fue su mujer, cuya sangre, fría y repugnante rastreaba las venas heladas. Era la suya una mano de seca palma, sin ese sudorcillo amargo de las palmas de Amalia o la cálida suavidad que tienen las de Ángeles, ahora. (Quiroga, 1952, 103-104)

De este modo, Elena Quiroga confirmaba su presencia en el panorama literario español al año siguiente de haber obtenido el premio novelístico más prestigioso del momento, que había inaugurado el elenco de sus ganadores con el descubrimiento en 1944 de otra joven escritora, Carmen Laforet.

Elena Quiroga, un poco mayor que Carmen Martín Gaité o Ana María Matute, vivió la contienda civil desde otra perspectiva distinta a la de la llamada “generación del medio siglo”, la de los “niños de la guerra”. No participó de sus círculos, colaboró en sus revistas ni se relacionó con los Ferlosio, Aldecoa, Juan Goytisolo, Fernández Santos, Medardo Fraile, García Hortelano... Fue escritora de formación autodidacta y de creatividad autónoma, lo que en su caso quizá redundó en una falta de proyección crítica que el arropamiento generacional sin duda le hubiese facilitado. Precisamente por ello, estamos ante una novelista sin ataduras, abierta sobre todo a influencias diversas que le llegan fundamentalmente a través de sus lecturas. No cabe duda de que dos escritores gallegos, Emilia Pardo Bazán y Ramón del Valle-Inclán la inspiraron en su primera etapa cuando de recrear el paisaje y el paisanaje de los pazos se trataba. Pero la crítica no ha dejado de apreciar acertadamente en Elena Quiroga elementos de referencia novelística internacional –Stefan Zweig, Lajos Zilahy, William Faulkner y, sobre todo, Virginia Woolf– que en la España aislada en la que ella comenzó a publicar le confieren a su obra valor singular.

Los años cincuenta del pasado siglo representaron para Elena Quiroga el momento de su máxima productividad literaria. Además de *Viento del Norte* y *La sangre*, publicó otras cuatro novelas extensas y dos novelas cortas de ambientación madrileña, ambas editadas en 1953 y luego incluidas en el libro de relatos *Plácida la joven y otras narraciones* (1956).

Trayecto uno (1953) es el relato unanímista de las variopintas gentes –colegiales, una niñera, un albañil, un repartidor de flores, un petimetre, una ‘mujer bandera’, un negociante, un matrimonio, unos novios, etc.– que utilizan el autobús de la línea Moncloa-Cartagena un día invernal, presentados desde la perspectiva de una jovencita amante de “la poesía de lo menudo, de lo cotidiano” como la que encontraba en los poemas de Pedro Salinas. Una muchacha sensible y rebelde, precursora de la Tadea protagonista de las novelas de Elena Quiroga en los años sesenta, que se siente ofendida porque se le prohíba la lectura del *Amiel* de Gregorio Marañón. Anuncia, que ese es su nombre, siente amor por todos los que le acompañan en el autobús, con un sentimentalismo solidario típico tanto del

neorrealismo italiano de aquellos años como del unanimismo francés anterior. La narración es, a estos efectos, muy fluida, con un logrado balance de los enfoques interiores y exteriores y el uso pertinente del diálogo, el monólogo y el estilo indirecto libre. En cuanto a la temática, no dejan de aparecer vislumbres de lo que *La colmena* de Camilo José Cela había desgranado también poco antes: la prepotencia de los poderosos, la represión sexual y de las ideas, el estraperlo, la miseria, el miedo a la enfermedad, la pérdida de los hijos por culpa de ella.

En cuanto a la segunda novela corta recogida en el volumen de 1956, *La otra ciudad* (1953) está ambientada en una de las viejas sacramentales madrileñas –escenario con el que se adelanta a *Madrid 650* (1995) de Francisco Umbral– donde vive la familia de Tomás, uno de cuyos dos hijos, Marcos, consigue escapar de su clase gracias a los estudios de Medicina. Junto a una visión pesimista de la vida, característica de la literatura del momento, la crítica ha subrayado en *La otra ciudad* la presencia de otro tema querido por la autora, la contraposición entre una religiosidad convencional y la profunda, capaz de encarnarse en lo más íntimo de la vida de mujeres y hombres. Finalmente, el relato que da nombre al volumen *Plácida la joven y otras narraciones* se centra en la figura de una campesina gallega muerta de parto cuando su marido estaba embarcado, un ejemplo más de “una vida aporreada, sin esperanzas de salir de ella” con el que Elena Quiroga quiso rendir homenaje a “todas las trabajadoras mujeres del campo gallego”.

Precisamente de 1955 data también *La enferma*, trágica historia de un amor imposible en la que, de nuevo, es víctima una mujer, Liberata. Ambientada también en un pueblo de las rías gallegas, técnicamente se caracteriza, como más tarde *Algo pasa en la calle*, por el pluriperspectivismo. La historia de la protagonista, de su abandono y de su enajenación, es narrada en primera persona por una forastera que ha venido al pueblo para resolver una herencia recibida por su marido, pero su relato se enriquece gracias a la aportación de varios informantes, cada cual con su propio punto de vista acerca de la enferma y de su novio infiel, Telmo, un joven con aspiraciones de poeta que muere en la miseria en Buenos Aires mientras Liberata, recluida en su alcoba, “exhalaba una gran dignidad. Había

renunciado a vivir, aunque no había muerto, había renunciado hasta a mirar, aunque veía” (Quiroga, 1955, 238). No resultará forzado apuntar que en *La enferma*, como también en el relato de Plácida, Elena Quiroga está recreando uno de los grandes temas del canon instituido por Rosalía de Castro, el de las “viudas de vivos”, como una variante más de su fascinación por Galicia, por la Galicia “granítica y arcaica” que se describe aquí a vista de pájaro en el penúltimo capítulo, cuando la narradora regresa en avión desde Santiago a Madrid.

Tanto lo uno (la impronta temporal de la vivencia humana singular) como lo otro (el pasado como presente vivido en la memoria) explican la preferencia de Elena Quiroga por la reducción retrospectiva del tiempo, muy hábilmente aplicada a la estructuración de tres de sus otras novelas de los años cincuenta, *Algo pasa en la calle* (1954), *La careta* (1955) y *La última corrida* (1958). Las dos primeras pueden en cierto sentido considerarse precedentes de *Cinco horas con Mario* (1966) de Delibes y *Le Dîner en ville* (1958) de Claude Mauriac, respectivamente, y la tercera comparte la temática y la ambientación taurinas con otra novela de 1958, *Los clarines del miedo* de Ángel María de Lera.

La estructura temporal de *Algo pasa en la calle*¹ es la típica de la reducción retrospectiva en sus dos variantes a la vez –la indirecta del narrador y la subjetiva de los personajes– que estudié en mi libro *Estructura y tiempo reducido en la novela* (Villanueva, 1994), pues efectivamente a partir de un relato primario de unas cuantas horas de amplitud, entre las 8 y las 16 de un día de mayo en Madrid, se dan por una parte *flash-backs* del narrador y, por otra, evocaciones más o menos caóticas de los personajes. Hay ciertamente un autor omnisciente, que además de hacer en el capítulo XII una historia y dibujar el panorama de la calle de los Desamparados en el madrileño barrio de la Latina, conoce

¹ La primera edición de *Algo pasa en la calle* es la de Destino: Barcelona, 1954. Joaquín de Entrambasaguas la incluyó en el tomo XII de *Las mejores novelas contemporáneas* (Barcelona: Planeta, 1974, tercera edición), texto por el que citaré. En su extenso estudio previo, Entrambasaguas alaba en Elena Quiroga “su exquisita sensibilidad para percibir e interpretar los matices de la vida cotidiana”, y por ello la sitúa en la línea de Stefan Zweig y Lajos Zilahy.

el pensamiento de sus protagonistas, comenta la acción y supera las informaciones que estos tienen de ella, pero que por lo general se acoge a la óptica de alguno en concreto, se acerca a él mediante el estilo indirecto libre y en determinadas oportunidades le da plena voz en unos soliloquios que, a veces, entran en los límites de lo que entendemos por monólogo interior.

En tomo al cadáver de un hombre, Ventura, que ha sufrido un accidente el día anterior al desplomarse la baranda de un balcón, se van encontrando todas las personas que más directamente estaban relacionadas con él. Como el Mario de Delibes, el difunto es profesor, esta vez de Filosofía en la universidad, y todo lo que él tiene de profunda, sincera y angustiada complejidad lo tiene de frívolo reaccionarismo su aristocrática esposa, Esperanza, de la que ha tenido una hija, Ágata, y estaba separado. Vive con él su mujer legal durante la época republicana, Presencia, exalumna suya, y el hijo de ambos se llama Asís. A todos estos personajes hay que añadir otros dos: Froilán, su yerno, y un padre franciscano que le ha asistido en su agonía. Cada uno de ellos ofrecerá su visión personal de Ventura, ya sea directamente, en primera persona, ya a través de las palabras omniscientes del autor, que no excluyen en su caso, como ya se ha dicho, el estilo indirecto libre y por lo general en capítulos diferentes para que, de esta forma, resalte más el complejo contraste de las perspectivas.

Así Esperanza (capítulos I, II, III, XVII) lo ve desde su superficialidad y desde su rencor. Para ella se trata simplemente de un adúltero que se ha ido con una «mujerona». En realidad, Ventura ya estaba muerto para Esperanza desde hacía mucho tiempo, y esta mujer, como la Carmen de Delibes, representa la mentalidad española cerrada e inmovilista que Gonzalo Sobejano (1975, 187-188) ha emparentado, al estudiar *Cinco horas con Mario*, con las figuras literarias de Antoñita Quijana interpretada por Unamuno, y Bernarda Alba. Esperanza rechazará, en pura contradicción con su nombre, el que su exmarido no haya muerto en pecado mortal cuando el fraile franciscano lo insinúa.

Presencia, por su parte, admira a Ventura desde su época común de la Universidad y luego ha ejercido sobre él una especie de protección a la vez materna y filial (capítulos V, VII, VIII, XVI). Su nombre significa también como el de Esperanza,

pero no es contradictorio como el de ésta y como el de su compañero, sin duda un hombre desventurado: Presencia es aquí el amor humano. Los de los dos hijos, Ágata y Asís, aluden también a la frivolidad de la madre y al franciscanismo del padre: hay la misma polaridad que en *Cinco horas con Mario* realizada por el doble matrimonio y la separación entre ambos. Ágata (capítulo XIV) ha vivido alejada de Ventura desde sus cinco años; la visión que tiene de él proviene de unos vagos recuerdos personales cercenados por un rencor que le ha inculcado Esperanza. Asís (capítulos VII-X) lo admira, pero este afecto está enturbiado por su condición de hijo espurio que le han ocultado durante largo tiempo y le acompleja. Se acerca un tanto a Esperanza porque se considera hijo indigno, fruto del pecado. Froilán, el marido de Ágata (capítulos I, IX, XI), representa la perspectiva objetiva, desapasionada; siempre le ha intrigado, incluso fascinado, la figura de su suegro y con respecto a él no se ha comprometido nunca ni con los que lo justificaban ni con los que lo denigraban. Por último, el fraile (capítulo IV) considera la muerte de Ventura con fe y humanidad; mucho más abierto y más esperanzado que Esperanza, está seguro de que el desafortunado Ventura no se ha suicidado, especie ésta que no es descartada por otros.

Todo este juego de perspectivas en torno a una figura ausente nos recuerda *Mort de quelqu'un* (1911) de Jules Romains, el creador del *unanimismo*. Este pensamiento de Presencia tiene mucho de unanimista: “Todas las muertes son una señal oculta para otra persona. Se muere para alguien y por alguien. Siempre hay alguien que muere con el muerto, alguien de quien llevan algo a enterrar en vida” (Quiroga, 1974, 1358).

Pero el que esta mujer, en el capítulo VI al que pertenece el párrafo anterior, como hará más tarde su hijo Asís en el X, a solas con el cadáver de Ventura en la cámara mortuoria se dirige a él, evocativamente, en segunda persona, intensifica de forma considerable el paralelo con la novela de Delibes.

En algo se le diferencia notablemente *Cinco horas con Mario* en cuanto a la conformación del personaje ausente que las centra. Delibes se cuidó de no idealizar a Mario, sino en hacerlo un personaje ambiguo, contradictorio, problemático. El Ventura de *Algo pasa en la calle* es presentado, por el contrario, como una personalidad admirable.

Combatiente también en el bando nacional y, sin embargo, depurado por una denuncia insidiosa tras la victoria por haber cobrado algún sueldo antes de «pasarse», es autor de varios libros sobre las relaciones entre la armonía y proporción de las Matemáticas y de la vida. De carácter dulce y amable “respetaba infinitamente la individualidad de los demás, y se volvía duro, intratable cuando pretendía vulnerar la suya” (Quiroga, 1974, 1130), “parecía un monje de una religión pura [...] Miraba a las personas a los ojos, como esperando algo de todo el mundo, como si estuviese esperando una respuesta que no darían palabras” (Quiroga, 1974, 1341) y en el aula, practicaba el método socrático: “Profesor es el que conduce, el que aduce, para que vosotros deduzcáis...” (Quiroga, 1974, 1371). De ahí su gran éxito entre los alumnos y, sobre todo, las alumnas. Pero todos estos rasgos no dejan de parecerse vagos.

De hecho, su vida a raíz de su matrimonio civil, que ha aceptado como mal menor para dar su apellido al hijo de Presencia, ha sido un drama de remordimiento, pues Ventura se consideraba en pecado, y en cuanto a su ideología, el meollo se concreta en lo siguiente:

–No es que estén mejor o peor que antes, Presencia; es que han aprendido algo terrible, disolvente y destructor: no conformarse, ambicionar. Si cada uno aceptase su parte –fuera pobre o doloroso o magnífica (se necesita un gran valor para aceptar una parte magnífica) o mediocre– sentirían menos la pobreza, el dolor, la mediocridad. Podrían incluso hallar la grandeza del dolor, de lo pobre, de lo mediocre, la humildad de lo magnífico. Pero se ha perdido en absoluto la medida, la proporción, la valoración propia y del propio esfuerzo. «Todos pueden llegar a todo.» Eso les han dicho y eso creen. Han destruido la alegría. (Quiroga, 1974, 1375)

Algo pasa en la calle, por su tesis o ideología es una obra ortodoxa aunque no falten en ella aspectos de indudable arrojo y desenfado para la época en que fue escrita, tales como el tema de un amor «clandestino» más vivo que el oficial “en una comunidad –y estoy citando de nuevo a Sobejano (1975, 253)– donde no existe el divorcio”, pero por su concepción técnica se trata sin duda de una novela excepcional no solo porque el «punto de

vista», con esa mezcla de omnisciencia y voz directa de sus protagonistas, es francamente pertinente, sino también y sobre todo por el hábil manejo a la par de la retrospección subjetiva (las evocaciones) y objetiva (los *flash-backs* del autor) que casi siempre mediante algún artificio se proyectan o se pretenden sustentar en alguno de los personajes.

La sutileza con que se entrelazan relato primero y retrospecciones en *Algo pasa en la calle* es lo que más echamos en falta en la siguiente novela, *La careta*, publicada un año después (1955), y caracterizada también por su reducción temporal. La abren, a modo de lema, cuatro versos del poeta lucense Luis Pimentel: *En esta frontera de harapos/ quisiera clavar una bandera./ ¿Pero qué ángeles vendrán / a soplar a estos rincones miserables/.*

La careta se distribuye en diecisiete capítulos numerados con romanos, pero aquí el presente de acción se ha adelgazado hasta, prácticamente, esfumarse en beneficio del tiempo retrospectivo del protagonista, Moisés Estévez, quien asiste a una cena en la casa de sus seis primos. A lo largo de la velada, en la que bebe en exceso, Moisés discute varias veces con el que parece estimarlo más, Agustín, al que ha pagado su afecto quitándole una amante de la que esperaba un hijo; al final, este le seguirá por las calles de Madrid desde el chalet de Bernardo a una casa de Lagasca, calle en la que se enzarzarán en una pelea de la que Agustín sale mal parado y presumiblemente muerto. En suma, la amplitud del relato primero es de unas cuantas horas desde el anochecer a la madrugada.

El relato retrospectivo tiene un alcance de unos veinte años, pues llega hasta la guerra, en la que algo trascendental para la conformación de la personalidad psicopática de Moisés ha ocurrido. Solo en el penúltimo capítulo se revelará este misterioso acontecimiento: el heroísmo que se le atribuyó desde niño no fue sino extrema cobardía, pues cuando una patrulla de milicianos descubrió a su padre, comandante emboscado en su casa madrileña desde el 18 de julio, y sus disparos le causaron la muerte, hiriendo de rechazo a su mujer, lo que Moisés hizo no fue proteger a su madre con su cuerpo, sino literalmente ahogarla para impedir, por miedo, que pidiese ayuda a voces. El «tormento» de Moisés se mantiene en suspenso hasta el final, aunque condicione tanto los recuerdos de una infancia vivida en Vigo en compañía de sus primos como

su cena presente. Solo se va adelantando briznas de ese «instant riche» que ha determinado toda una existencia. Ciertamente a lo Stefan Zweig aquí también “una noche es enorme. Una noche puede ser tan larga como una vida. Pasa la vida de prisa, dicen, y la noche es larga” (p. 90).

Quizás para orientar al lector en el dédalo de traslaciones temporales que constituye el entramado de *La careta*, la autora hace uso del recurso tipográfico de la letra bastardilla, del que echará mano también, con otro designio, en *Tristura*. En principio parece como si con ella se quisiera resaltar exclusivamente las «escenas», los *flahs-backs* narrados, reservando la letra redonda tanto para el «relato primario» como para los comentarios del autor y los pensamientos o recuerdos presentes del protagonista. Pero no hay coherencia absoluta en esta distinción y ello contribuye a un cierto confusionismo que la novela puede producir. Alguno de los capítulos, como el XI y XII, son enteramente retrospectivos y en ellos, como en el resto de las *analepsis*, el «punto de vista» es una omnisciencia neutral.

En el capítulo X hay un conato de «modo dramático» –la narración puramente dialogada–, pues solo en tres páginas se antepone a los parlamentos de los dialogantes sus respectivos nombres (p. 123-124), pero sin duda alguna lo ambicioso e interesante de la novela son unas ráfagas o *flashes* de corriente de conciencia o monólogo interior.

Juan Villegas (1968, 638-648) ha estudiado la vigencia en *La careta* de este procedimiento que, junto al estilo indirecto libre, nos pone en contacto directo con la intimidad de tan problemático personaje. Y creo que demuestra cumplidamente que aquí Elena Quiroga logra mejores resultados que en el tratamiento de la temporalidad narrativa. El título de la novela mira al conflicto de Moisés, la diferencia que ve entre lo que los demás creen que hizo y la realidad de los hechos, desajuste que él nunca se preocupó de neutralizar. Este es el motivo estructurante básico de toda la novela: la careta o la máscara, el ocultamiento. La situación trágica y su actitud en ella “se transforma en la psique del niño en fuente de asociaciones para toda la vida”, según el propio Juan Villegas. Por eso el discurso de su conciencia tendrá una estructura radial: en el centro, el suceso eje y el símbolo de la careta; y a partir de aquí, una amplia constelación de motivos secundarios recurrentes, corporeizados en los

recuerdos y evocaciones de Moisés. Así se busca una unidad artística que, sin embargo, es difícilmente perceptible, a pesar de su coherencia, para el lector.

Efectivamente, el padre es raíz, en el texto, de una cadena de motivos que se concretan en evocaciones asociables: *escondite-disfraz-temor-supervivencia-cobar-día*; la madre, de otra: *mirada-abrazo-protección-sangre*. Y en lo hondo está el complejo edípico que enlaza ambos personajes y ambas redes:

Moisés se sintió monstruoso solo, le pareció que aquellos dos seres se bastaban, se compenetraban, que había nacido de ellos pero se computaban, quedaba al margen. Le empezó un sentimiento, mezcla de desdén y de odio, un sentimiento fino y agudo que se filtraba, que le poseía, hacia el hombre escondido en la alacena del cuarto de la plancha.

Mamá besó a papá de una manera que le explotó dentro la inocencia. Escapó para no verlo. Con la amargura enorme de aquellas dos bocas juntas, adheridas, de aquellos ojos cerrados en un éxtasis enervante que les aislaba de él, se iban de él. (p. 198).

La cita precedente corresponde a ese penúltimo capítulo en el que se nos da lo que en realidad es la raíz de la novela. De la cobardía que Moisés manifiesta entonces se deriva directamente la que al final, cuando golpea brutalmente a Agustín, frustra la posibilidad de liberación del trauma psíquico que viene arrastrando desde tan lejos.

En esta novela, de corte Faulkneriano según Eugenio de Nora (1970, 125) –la misma influencia que Gonzalo Sobejano verá también en *Algo pasa en la calle*–, quizá Elena Quiroga, segura de su dominio del arte narrativo, quiso intentar un «más difícil todavía» del que su obra sale sobre todo enriquecida, aunque también complicada, por el uso del monólogo interior.

La última corrida (1958) es, por el contrario, una novela apolínea por la firmeza y claridad de sus líneas maestras en lo que a la composición se refiere, y por la efectividad suma de su prosa, tanto en lo descriptivo como, muy especialmente, en el diálogo. Si la escritora le puso como lema los conocidos versos de Berceo fue, sin duda, para adelantar al lector ese doble intento de prosa paladina en el relato de los acontecimientos de una corrida de toros, y en la captación del hablar entre vecinos

–en este caso, de la barrera y los tendidos– reproducido aquí mediante un logrado equilibrio entre coloquialismo y legibilidad, la misma fórmula que poco antes había aplicado Rafael Sánchez Ferlosio a *El Jarama*. La última corrida es, por todo, una novela en la que predominan las escenas, el diálogo, con la ralentización del ritmo narrativo que ello representa, y en cuanto a la perspectiva del narrador omnisciente es de destacar su sobria neutralidad, y el aprovechamiento por su parte de las visiones de los personajes protagonistas –en especial uno de ellos, Manuel Mayor– para paliar lo que de otro modo reñiría con el talante objetivista que la novela española del momento había tomado por canon.

La obra comienza con los prolegómenos del paseíllo en la plaza de Almagro una de agosto, y concluye cuando uno de los espadas, que se ha lesionado en la lidia de su segundo, abandona el pueblo en coche y sus dos compañeros de terna salen a hombros.

Efectivamente, se trata de la última corrida para Manuel Mayor, que ha dado la alternativa a su paisano Carmelillo. Si el primero representa el fracaso y el acabamiento a los cincuenta y seis años de su edad, en el segundo apuntan las mieles de un futuro prometedor. El otro torero, Pepe Sánchez, está en la cima del éxito que Mayor nunca alcanzara y Carmelillo seguramente logrará.

La novela comprende veintitrés capítulos de los cuales los diez primeros hacen avanzar la línea del relato primario hasta el descanso de la corrida. La narración es, sin embargo, cronológicamente alternante: el paseíllo y la lidia de los tres primeros toros, triunfo para Carmelo en el de su alternativa, silencio para Mayor, ovación para Pepe Sánchez, por una parte, y un primer relato retrospectivo que nos da noticia de los preparativos de la propia corrida, sobre todo de las gestiones de Carmelillo para convencer a Mayor de que fuese su padrino.

Entre el capítulo X y el XI la autora hace imprimir un triple asterisco en una página en blanco, diseño que repite de nuevo en la transición de los capítulos XX y XXI. Ello sitúa en el centro de la novela un segmento singularizado por el predominio casi absoluto de la retrospectión. En efecto, las *analepsis* se encadenan hábilmente para darnos una visión más amplia de los tres personajes principales. Conocemos así los orígenes familiares de Pepe Sánchez y detalles de su carrera hasta su éxito

y sus amores en México, que tanto contrastan con la tristeza, la hosquedad y el aislamiento de Manuel Mayor, así como el particular triángulo amoroso de este, en el que participan la esposa (Clementa) y una amante (Prado) marginada por la sociedad rural en la que viven, en notorio contrapunto con el episodio de las dos mujeres que Pepe ha dejado al otro lado del Atlántico, la burguesa Hilda y la china Mariachita.

Al final de este bloque intermedio de diez capítulos (del XI al XX) la narración retrospectiva se funde con el relato primario cuando fructifican las gestiones de Carmelillo ante Manuel Mayor y Pepe Sánchez, todavía en México, acepta reanudar su temporada española en una plaza fácil como la de Almagro un 24 de agosto.

Los tres últimos capítulos se singularizan por su focalización preferente desde la perspectiva de Manuel Mayor. Con él comienza la segunda parte que será su última corrida. El viejo espada brinda el toro al muchacho que ha recibido de él la alternativa, y cuando estaba culminando una faena impresionante, un resbalón fortuito le obliga a retirarse con la muñeca gravemente lesionada.

La narración lo sigue a la enfermería primero y a la fonda después, soslayando el relato directo de lo que ocurre en el coso. De ello le llegan, no obstante, a Manuel ecos inequívocos de que Pepe Sánchez ha acabado brillantemente con su toro y luego tanto él como Carmelillo han sellado sendas faenas magistrales. La autora opta, pues, por un desenlace antiépico. Su captación del mundo del toreo es elaborada y convincente, pero lo que *La última corrida* destaca es el drama humano de un individuo problemático, enigmático en su inadaptación, en el que se toma cuerpo el gran tema de cómo los sueños no son a menudo sino el germen de nuestras más profundas frustraciones.

Las dos novelas de los años sesenta, *Tristura*. *Secreto de la infancia*. *Novela de una niña* –subtítulos los dos últimos que la obra perderá a partir de su segunda edición de 1965 (la primera es de 1960)– y *Escribo tu nombre* (1965)–, forman parte de un proyecto unitario, de patente carácter autobiográfico. Tal proyecto parece que fue concebido inicialmente como una trilogía. Debemos a la hispanista Phyllis Zatlin interesantes datos a este respecto, fruto de las distintas entrevistas que mantuvo con Elena Quiroga en 1975.

La historia personal de Tadea Vázquez, la niña protagonista, recorre en estas dos obras los ciclos de la infancia y la adolescencia hasta detenerse en junio de 1936, en los albores de la guerra civil. Es entonces cuando la muchacha deja el internado de monjas a los quince años con una sensación de vacío que el final de *Escribo tu nombre* refleja mediante la palabra que Carmen Laforet pusiera en el propio título de una de las novelas más representativas de la primera postguerra, ganadora del primer premio Nadal: *Nada*.

Pero todo parece indicar que, animada probablemente por el éxito de las dos primeras novelas protagonizadas por Tadea, Elena Quiroga trabajaba en un tercer tomo que recogería los años de la guerra civil pasados por la protagonista al amparo de su familia paterna en una aldea gallega. Un primer borrador tomaba título de una canción de Bob Dylan, *Se acabó todo, muchacha triste*, luego sustituido por el que finalmente trascendió como promesa de una tercera entrega que nunca llegó a publicarse: *Grandes soledades*.

Dicho título apunta a un rasgo determinante en la muy bien lograda personalidad de Tadea, una niña y adolescente infeliz, inadaptada, arisca, aparentemente insensible y nada complaciente con los demás. Su tía Concha llega a definirla en *Tristura* como “una niña sin corazón. Nunca habla. No pregunta por su madre. Sin corazón” (p. 29). Me refiero al rasgo de la soledad, que es el punto de referencia central en la concepción existencialista de la condición humana que la escritora profesa, en difícil armonía con una religiosidad profunda que se manifiesta también en el personaje de Tadea, a la que no han faltado lecturas que le atribuyen la condición de auténtica *alter ego* de la autora. Soledad casi metafísica –próxima, acaso, a la que la crítica ha percibido en el origen de la lírica de Rosalía de Castro– que se plasma emblemáticamente en la situación con que se cierra el capítulo XXII de *Tristura*, cuando Tadea intenta dormir: “Picaban los ojos, húmeda la nariz, llena de agüilla. Mordía el embozo. Llorar sin hacer ruido, llorar sin molestar. A solas”.

Nunca consideraré pertinente la atribución de un autobiografismo romo a los personajes insertos en un universo de ficción. De hecho, la propia escritora fue muy parca a este respecto. Phyllis Zatlin, en el estudio introductorio a su edición de *Escribo*

tu nombre apunta, de todos modos, algunos datos biográficos que parecen traslucirse en la peripecia novelística de la protagonista, y transcribe una confidencia de la autora a este respecto: “Tadea tiene mucha vivencia mía aunque no sea exactamente mi vida”.

La madre de la novelista, Isabel Abarca Fornés, murió cuando Elena, la penúltima de sus diecisiete hijos, tenía tan solo dos años. Por tal razón, su infancia y adolescencia transcurrieron en tres enclaves: la casa de su padre, José Quiroga Velarde, en la aldea orensana de Villoria; la mansión de su abuela materna en la ciudad de Santander, donde Elena Quiroga había nacido; y un internado de monjas a medio camino entre esta ciudad y Bilbao. Su inadaptación a este medio educativo la llevó brevemente a Roma para continuar allí sus estudios, pero a finales de 1937 regresó a Galicia por Francia, y en Villoria pasó el resto de la guerra formándose autodidactamente en la biblioteca ilustrada y un tanto “volteriana” de su abuelo paterno, que desempeñaría así el papel de mentor intelectual que en *Escribo tu nombre* le corresponde al tío Juan, gracias a cuyos libros y condescendencia Tadea lee a Ortega y la poesía de Juan Ramón, de Vicente Aleixandre y de Lorca.

¿Podríamos hablar a este respecto de un auténtico *bildungsroman*, de una novela de aprendizaje, formación o maduración de una personalidad femenina? De ser así, Elena Quiroga se incardinaria novedosamente, gracias al personaje de Tadea, en esa serie novelística señera que, a partir de un título fundador –el *Wilhelm Meister* de Goethe–, ofrece otras referencias tan notables como *The Portrait of a Artist as a Young Man* de James Joyce y *Demian* de Herman Hesse. O, por referirnos a la literatura española del primer tercio del siglo XX, *El jardín de los frailes* de Manuel Azaña y *A. M. D. G.* de Ramón Pérez de Ayala.

Sin duda, este marco genérico es el que le corresponde al proyecto de nuestra escritora que, sin embargo, en lo que se refiere a la maduración de la personalidad de Tadea, precisaba de ese tercer tomo del que no disponemos. En *Tristura*, la niña solitaria y áspera como un “cardo borriquero” (p. 113) que la protagoniza hace la primera comunión y cumple los diez años. En *Escribo tu nombre* se traslada del ámbito cerrado, y hasta cierto punto hostil, de la casa santanderina de su abuela y de sus

tíos maternos al internado de monjas del que saldrá con quince años. De manera sutil, pero no por ello irrelevante, este arco temporal en la vida de Tadea coincide con el final de la Monarquía, la llegada de la República, el triunfo del Frente Popular y los barruntos de la guerra civil.

Estos acontecimientos históricos no dejan de intervenir en la maduración de la protagonista, pese a que el entramado familiar y monjil tienda un escudo protector en torno a ella. Pero la niña va dando paso a la adolescente a medida que Tadea va subiendo, generalmente con la misma amargura que mana de su profunda soledad e inadaptación, los escalones que le hacen asumir el desamparo afectivo del que es responsable, incluso, su propio padre, siempre ausente. A ello se suma la conflictividad social de la lucha de clases, presente en el propio reducto de su casa burguesa, el despertar de la sexualidad, burdamente reprimida por el entorno doméstico y educativo, y la vivencia religiosa, aspecto este que adquiere gran importancia en *Escribo tu nombre* y que pertenece a la entraña más íntima del pensamiento de la escritora.

A este respecto, es muy interesante el tránsito que se registra en la evolución de la Tadea niña de *Tristura* a la adolescente de *Escribo tu nombre*. En el capítulo XXIV de aquella, la tensión insoportable e inhumana que en torno a Tadea su mentora negativa, la tía Concha, va tejiendo a propósito de su primera comunión culmina en una crisis cuya causa –“Tengo miedo de Dios”– la niña le confiesa a su única confidente de la casa, Julia.

Por el contrario, el desapego religioso de Tadea se transforma en una suerte de iluminación mística en *Escribo tu nombre* por la influencia benéfica de la nueva prefecta del internado, la Madre Gaytán, que había descubierto su vocación cuando acababa sus estudios universitarios en la Facultad de Filosofía y Letras madrileña de los años treinta y posee una visión humanista, liberal y positiva del Cristianismo, precursora de lo que representará, en los años en que Elena Quiroga planea y escribe su biografía de Tadea, el Concilio Vaticano II.

Con la Madre Gaytán Tadea establece por primera vez, con el único precedente de la iletrada bondad de Julia, un diálogo íntimo en el que la monja ilumina la atormentada naturaleza personal de la adolescente en una clave cristiana fundada en la comprensión y el consuelo.

La crítica ha reconocido ampliamente el mérito de las dos obras finalmente publicadas de aquella frustrada trilogía, que según Ignacio Soldevila Durante representan “la mejor novelación de la infancia y la adolescencia femenina” (Soldevila, 1980, 181-182). Rafael Lapesa (1984, 152-153), no menos elogioso en su juicio, llama la atención sobre la personalidad de Tadea, recia como la de la mayoría de las protagonistas femeninas de Elena Quiroga, caracterizada además por su “creciente ansia de libertad, reprimida en la casa por la vigilancia de la tía y criados, y en el colegio por la rigurosa disciplina, casi gregaria” así como por “su descubrimiento de la música, de la poesía, de la religiosidad honda y personal, inspirada en el amor y no por el temor”. También Antonio Vilanova, en su reseña de *Escribo tu nombre* publicada en *Destino*, incidía en esta valoración muy positiva de las novelas de nuestra escritora como la expresión más completa del aprendizaje femenino en la literatura hispánica, para lo que compara a Tadea con las protagonistas de *Nada* de Carmen Laforet y *Primera memoria* de Ana María Matute. A diferencia de Andrea o de Matia, la protagonista de Elena Quiroga encarna en su estadía como interna con las monjas un proceso de maduración vinculado con la religiosidad cuyas secuelas últimas no podemos valorar en todos sus extremos por la ausencia de la última novela de la trilogía.

Uno de los aciertos de la novelista reside, con todo, en la ausencia de planteamientos maniqueos, que polarizasen a los personajes en dos bandos, el del bien y el del mal, en función de la perspectiva de niña. Ciertamente que en estas dos novelas se capta magistralmente un aspecto ingrato de la infancia: la maldad –crueldad, incluso– de los niños para con otros niños, que hace aquí a Tadea víctima de sus primos. Ciertamente, también, que la tía Concha encarna en gran medida la estolidez y la falta de caridad para con ella, así como también lo hacen algunas de las monjas del internado, frente a personajes humanamente mucho más positivos, como los criados gallegos del pazo paterno o la ya mencionada Julia, una pariente pobre que vive en una aldea santanderina y de vez en cuando visita a la abuela de Tadea, pero en general no hay en estas dos novelas ningún asomo de “héroes positivos”. Ni siquiera el padre de la interna es idealizado por ella en la distancia. Tan solo es evidente que la tía Concha asume en su dis-

curso de personaje la plasmación verbal del autoritarismo, la imposición, la religiosidad intimidante, el odio al propio cuerpo y la falta de comprensión hacia la particular situación de su sobrina.

Frente a lo que representa este doble mundo opresivo, el de la familia (*Tristura*) y el del colegio de monjas que prolonga su férula (*Escribo tu nombre*), Elena Quiroga contrapone (siempre el contrapunto, fundamental en la estética de la novelista) el concepto al que alude el título de la segunda de sus novelas mencionadas. En el contexto de una sociedad española que comienza a exigir inequívocamente la liberalización de la dictadura, *Escribo tu nombre* aparece en 1965 precedida por una página de envío dirigido a los airados protagonistas de aquella demanda de cambio: “**TODOS VOSOTROS**, mis amigos, los jóvenes universitarios inquietos y limpios, creadores de vuestro propio mundo y coautores del que viviréis mañana”.

El último párrafo de esta especie de prólogo o proclama enlaza, además, con otro elemento paratextual de *Escribo tu nombre* que inmediatamente se transcribe antes de que la narración propiamente dicha comience, y que posee una relevancia incuestionable, pues da la clave de su sentido al propio título de la novela.

Escribe Elena Quiroga: “Y, a través de este mundo creado, tan nuestro como el propio, nuestra insaciada pasión por la primera y última dignidad del hombre. Os estoy hablando de libertad”. Y ello enlaza con la traducción parcial de un famoso poema que el poeta surrealista y comunista francés Paul Éluard incluye en su libro de 1942 *Poésie et liberté*, escrito cuando el autor combatía en la resistencia. La Tadea interna en un colegio de monjas de la España de los treinta escribe también el sustantivo *libertad* “sur mes cahiers d'école, / sur mon pupitre et les arbres”: “Sí. Iba a cumplir trece años cuando escribí ‘Libertad’ en la esquina de mi cuaderno” (p. 298). Y la relevancia que a la altura de 1965 la autora le otorga a esta palabra/emblema para la configuración del sentido de su novela, continuadora por otra parte de una entrega cinco años anterior (*Tristura*), habla de un gesto inconformista que no es ajeno a otras expresiones previas en la trayectoria de esta novelista, libre en cuanto no condicionada por su pertenencia a ninguna escuela ni tampoco al aparato de la literatura del régimen, pese a que su perfil personal no la situase precisamente ni en el

entorno de los perdedores de la guerra ni en el de la oposición militante al franquismo.

En este sentido, sobre todo *Escribo tu nombre* bien puede ser leída no solo como un testimonio artísticamente eminente de la educación sentimental de las jóvenes españolas de la burguesía durante los años treinta, sino también como una muestra de connivencia o complicidad entre una escritora identificable con dicha generación y la de los universitarios disidentes nacidos ya después de la guerra civil, que desde entonces representarían una parte decisiva de la oposición protagonista, diez años después, del proceso de la transición política del postfranquismo.

De todos modos, la posición de Elena Quiroga está manifiestamente vinculada a una religiosidad profunda, crítica con los postulados del nacionalcatolicismo, que es la que inspira la maduración casi mística de la Tadea adolescente a la que nos hemos referido ya. Uno de los párrafos del prólogo/proclama que precede a *Escribo tu nombre* se nos revela transparente a este respecto, cuando la escritora pide “**QUE** no lean este libro los hombres –o las mujeres– que hayan sido alguna vez muchachos como los aludidos, para quienes Dios es una fórmula aprendida y no una búsqueda y un hallazgo personal”.

Porque no sería justo obviar la resolución específica que la escritora le da también a este otro vector determinante en la personalidad de su criatura de ficción, de muy probable inspiración autobiográfica, que es Tadea Vázquez. Hemos aludido ya a cómo la madre Gaytán, en su calidad de mentora, se expresa a propósito del primero de los rasgos, la soledad, característicos de la huérfana depositada en el internado por una familia materna que la siente como un elemento ajeno e incómodo, sin que su padre, que vive lejos, aislado en la Galicia rural, muestre en última instancia mucho mayor interés por ella. La Prefecta sugiere a Tadea la sublimación de su soledad en la vivencia íntima de su comunión con Cristo, y algo parecido le propondrá también para dar respuesta a sus ansias de libertad, que igualmente la singularizan como la muchacha de recia personalidad que ya es.

En el capítulo LXXII de *Escribo tu nombre* la madre Gaytán sorprende gratamente a Tadea al interesarse por su preocupación por la libertad, pero cuando le pregunta por el sentido que tiene

para la adolescente este concepto, la propuesta de la mentora consiste, ni más ni menos, que en identificarla con la creencia y la vivencia cristianas, pese a que paradójicamente el Cristianismo que le es enseñado a las pupilas del internado se sitúa en las antípodas de la libertad personal.

Los dos títulos que nos han llegado del inconcluso *bildungsroman* de Tadea Vázquez ofrecen, como hemos apuntado ya, todo un compendio de los mejores recursos técnicos que Elena Quiroga había ensayado con anterioridad a lo largo de su intensa carrera novelística, prematuramente clausurada en 1973 con *Presente profundo*.

Así, en *Tristura* se contrapone, mediante el uso de la letra redonda para el grueso de la narración, y de la cursiva para contados episodios o secuencias, el rígido mundo de la mansión burguesa de Santander donde Tadea pasa la mayor parte del año sometida a la férula de su familia materna, y el universo libre y natural del pazo gallego donde se reencuentra con su padre. Deliberadamente, nuestra escritora juega aquí con la figura del contraste, que Aldous Huxley llevó al propio título de su novela *Point Counter Point*. También destaca aquí el empleo constante del diálogo, en donde la recurrencia de los imperativos con negación (“-No te distraigas... No mires a los lados... No bosteces...”, p. 146) logra sugerir el clima de opresión en que la niña vive.

Otro tanto cabe afirmar de *Escribo tu nombre*, en donde Tadea es ya colegiala de un internado de postín, escenario de su iniciación a los misterios y contradicciones de la vida, proceso que la protagonista afronta con el irrenunciable anhelo al que alude el título. Esta novela, de considerable extensión, está construida fundamentalmente a base del diálogo; es así el suyo un discurso marcadamente dialógico, lo que le confiere una notable objetividad al desarrollo de la trama y a la construcción de los personajes. Diálogo ágil y sustancioso, condensado y sucinto, artísticamente elaborado pero con una viveza expresiva que sugiere convincentemente la coloquialidad de las situaciones planteadas, virtudes únicamente ensombrecidas ya hacia el final, en el episodio de la madre Gaytán, cuyos aires renovadores chocan con la cerrazón de las otras monjas y de las familias de las internas, lo que provoca su remoción como Prefecta y un amago de huelga en su apoyo por parte de las chicas. Para transmitir el mensaje esperanzador del que la madre Gaytán es portadora, sobre todo

en sus conversaciones íntimas con Tadea, en quien llega a inducir el germen de una incipiente vocación religiosa, el diálogo adquiere un registro discursivo, doctrinal y retóricamente persuasivo que contrasta con la fluencia expresiva y la inmediatez que lo había caracterizado hasta entonces.

En la polifonía de *Tristura* y *Escribo tu nombre* el predominio del diálogo diluye el papel preponderante que de otro modo le correspondería a la voz narrativa, la de un “yo central”, el de la propia protagonista. Tanto es así que la Tadea que enuncia la narración no se identifica con ninguna posición espacio-temporal concreta, como tampoco el propio texto de su discurso autobiográfico se justifica fenoménicamente como el resultado de un proceso de escritura en forma de diario o memorias personales. Tadea como narradora habla lógicamente desde un momento posterior al de su infancia y adolescencia, pero el texto de las dos novelas no nos permite ubicarla con certeza en determinada posición cronológica desde la cual su memoria ilumine y recupere las experiencias vividas en la casa materna y el internado religioso.

No deja de resultar sorprendente que, dado el planteamiento autobiográfico de estas dos novelas, la atormentada sensibilidad de su narradora y protagonista, y la atención que se le presta en el discurso novelístico a determinados procesos introspectivos vinculados con los sentimientos íntimos y las experiencias espirituales, Elena Quiroga no haya recurrido apenas a una técnica propia de la modernidad novelística para la que demuestra, por lo demás, estar muy bien dotada como escritora. Me refiero al monólogo interior que James Joyce aprendió de Eduard Dujardin, recurso que otros novelistas identificaron con el “stream of consciousness”, concepto éste tomado de los *Principios de Psicología* de William James. En *Tristura* nos encontramos, así, con una página admirable del capítulo XX en la que la obsesión religiosa de la niña Tadea nos hace recordar el famoso capítulo final de *Ulysses* en el que las obsesiones de Molly Bloom son, ciertamente, de índole muy distinta: “El Cordero, sacrificio, el día más feliz, la Sangre y la Carne, el pecado, pecado, dolor de atrición, dolor de contrición -¿estás triste por no tener recompensa o estás triste por la pena que haces?-. Las cosas no se tienen sin merecerlas, sin más ni más, así como así: si quieres ganar el cielo, hay que ser bueno. Yo no soy digna, mi pobre,

pobre, pobre morada. A imagen y semejanza de Dios. Puedes morirte cuando Dios quiera, en este momento mismo, cuando menos se piensa. (Vendrá como ladrón). La lámpara encendida”.

Para la valoración más justa del lugar que le corresponde a Elena Quiroga en el panorama de la novela española de la posguerra ha sido determinante el estudio de María-Elena Bravo sobre *Faulkner en España* en el que se analiza la huella faulkneriana sobre todo en *La careta*. Al igual que en el caso de Phyllis Zatlin, esta estudiosa mantuvo con la novelista una entrevista en octubre de 1973 en la que Elena Quiroga le confesó que, a raíz de su lectura hacia 1951 de la traducción de *Santuario*, “encontré en esta novela un mundo cerrado y lleno de melodía. Una manera nueva de escribir que ha quedado ya para siempre” (Bravo, 1985, 134). Le interesa de Faulkner la autenticidad de sus técnicas narrativas, íntimamente vinculadas a las necesidades expresivas de las historias que el norteamericano narra y, por lo tanto, nunca artificiosas, virtud de la pertinencia que Elena Quiroga posee también.

Amén del interés compartido por ambos escritores acerca de lo referente al tiempo como elemento fundamental de todo proyecto narrativo, María-Elena Bravo analiza la impronta faulkneriana de otra novela introspectiva, *La careta*, protagonizada por un personaje problemático y articulada, como también *Tristura*, en torno a un contrapunto que el texto resuelve en ambos casos con la alternancia de la letra cursiva y la redonda. La propia novelista ha identificado las huellas de Faulkner en su obra, y las notas por ella misma apuntadas valen tanto para aquella novela de 1955 como para las dos de Tadea, publicadas ya en 1960 y 1965: “El ritmo de su narración total, la voz musical potente que crea el mundo, el uso del tiempo, el papel de la infancia en la realidad del hombre adulto, la relación entre el subconsciente y lo real de la vida, su poesía oscura y su misterio, la técnica y las estructuras, el montaje de la novela porque es real y no artificioso y, finalmente, las imágenes bíblicas y el uso que hace de la mitología” (Bravo, 1985, 138).

No menciona, sin embargo, un aspecto que Elena Quiroga comparte también con el autor de *As I Lay Dying*: la sabia utilización del esquematismo consustancial a toda obra literaria para resolver sus narraciones no de forma exhaustiva, sino elusiva, dotándolas así de una capacidad de sugerencia y de

indeterminación que les confiere una inconfundible impronta poética.

La Tadea de *Tristura* aprende el francés con la institutriz nativa que se ocupa de ella y de sus primos en la mansión santanderina, y en *Escribo tu nombre* su formación lingüística se completa en el internado con las clases de inglés de la madre Clark. Otra de las monjas, la madre Hornedo, presenta a sus alumnas *Voyage autour de ma chambre* de Xavier de Maistre, que decepciona profundamente a Tadea a la que “nada me interesaba que no tuviera conexión conmigo” (p. 322). Más adelante, en el capítulo LI, cuando con el verano la muchacha llega a la casa familiar, “al empujar la puerta me encontré infinitamente a gusto: mi cuarto, algo mío, profundamente mío, mi cama estrecha, mi cómoda, mi lavabo, y la puerta-ventana que daba al mirador de la abuela. Una cama sobre la que me podía tumbar, una puerta que podía cerrar, un mundo propio, íntimo, una entraña cálida”. Resulta inevitable relacionar también este pasaje de *Escribo tu nombre* con el propio título de uno de los ensayos clásicos del feminismo contemporáneo, *A room of her own*, que Virginia Woolf escribió en 1929 y Jorge Luis Borges tradujo al español con el título, precisamente, de *Un cuarto propio*.

Elena Quiroga es una novelista que, en la línea renovadora del realismo y el naturalismo decimonónicos, destaca por sus preocupaciones y hallazgos técnicos, y a la vez por el tratamiento poco convencional de asuntos complejos atinentes a las relaciones sociales y a la propia conciencia individual de las personas, con un marcado énfasis en la perspectiva de la mujer. En relación a lo primero, además de las significativas manipulaciones de la perspectiva narrativa que encontramos en varias de sus novelas anteriores a los años sesenta, es de resaltar complementariamente su tratamiento novelístico del tiempo, inspirado en fuentes filosóficas explicitadas con gran claridad en su última obra, *Presente profundo* (Barcelona, Destino, 1973).

En ella, la escritora presta igualmente atención a uno de los grandes temas de su preferencia, la condición femenina, encarnada aquí en la suerte de dos mujeres suicidas, la de Daría, una panadera de Gondomar, y la de Blanca, una millonaria insatisfecha muerta por sobredosis. Según Rafael Lapesa, “el suicidio de quien nada había pedido a la vida y el de quien había sentido el hastío de todo

se complementan para demandar explicación, para interrogar sobre el sentido de la existencia” (1984, 152).

Uno de los antiguos amantes de Blanca es Rubén, el médico protagonista de esta novela ambientada parcialmente en Galicia como la mayoría de los otros títulos de la autora. Y para él, “no pueden disociarse hombre y tiempo; ‘ser es ser en el tiempo’, sí, pero más aún: en tu tiempo propio, no existe otro, no hay nuestro tiempo sino el tiempo mío, tan per-

sonal e intransferible como la experiencia, como la religión, como el amor” (p. 76). Tal convicción, que viene por cierto del *Sein und Zeit* (1927) de Martin Heidegger, se compadece perfectamente con la que el mismo Rubén defendía en contra de otro personaje de *Presente profundo*: “Enrique, influido por Freud, creía en el pasado como entidad, yo afirmaba que se encarna, deja de ser en el momento en que es, se integra a la memoria viva, es siempre presente” (p. 76).

BIBLIOGRAFÍA

- AMORÓS, A. (1994). “Introducción a Elena Quiroga”. En E. Quiroga, *La última corrida*. Madrid: Editorial Castalia, pp. 7-34.
- ASÍS, M^a. D. (1990). “Elena Quiroga, novelista que ha llegado a la Academia”. En M^a. D. Asís, *Última hora de la novela en España*. Madrid: Eudema.
- BRAVO, M^a. E. (1985). *Faulkner en España. Perspectivas de la narrativa de postguerra*. Barcelona: Ediciones Península.
- BRENT, A. (1959). The Novels of Elena Quiroga, *Hispania*, 42, pp. 210-213.
- BROWN, J. L. (1991). *Woman Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*. Newark, Londres y Toronto: University of Delaware Press&Associated Universities Presses.
- CHIAMPI, I. (1980). *O realismo maravilhoso. Forma e ideología no romance hispanoamericano*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- DE NORA, E. (1970). *La novela española contemporánea (1927-1967)*. Madrid: Gredos.
- DELANO, L. K. (1962). The Novelistic Style of Elena Quiroga. *Kentucky Foreign Language Quarterly*, 9, pp. 61-67.
- DELANO, L. K. (1963). Sensory Images in the Galician Novels of Elena Quiroga. *Kentucky Foreign Language Quarterly*, 10, pp. 59-68.
- ENRÍQUEZ NOYA, M^a. R. (2001). Homenaje a Elena Quiroga de Abarca, *Cadernos do Instituto de Estudos Valdeorrenses*, 12, pp. 125-145.
- ENTRAMBASAGUAS, J. de (1974). “Elena Quiroga (1921)”. En J. de Entrambasaguas, *Las mejores novelas contemporáneas*, tomo XII (1950-1954). Barcelona: Editorial Planeta, pp. 1280-1303.
- GALDONA PÉREZ, R. I. (2001). *Discurso femenino en la novela española de posgue-*
- rra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*. La Laguna: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- GALDONA PÉREZ, R. I. (2001). Elena Quiroga: Un caso de renovación narrativa (des)atendida, *Alaluz*, año 33, número 1/2, pp. 73-86.
- GALERSTEIN, C. (1988). “Self-Discovery in Quiroga’s *Presente Profundo*”. En R. C. Manteiga, C. Galerstein y K. Mc Nerney (compiladores). *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*. Potomac: Scripta Humanistica, pp. 78-85.
- Hoyos, A. de. (1954). “Elena Quiroga (El amor en dos tiempos)”. En *Ocho escritores actuales*. Murcia: Aula de Cultura, pp. 87-118.
- LANDEIRA, R. (1983). “Múltiple variación interpretativa en *Algo pasa en la calle*, de Elena Quiroga”. En Pérez, J. W. (compiladora). *Novelistas femeninas de la postguerra española*. Madrid: J. Porrúa Turanzas, pp. 57-70.
- LAPESA, R. (1988). *De Ayala a Ayala: Estudios literarios y estilísticos*. Madrid: Itsmo, pp. 315-340.
- MARKS, M. A. (1980). Elena Quiroga’s Yo Voice and the Schism between Reality and Illusion, *Anales de la Novela Española de Posguerra*, 5, pp. 39-55.
- MARKS, M. A. (1980). La perspectiva plural en dos novelas de Elena Quiroga, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 359, pp. 428-433.
- MARKS, M. A. (1981). Time in the Novels of Elena Quiroga, *Hispania*, número 64, 3, pp. 376-381.
- MARTÍN MUNICIO, Á. (2000). Elena Quiroga privado, *Boletín de la Real Academia Española*, tomo LXXX, cuaderno CCLXXIX, pp. 7-13.
- MAYORAL, M. (1967). Una lucha nunca acabada, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 69, pp. 553-556.
- OLANO, A. de (1988). Elena Quiroga, silencios y soledades, *Galicia. Revista del Centro Gallego de Buenos Aires*, n^o 649, pp. 24-27.
- PÉREZ, J. (1988). “A Psychological Realist”. En *Contemporary Women Writers of Spain*. Boston: Twayne. pp. 125-131.
- PÉREZ, J. W. (compiladora). (1983). *Novelistas femeninas de la postguerra española*. Madrid: J. Porrúa Turanzas.
- QUIROGA, E. (1952). *La sangre*. Barcelona: Destino.
- QUIROGA, E. (1955). *La enferma*. Barcelona: Noguer.
- QUIROGA, E. (1974). *Algo pasa en la calle*. Barcelona: Planeta.
- QUIROGA, E. y Lapesa, R. (1984). *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro*, Discurso leído el día 8 de abril de 1984, en su recepción pública, por la Excm. Sra. Doña Elena Quiroga de Abarca, y contestación del Excmo. Sr. Don Rafael Lapesa Melgar. Madrid: Real Academia Española.
- RIDDEL, M^a. C. (1991). “El elemento gallego en *Tristura* de Elena Quiroga”. En A. Carreño (compilador). *Actas do segundo Congreso de Estudios Galegos/Proceedings of the Second Galician Congress: Homenaxe a José Amor y Vázquez*. Vigo: Galaxia, pp. 413-419.
- SANTOS, D. (1962). *Generaciones juntas*. Madrid: Boullón.
- SOLDEVILA, I. (1980). *La novela desde 1936*. Madrid: Alambra.
- SOBEJANO, G. (1975). *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid: Prensa Española.
- TORRES BITTER, B., (1993). *Los modos narrativos y el mito de la infancia: “Alfanhui” de Rafael Sánchez Ferlosio y “Tristura” de Elena Quiroga*. Málaga: Secretariado de Publicaciones de la Universidad.

- TORRES BITTER, B. (2001). *Estudio de los modos narrativos en el discurso autobiográfico de "Tristura" de Elena Quiroga*. Málaga: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico.
- VILANOVA, A. (1995). "Elena Quiroga: Del costumbrismo naturalista al intimismo psicológico". En *Novela y sociedad en la España de posguerra*. Barcelona: Lumen, pp. 269-277.
- VILLANUEVA, D. (1994). *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- VILLEGAS, J. (1968). Los motivos estructurantes de *La careta*, de Elena Quiroga, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 75, pp. 638-648.
- WINKLES, D. R. (1983). *Galician Aspects in Four Novels by Elena Quiroga*. Ann Arbor: University Microfilms International.
- ZATLIN-BORING, Ph. (1977). *Elena Quiroga*. Boston: Twayne Publishers.
- ZATLIN-BORING, Ph. (1977). Faulkner in Spain: The Case of Elena Quiroga, *Comparative Literature Studies*, 14, pp. 166-176.
- ZATLIN-BORING, Ph. (1985). "Divorce in Franco Spain: Elena Quiroga's *Algo pasa en la calle*". En E. J. Hinz (compiladora). *For Better or Worse: Attitudes Toward Marriage in Literature*. Winnipeg: University of Manitoba. pp. 129-138.
- ZATLIN-BORING, Ph. (1988). Elena Quiroga's *Tristura*: The Anguish of Silence and Absence, *Modern Language Studies*, 18, pp. 89-96.
- ZATLIN-BORING, Ph. (1991). "Writing against the Current: The Novels of Elena Quiroga". En J. L. Brown (compiladora). *Woman Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*. Newark, Londres y Toronto: University of Delaware Press & Associated Universities Presses. pp. 42-58.