

La representación literaria de la feminidad: *Los Abel* de Ana María Matute

Laura Pache Carballo

Universitat Autònoma de Barcelona / Università degli Studi di Torino

1. Introducción

La representación de la imagen femenina en las manifestaciones culturales y artísticas ejerce un papel clave en la construcción de la identidad colectiva, a partir de la cual se enraíza una categoría descriptiva capaz de mostrar el mundo tal y como es, o como lo ven los artistas que lo retratan. Se crea así un corpus textual, ampliamente entendido, que se ajusta a las demandas de una sociedad, de un momento, y que encarna, a su vez, la visión del universo del autor o autora que lo conciben. Tal y como establecen Vilches de Frutos y Nieva de la Paz (19):

No en vano la Cultura es una Institución social más, que, como otras, contribuye a reproducir, reforzar o cuestionar la identidad de género, de forma que establece lo que en cada comunidad y en cada período se entiende por masculinidad o feminidad, definiendo las expectativas sociales de lo que significa ser hombre o mujer (Bourdieu).

Así, a través de la literatura alcanzamos a percibir el sentido identitario que proyectan algunos estereotipos o modos de figuración que de la mujer se han hecho a lo largo de la historia, datos significativos que se erigen como muestra creativa individual y como legado histórico, tanto en lo que concierne a la visión femenina como a su papel en el entramado comunitario. *Asumimos* la parte de responsabilidad social que se desprende de ella, desde donde se construye un acervo cultural que proyecta cierta perspectiva de lo femenino, pues es en este terreno “donde se elabora y transmite el conjunto de imágenes, figuras ejemplares y mitos originados tanto por la tradición patriarcal-machista, como por el pensamiento de las mujeres” (Gajeri, 441). El concepto de feminidad va ligado, por tanto, a las representaciones que, en un contexto de civilización delimitado, van sucediéndose, tramándose en el arte de cada periodo al calor, además, de la tradición retórica. Sin la apertura que se ha producido a lo largo del siglo XX en este ámbito no podrían entenderse algunas obras actuales; nuevos espacios y comportamientos han cimentado de forma progresiva el rol de la mujer en la sociedad contemporánea, dando como resultado una paulatina transformación de los roles de género. Con las producciones literarias, los autores y autoras han contribuido a cuestionar o a transmitir algunos de los elementos fundamentales en la construcción de la identidad genérica en episodios como la guerra civil, el exilio, la posguerra o la democracia. En las primeras décadas de ese siglo empieza a forjarse una imagen moderna de la mujer, quien pretende incorporarse a ámbitos eminentemente masculinos como son la educación, el trabajo o la participación política. Esto conlleva una nueva iconografía, que se proyecta en la creación literaria, a la vez que alimenta nuevos valores dentro de la sociedad, teniendo en cuenta sobre todo el gran avance que supuso la Segunda República para la mujer (representado por ejemplo en el derecho a voto, en 1931), tras siglos de estar relegadas al ámbito doméstico. Algunas incluso llegaron a ocupar parte del espacio público —piénsese en Victoria Kent, Margarita Nelken, Clara Campoamor, Federica Montseny, entre otras—, algo que encontró su reverso en la dictadura franquista, durante la cual se perdió la mayoría de conquistas republicanas, constituyendo un periodo de gran retroceso. Dichos cambios sociales acaban repercutiendo en la creación cultural en general, fundados en la limitación de libertades

y la propagación de una determinada ideología de género acorde a los principios de la Iglesia católica, y difundida en los programas educativos y en la Sección Femenina de la Falange, creada en 1934 por Pilar Primo de Rivera.¹ Esta, en una intensa labor de divulgación, gracias a los medios al servicio del régimen, se preocupó por vender como moderno el tipo de mujer tradicional, cuya única misión era casarse y tener hijos, con el fin de perpetuar esos mismos valores. El Gobierno de Franco aprobó una serie de medidas con el objetivo de aumentar la natalidad (devastada por la guerra), de manera que la maternidad consiguió “un protagonismo inusitado como función social propulsora de la (re)generación nacional” (Galdona Pérez, 331). Estos modelos muestran a una mujer dechado de servitud y humildad en un hogar capitaneado sin paliativos por el hombre, respondiendo al antiguo prototipo del “ángel del hogar” impuesto por el régimen franquista, sumamente conservador.

En este contexto aparece Ana María Matute (1925-2014), quien plasma sin reparos el ambiente hostil y la crueldad que caracterizan estos años desde una mirada muy personal (Matute 2022, Serrano). Sus textos no dejan de ser testigo directo del gran impacto que tuvo la contienda bélica en España en una generación que todavía no había crecido, la del medio siglo. La ficción se convierte –una constante en su vida– en una vía de escape de la realidad más inquietante, para constituir en este caso un contraejemplo de lo que imponía la sociedad del momento, especialmente a la mujer. Esta resulta imprescindible para reconstruir la memoria de la posguerra, vehiculada a través de una conciencia femenina, la cual muchas veces nos lleva a la cimentación de una nueva visión del mundo:

...sin que Matute sea una escritora radicalmente feminista, aparecen en su obra muchos temas y motivos de una literatura feminista más militante: los problemas típicos de la adolescente, [...] el hogar como convento o prisión, el aislamiento de la adolescente, desigualdades de los sexos, el conflicto entre las normas sociales o el desarrollo femenino, la visión de la infancia como Edén o paraíso perdido, la ambivalencia respecto a la educación tradicional, la necesidad de expresión vía el arte o a literatura, la traición, desilusión, etcétera (Pérez, 28).

El concepto de imagen, por otra parte, hay que tomarlo en un sentido amplio, pues este engloba no únicamente procedimientos textuales o intermediales situados entre lo visual y lo textual, sino todo tipo de imaginarios mentales, muchas veces vinculados a cuestiones identitarias, que es lo que veremos en la construcción de algunas de sus mujeres. La literatura no compete con lo visual, sino que más bien convive con ello. Así, el análisis de las figuras femeninas en la primera novela de formación publicada por Ana María Matute, a finales de los años cuarenta, nos ayudará a reconstruir la imagen que de la feminidad proyecta la autora en una obra que participa del ideario social de los años de posguerra, el cual subvierte. La autora viene a representar la memoria de la contienda, así como de la etapa inmediatamente posterior, que marcó de pleno sus andaduras personales y literarias. Como ella, dan a conocer una nueva manera de ver el mundo en los años 40 y 50 otras muchas escritoras tales como Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, Elena Quiroga, Rosa Chacel, Mercè Rodoreda o María Zambrano. No era poca novedad ver concentrados tantos nombres importantes de mujeres en tan breve periodo de tiempo. Con ellas, nos dice Galdona Pérez (100-101), “el hallazgo de su voz, su voluntad y su valía, consiguió por primera vez que la presencia femenina en nuestras

¹ Véase el volumen de Martín Gaité (1987) dedicado al papel que tuvo la mujer durante los primeros años del franquismo, el cual incluye, además, un importante aparato bibliográfico sobre el tema.

letras dejara de ser, de una vez, meramente anecdótica”. La literatura se convierte, por tanto, en un altavoz que intenta combatir el silencio de toda una generación de mujeres que vio cómo su futuro quedaba truncado por la guerra en las posibilidades que le ofrecía la sociedad.

2. La representación del ser humano en el arte

El poder de la imagen resulta a día de hoy incuestionable, sobre todo en los casos en que esta se centra en representar al ser humano, una constante en nuestra tradición cultural.² Esto es algo, además, que viene de lejos, tal y como recoge Iriarte (24):

Ya en su poética, Aristóteles señalaba al hombre como uno de los principales objetos de imitación convirtiéndolo incluso en punto de engarce de otra serie de consideraciones. El hombre se erigía así, por lo tanto, en un elemento de relación o vínculo de interpretación necesario para comprender, o sobre el que construir, otras muchas manifestaciones artísticas.

Subyace en la noción de *retrato* el de *representación* como uno de sus ejes fundamentales, teniendo en cuenta que toda escenificación supone a su vez la creación de algo diferente, para lo que es necesaria cierta distancia o perspectiva. Dicha transposición carga de sentido el producto resultante, que encuentra en algún tipo de modelo –o su apropiación mental– el origen del objeto representado. Y a su vez, toda selección implica un ejercicio de ficcionalización, pues es el sujeto el que, en su recreación, pone en juego unas reglas concretas que lo llevarán a edificar una determinada percepción, una forma y entidad propias. Además, toda representación supone de algún modo una forma de aprehensión de la realidad, una asimilación y posterior reinterpretación de la misma. También es capaz de crear puentes entre el elemento objetivo al que hace referencia, explícita o implícitamente, y el fundamento subjetivo que lo creó. Por eso este termina diciendo tal vez más sobre el proceso de interiorización y conocimiento que del modelo en sí, modificado como está por medio del intelecto, la experiencia personal y, en este caso, especialmente por la imaginación. Toda imagen se nos presenta, de este modo, como artificio, y no deja de encauzar una cuestión primordialmente filosófica.³ En el caso de las letras, además, es el material lingüístico el que reproduce el objeto retratado, y “la naturaleza verbal de la literatura plantea exigencias y limitaciones particulares, inexistentes en las demás modalidades artísticas” (Senabre 1994, 153). Construye una visualidad diferente a la de las disciplinas artísticas plásticas, las cuales evidencian limitaciones propias de los materiales físicos, ofreciendo por tanto posibilidades alejadas de la conceptualización que puede realizar la lengua, pues esta no recurre a elementos icónico-corpóreos y no puede ser recibida por los sentidos más inmediatos; en su lugar apela a un nivel más profundo de complejidad a la hora de construir estampas humanas. Da espacio a un ejercicio que puede revelar muchos más detalles que los meramente materiales, que pueden ser: el interior o carácter, la personalidad, los sentimientos, las acciones, el habla y hasta los pensamientos de un personaje. Tal y como sostiene Iriarte (54): “Es capaz de contextualizar o situarlo en un complejo marco espacio-temporal e incluso hacerlo agente o partícipe de toda suerte de conflictos o situaciones”. La función que tiene en este sentido el retrato pasa por convertirlo en un hondo estudio de las personas, por erigirse en un proceso de conocimiento y recreación de estas.

De este modo, a través de los retratos literarios femeninos podemos acceder a la representación de algunos personajes que, en última instancia, permiten hacernos una

² Véase al respecto Beyer (17).

³ Para profundizar sobre el concepto de representación, véase Llano.

idea de cómo percibe Ana María Matute a la mujer de su tiempo. A través de ellos podemos abordar la objetualización que construye la autora como trasunto no ya del momento que le ha tocado vivir, sino de su vasto mundo creativo. Si bien el contexto social es importante –muchas de sus novelas tratarán del ambiente asfixiante y poco esperanzador de la guerra civil o de la posguerra, experiencias que vivió la propia escritora– a Matute lo que más le interesa es algo que va más allá de la mera anécdota; así el compromiso social trasciende el episodio concreto para poner el foco en lo verdaderamente importante para ella: las almas y lo humano.⁴ No en vano, todo “retrato es una presentación de un ser, un conocimiento de alguien, real o imaginario; es a un tiempo, un conocerse en lo ajeno y un convertir lo ajeno en lo propio” (Iriarte, 69). No se trata, por tanto, de una mera figuración, sino que se le atribuye una serie de valores determinados que explicarían, en última instancia, el sentido de este tipo de recurso.⁵

3. Una autora retratista de la universalidad de una época

La creación de personajes en la obra de Ana María Matute aborda una cuestión fundamental para entender su universo narrativo, pues la escritora atiende con especial esmero a la invención de sus criaturas, elementos cruciales para dotar de profundidad y verosimilitud sus historias: “En varias ocasiones recordó que, en la mayoría de sus novelas, dibujaba a los personajes para verlos mejor y poder transmitirlos a la narración con más precisión y acierto” (Valcárcel Martínez, 407). Su escritura enseguida entabló una honda relación con la pintura; defendió desde muy temprano la entidad que llegaban a tener los héroes en sus aventuras, que incluso ella misma acababa dibujando. Los seres matutianos se derivan de la propia lógica narrativa, emergen para ocupar el espacio ficcional que se les atribuye y al que acuden de forma natural; se encuentran como se acaba dando con la amistad o el amor, nos dice la autora; ligados en parte a la propia existencia (Matute 1997, 36). Nacen estos en su mundo interior, son producto de la subjetividad y capacidad fabuladora de la escritora, hasta convertirse en entes independientes, con cuerpo y estructura propios:

...aunque no se trate de algo medido y voluntario y yo no sepa analizarlo racionalmente, ya te digo que a muchos de mis personajes los “veo” según me van apareciendo. Y esos detalles son como pinceladas, sí, que sugieren y revelan algo, bastante, de sus mundos interiores, como a veces pueden hacerlo también sus propios nombres [...] Sugieren más que desvelan, en realidad. Porque de los personajes nunca se debe “explicarlo” todo, eso sería nefasto. Tienes que ir conociéndolos mientras los imaginas, saber que cada uno tiene y tendrá su propio “lenguaje”, que encierra y contiene toda su “historia”, la vivida y la futura... y quedarte siempre un peldaño más abajo, ¿verdad? (Salabert, 13).

La vida no puede separarse de la literatura, ni la literatura de la vida; es por ello que encontramos en estas proyecciones una certera muestra de su visión del mundo femenino. En este sentido, *Los Abel* compone un relato de formación o *bildungsroman*⁶ con una estructura episódica donde la protagonista se enfrenta al desasosiego de una adolescencia que llega a su fin, asumiendo las imposiciones de la sociedad, algo muy presente en otras de las obras matutianas (*Primera memoria*, *Algunos muchachos* o

⁴ La escritora añade en una entrevista: “Mientras las personas lloren habrá escritores y la literatura existirá; el día en que la gente deje de llorar, ya no estoy tan segura” (Matute 1997, 174).

⁵ Para una aproximación más detallada sobre las características del retrato literario con relación a nociones cercanas tales como las de personaje o caracterización, véase Iriarte (95-173). Para un estudio del personaje literario, véase Bobes Naves.

⁶ Género que, según Fraai (161) facilita la representación de la rebeldía femenina, “más apto que cualquier otra forma literaria para encubrir el elemento de protesta ante la censura”.

Paraíso inhabitado). Aparece en 1948⁷ y constituye el primer libro que publicó la autora, aunque antes escribiese *Pequeño Teatro*, que ve la luz en 1954, tras recibir el Premio Planeta.⁸ En el panorama de la narrativa de posguerra, el conflicto bélico parece ser la causa de la incorporación de personajes infantiles a la literatura (Godoy, 16). Podríamos añadir perfectamente la inclusión de adolescentes, creaciones que nacen de una generación que ha vivido en primera persona, como jóvenes o niños, la contienda; son los conocidos *niños de la guerra*.⁹ Los años en que se publica *Los Abel* corresponden a la primera posguerra, tras la derrota del bando republicano y la instauración de unos valores morales basados en el nacionalcatolicismo. Sobre ese trasfondo bélico encontramos el planteamiento de uno de los motivos literarios más importantes de las primeras obras de Matute: el cainismo, trasunto de un mundo dividido en constante conflicto, un sentir propio de la narrativa de la década de los cincuenta.

Aquí ponemos el foco sobre todo en la protagonista de *Los Abel*, una niña que crece y se hace adulta, atendiendo al significado que acompaña ese proceso de transformación. El resto de mujeres que aparecen en estas páginas son el acompañamiento, más o menos coral, de la heroína de la obra. El tipo de chicas en el que se inscribe, normalmente adolescentes, choca de frente con el mundo de los adultos y, por tanto, también con el espacio doméstico que las avala y se les ha asignado como propio. Así, estas muchachas rechazan el matrimonio como salida vital y suelen tener relaciones conflictivas con las otras mujeres que representan esta estirpe, puesto que ellas no se amoldan a los modelos sociales anteriores, lo que acaba derivando en situaciones alimentadas por la incomprensión, la represión o la soledad. La construcción de la identidad femenina adscrita a una época concreta pasa por acotar, en un primer nivel, su proyección pública, la imagen a través de lo que simboliza el aspecto físico. Este sería el primer acercamiento que se hace del personaje femenino como materia sintiente y sensible, lo que nos permite, además, relacionarlo con su entorno; por tanto, el cuerpo sería el primer horizonte de ellas mismas. De esta suerte, las prácticas de dominación se activan desde diferentes lugares y este se erige como uno de ellos en una narrativa social e ideológica que las delimita y normaliza. Así, el cuerpo y su imagen se entienden como un texto en el que se inscribe la realidad social, el cual conlleva una precisión cultural acerca de ciertos comportamientos e identidades: “las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos” (Foucault, 32). Las figuraciones femeninas, de este modo, tienen que ver con la sociedad en la que se registran y se leen, puesto que estas acaban constituyendo parte de sus identidades.

4. Representaciones femeninas en *Los Abel*

La novela se arma a partir de dos focalizaciones diferentes. Una de ellas es la de un chico que conoce a la familia y que luego regresa a la aldea para ocupar la casa cuando ellos ya no están, en forma de *heterocaracterización* (Álamo, 196); la otra proviene de una de las mujeres de la familia que da nombre al libro, Valbanera Abel. Esta última

⁷ Tiempo después de su publicación, la autora se pronunciaba en estos términos acerca de la novela: “Durante muchos años he abominado de ella porque me parecía que estaba mal, que era muy tonta y estaba mal escrita, pero con los años me he reconciliado y pienso que no está tan mal” (Redondo Goicoechea, 17).

⁸ Sobre estos inicios literarios, véase el relato que le cuenta la propia Ana María Matute (1997, 87-88) a Gazarian-Gautier.

⁹ Este apelativo de pertenencia proviene del libro de memorias de Josefina R. Aldecoa titulado *Los niños de la guerra* (1983).

constituye una crónica anterior en el tiempo a la primera y entraría dentro de la forma de *autocaracterización* (Álamo, 195). En el caso del primer observador, las imágenes que nos llegan serán de las mujeres que habitan aquella residencia señorial característica de una familia burguesa, principal protagonista¹⁰ en el inicio de la obra. En ella se concentra la acción bárbara del campo, trasunto de Mansilla de la Sierra, el pueblo riojano donde vivió a temporadas la autora.¹¹ La casa “se alzaba en lugar solitario y sombrío, al pie de las altas montañas”, aislada de todo y de todos, en plena naturaleza,

...allí donde las rocas se desgarran en un barranco violento y torturado. Era cuadrada, maciza, de ventanas uniformes que al sol de la tarde brillaban como llamaradas (...) Aquel era el reino de los Abel, su húmedo reino bajo las rocas (10).

Estas primeras frases nos invitan a imaginar una atmósfera plástica y sugestiva que participará estilísticamente del estilo tremendista, algo que, según Gracia y Ródenas (382) se concretaría en diferentes influencias:

Ana María Matute pudo pretender una alegoría de la España escindida y derrotada. Aunque es también probable que una lectora compulsiva como era desde niña extranjera estímulos de la escenografía romántica de *Cumbres borrascosas*; las psicologías desordenadas de *Los hermanos Karamazov* de *Dostoievski* y tal vez el naturalismo de *Los pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán.

Esta elaboración poética parte del impulso creativo de la autora, hasta conformar una retórica propia que puede verse reconocida también en la representación de muchos de los retratos femeninos que encontramos en el libro.

5. Primera parte: una perspectiva masculina

Las imágenes que construye el primer narrador de la obra son aquellas propias de una mirada ajena a la estirpe protagonista, de alguien que recuerda la delgada relación que mantuvo con ella y que vuelve al escenario principal para recordar a unos habitantes ahora ausentes. En las primeras páginas se dedica a recordar un momento en que comparte juegos con los Abel, “Unas criaturas oscuras jugaban juegos oscuros” (12). Tiempo después vuelve a este hogar siendo adulto y se encuentra con uno de los personajes que va a hacer de vínculo entre las dos partes: Lázaro. Con él se dedica a explorar el espacio para ir dirigiéndonos hacia el relato principal: el de la vida de Valba. De este modo, asistimos a la representación de varias mujeres que van a constituir el contexto adecuado para entender a la heroína principal, proyectada a través de ellas. En primer lugar, se detiene en la madre, la cual no aparece de forma activa en la acción, solo se rememora a través de recuerdos: “la dueña de la casa era dulce, menuda, con una sonrisa imprecisa entre los labios tersos. Me fijé en su cabello rizado que escapaba rebelde a las horquillas” (11). Una figuración que se nos antoja delicada, femenil. Frente a ella, el narrador nos refiere otras dos mujeres secundarias, una criada “joven,

¹⁰ No en vano, en el momento en que Valba Abel decide marcharse y abandonarla, se produce una identificación entre el espacio y ella: “Era el paisaje el que huía –pensé–, no nosotras. Era la casa nuestra, la que se escondía rápidamente tras el bosque” (Matute 1981, 146). A partir de ahora, todas las citas se referirán a esta edición, indicando la página correspondiente entre paréntesis.

¹¹ Un lugar que, por su ubicación, en pleno monte y rodeada de naturaleza, podría compararse con el ambiente de *Wuthering Wuthering*, escrito por las hermanas Brönte, fuente de inspiración del libro, tal y como ha mencionado en alguna entrevista la propia Matute: “tenían un cierto parecido con algo de mi familia. No de mi familia directa, sino de mis antepasados, de la familia de mi madre. No era lo mismo, pero había algo: esa fuerza, esa violencia, esa cosa de castigo” (Nichols, 31).

hosca y rojiza, de gruesas piernas” (11) con la que se encuentra él siendo niño y ya, de mayor, con el regreso, la mujer de Lázaro, que poco después tiene una aparición casi fantasmal:

De espaldas al fuego, una mujer nos está mirando. No puedo precisar su rostro; sólo su silueta rígida y negra, y la aureola de su pelo desordenado en torno a una cabeza estrecha. [...] la mujer tiene una voz desgarrada, y al fin veo sus ojos grises fijos en mí (18).

Esta, sin más entidad que la de mero complemento, sirve para rellenar la escena, para dibujar la atmósfera de una casa tenebrosa que participa en mucho del paisaje exterior. Luego, de ella repite, como una letanía: “la mujer de Lázaro es una charlatana insaciable” (23), “la mujer de Lázaro es una urraca” (31); en una progresión *in crescendo* que acaba animalizándola. A través de esta aparición y ya desde el inicio, nos damos cuenta de que la naturaleza adquiere una presencia casi sobrenatural en la historia; el bosque, las primeras estrellas, la luna huidiza, los pueblos grises, las grietas de las rocas y el paisaje tienen un “brillo de funeral” (15), donde “la carretera es una cicatriz que horada las vertientes” (15). Todo esto contribuye a la construcción, metonímica, de los figurantes de la historia. Con un estilo basado en el lirismo, la prosa de Matute pone de relieve la carga emotiva que dimanan de los retratos literarios presentes en el libro. Tal y como se desprende de la observación de Fraai (161): “Parece como si todo el ambiente decadente y conminatorio haya sido creado para encuadrar el proceso de formación de la heroína”. Emerge en este contexto la expresiva instantánea de Valba Abel en manos del primer narrador:

Es una muchacha joven, de cabello negro y liso. Tiene unos ojos intensos, grandes, con una leve tendencia descendente en los extremos, hacia los pómulos. Una mirada infrecuente, demasiado negra. Pero sus manos cruzadas tienen una conmovedora torpeza infantil (24).

En ella se destaca enseguida su falta de belleza: “era muy morena” (24), atributos femeninos por excelencia que no ostenta.¹² Todo su entorno reparará de forma patente en lo alejada que está la niña del ideal femenino. Más adelante, volvemos a visitar la imagen de Valba, de la que el narrador señala: “¡Dios Santo!, qué sé yo cómo definirla [...] A veces le gustaba decir cosas extrañas [...] Yo pensaba al principio si no estaría loca...” (32). Junto a esta apreciación, Eloy, que ejerce de médico de la familia y visita a Juan Abel con frecuencia, completa su dibujo inmortalizando en estos términos la primera vez que la ve:

Qué ojos tan profundos: todo un mundo encerrado dentro. [...] Y parecía una niña, con sus manos indecisas. Tenía dientes de lobezno, hirientes como pequeños puñales. Se acercó por detrás de mí para ver cómo extraía la sangre de su hermano, con un gesto de curiosidad, tan ingenuo...; pero su respiración la sentí como una llama sobre mi nuca. Iba vestida de negro, me parece. Pero llevaba un cuellecito blanco, inocentón (33).

¹² Al respecto, en su estudio sobre los arquetipos femeninos en la narrativa de Matute, Janet Pérez (31) sostiene lo siguiente: “Es notable entre estas muestras representativas (que no agotan el caudal de niñas de la autora) la falta de cualquier niña de belleza física, o siquiera sin grandes imperfecciones, de la misma manera que se nota la ausencia de la niña idealizada en cuanto a espíritu o inteligencia [...] Tímidas, solitarias, hurañas, se sienten aisladas en mayor o menor grado del mundo que les rodea [...] Varias de estas características se preservan en los adolescentes, a veces presentándose en forma más intensa todavía”.

Llama la atención de esta imagen la ambivalencia con que se proyecta: una muchacha de corta edad, pero ya con rasgos oscuros; la animalización sirve para traspasar simbólicamente al lector todo lo que la figura femenina de Valba va a representar, una amenaza basada en la síntesis de elementos propios de la inocencia (la indecisión, la curiosidad o el ingenio) y la peligrosidad (la metáfora del lobezno, los puñales y la llama, ropajes negros). Con todo, la fotografía en la que se reconoce a la protagonista de los Abel, que aparece junto a sus hermanos, aquí resulta significativa en la medida en que va a aportar parte del material gráfico necesario para fijar la estampa de la heroína en la realidad del relato. A esta representación, más o menos objetiva, de la que parten las figuraciones que acabamos de leer, se unirán el resto de representaciones del personaje, ancladas exclusivamente en la retórica propia del lenguaje literario. No en vano, en este pasaje, el médico acaba quemando la foto, la cual “se retorció como si tuviera una vida, en dolorosa convulsión y la superficie satinada se derretía en un líquido amarillento” (33). Aquí se cierra la primera parte, breve presentación o marco narrativo que da paso a las memorias de la verdadera protagonista de la historia.

6. Segunda parte: la visión de una mujer diferente

La segunda parte llega tras la contextualización de este primer narrador, y ahora el relato se construye desde una primera persona que responde a la mirada de la protagonista de la novela: Valbanera Abel. Se trata de sus diarios, que funcionan como testimonio de todo lo que ha vivido y cuyo contenido relata de forma retrospectiva su vida justo antes de dejar la casa familiar definitivamente. Valba habita un ambiente rural, busca la libertad y encarna unos ideales y un modo de enfrentarse al mundo que retan el desasosiego de la época, la España en plena posguerra. Así, nos refiere el desplazamiento que su situación le provoca y las expectativas que de ella se tienen por el hecho de ser una mujer inserta en un proceso iniciático. La narración nos llega enmarcada por la misma frase al inicio y al final del relato que construye el primer narrador: “Esto fue lo que leí”, encuadrándose así el texto dentro del motivo literario del “manuscrito encontrado”. Por lo demás, el espacio y el tiempo quedan indeterminados en la novela, creando una sensación de cierta imprecisión.¹³

La primera visión que tenemos de Valba Abel en esta segunda aproximación proviene de la imagen que percibe la misma muchacha: “Catorce años son muy poca cosa. Me miré en un espejo; era delgada, con la boca pálida y el cabello liso. No sabía qué esperaban de mí” (39). Se producen saltos en la historia que son indicados con un espacio entre los diferentes pasajes narrativos, aunque no se señalan datos referentes a ninguna fecha en concreto, como se hubiese esperado de un diario. El punto de partida es la asunción de una conciencia propia, algo que marcará la evolución hacia la madurez: “Me sentía a veces muy niña” (40), momento en que se desmarca de la construcción social imperante. Por eso nos adelanta: “las mujeres del pueblo me miraban siempre. Aquella sensación de puyazos en mi carne, no he podido ahuyentarla todavía” (41). No sucede únicamente en el entorno más cercano de la protagonista, pues esta añade a continuación: “Y la he sentido después muchas veces, en otros lugares” (41). Y si así lo hacen las mujeres adultas, sus compañeras no serán menos para ajustar el desdén que hacia ella sienten: “A la salida de la iglesia las chicas de mi edad me miraban cuchicheando, todas engarzadas brazo por brazo” (41). Desde su niñez se nos retrata alejada de las convenciones, poco integrada en un entorno social y moral en el

¹³ Sobre el tratamiento del tiempo, desdoblado en uno histórico y otro interno, personal, propio de la protagonista, véase Vadillo Buenfil (155 y ss.).

que no se reconoce.¹⁴ Aparece una solterona de pueblo que la acoge pero que no es correspondida por Valba, quien la percibe como una incómoda presencia:

Se llamaba Emelina [...] Yo la huía porque me pasaba la mano por la cara, y estaba siempre hablando de nuestra madre. [...] No podían entusiasmarne sus bordados, ni su juego de té transparente.

–Qué poco femenina eres –reía a veces, como si fuese una gracia. Y me daba una galleta, que sabía a rancia, de las que hacía ella.

–¿Por qué no vienes a verme? –mayaba–. Debes sentirte muy sola (42).

Desde el principio queda claro que Valba Abel no va a ocupar el espacio esperado por la sociedad, y será por ello que acabará condenada a la soledad. De hecho, al volver al pueblo tras una estancia en la ciudad, donde acaba madurando, vuelve a reencontrarse a Emelina, de quien su figuración no deja indiferente: “La miré; y la vi gruesa, redonda, baja, con residuos de cierta añeja coquetería en el modo de doblar la cabeza hacia un lado. También ella era una mujer” (224). La joven rechaza todo lo que representan esos modelos anclados en una feminidad caduca, basados en el inmovilismo, la dependencia amorosa y el abandono propio. Esta caracterización recuerda al precedente literario que encontramos en la protagonista de *Nada* (1944), de Carmen Laforet.¹⁵ Este suponía una “abierto ruptura con el comportamiento femenino habitual en otras novelas anteriores escritas por mujeres” (Martín Gaité 1992, 111-112), y será un nuevo esquema de personaje-tipo que irá tomando lugar en los modelos propuestos por algunas escritoras del primer tercio del siglo XX, donde encontraremos mujeres que priorizan su formación o su trabajo al matrimonio o al amor, se alejan de los estereotipos de belleza canónicos impuestos en la época y se erigen como autónomas.¹⁶

Por otro lado, en la configuración de la protagonista es importante lo que representa la madre de la familia Abel.¹⁷ En este caso, se dibuja como un personaje ausente, pero hay varios momentos en que se recupera su figura. El primero de ellos, como hemos visto, se hace de forma indirecta, al principio de la novela, a través del ejercicio retrospectivo del narrador, cuando este señala que la conoció y “era muy dulce y cariñosa” (33); al parecer nos dice algo muy diferente a lo que representa su hija. Llama la atención que, a diferencia de esta presencia ciertamente luminosa, el resto de figuraciones femeninas se construyan en base a un aura de oscuridad. Más adelante vuelve a exhibirse de nuevo desde el recuerdo, esta vez de su propia hija, quien recupera

¹⁴ Aquí podemos proyectada la rebeldía moral que encarna el personaje, a la que apunta el censor en su informe. Sobre esto, la propia autora comenta: “Decían que yo destruía los valores sociales, que destruía a la familia, que destruía la religión... En cierta forma, sí que era verdad lo que decían. Yo quería cambiarlo todo. Era el grito de libertad de una muchacha contra un mundo que le parecía falso, hipócrita, explotador y mentiroso” (Matute 1997, 91). Y este grito, envuelto en la angustia y la rebeldía, es el que lanza Valba a través de estas páginas.

¹⁵ Con todo, cabe destacar el personaje adolescente que creó la barcelonesa Mercé Rodoreda aun antes en *Aloma*, publicada en 1938. Sobre la obra de Laforet, Matute (1997, 90) le confiesa a Gazarian-Gautier: “Lo peor de la censura era que no tenía un criterio claro [...] De pronto, un rayo de luz vino a iluminar tanta oscuridad cuando dos escritores publicaron algo diferente: Camilo José Cela con *La familia de Pascual Duarte*, en 1942, y Carmen Laforet con *Nada*, en 1945. [...] Ellos nos dieron esperanza.”

¹⁶ Para un estudio sobre este nuevo tipo de mujer en la narrativa española del siglo XX, que supone un “jaque al ángel del hogar”, véase Bordonada.

¹⁷ Tal y como sucede en esta obra, la relación entre madre e hija en la narrativa de Matute suele vehicular una gran carga de conflictividad. Las madres en la prosa matutiana no suelen ocupar mucho espacio (algunas figuras maternas hacen acto de presencia en *Luciérnagas*, *Primera memoria* o *Los soldados lloran de noche*). Véase al respecto Fraai (171-176).

un retrato suyo para colocarlo boca abajo, en un cajón de la cómoda,¹⁸ “porque mamá era muy diferente” (43). Páginas después se entiende a qué se refiere, cuando la protagonista añade: “Yo me acuerdo de lo que me dijo: ‘Parece que seas un chico más, Valba. Quiero saber que tengo una niña: ¿por qué, por ejemplo, no adornas un día la mesa...?’” (47). Se hace patente la distancia que opera entre madre e hija,¹⁹ siendo la primera un modelo del ideario doméstico que por entonces se perseguía en las mujeres, rechazado por su descendiente, quien, además, está en plena transformación según el esperado planteamiento iniciático del libro. Se enuncia como una letanía repetida desde el principio del relato: “¿Pretendían acaso que yo sustituyera en la casa aquella mujer [...]? Verdaderamente, catorce años son muy poca cosa.” (51). La transformación se da desde dentro, asistimos al proceso de reconstrucción de quien será Valba, a pesar de la aparente inmovilidad externa que proyecta su físico: “Y me miré las manos: unas manos largas, de uñas azulosas: eran las mismas. Y sin embargo estaban muriendo y naciendo muchas cosas dentro de mí. Me quemé en mis sentimientos y crecí en aquella Nochebuena” (52). En numerosas ocasiones Ana María Matute explicó la falta de entendimiento que marcó sus relaciones con otras niñas hasta conseguir, ya de mayor, una gran amistad con otras mujeres, así como el desapego que la unía con su madre (el mismo que parece sentir Valba en la novela).²⁰ La construcción de la identidad de la protagonista, ligada a su transformación juvenil, por tanto, es un elemento nuclear en la novela. Abordado ya por la madre, vuelve a aparecer en boca del padre, quien le reprocha su actitud, muy dada a aspavientos impropios de su género.

El espejo es un símbolo recurrente,²¹ el cual, junto a las fotografías, tamizadas por el recuerdo, y los retratos que aparecen de los personajes acaban cimentando a los seres que pueblan la historia: física y espiritualmente. La personalidad de cada uno pasa por la imagen que de ellos se fragua, ciñéndose a todo un imaginario colectivo. Así, en el caso de Valba, se le reclama –otra vez– que habite una identidad que no le es propia, como hace su padre:

–¿Te miras alguna vez al espejo?, pues si lo haces ya me dirás después qué te ha parecido esa cabeza llena de culebras negras. Quisiera saber por qué pasas el tiempo asomándote a todas las ventanas, como si no supieses dónde está la puerta. Córtales el pelo, deja ya de arañarte las piernas con los espinos y cuida más de esa pequeña que está aprendiendo a reírse como tú. ¿Pero qué eres; pero qué sientes? (60).

Cuando está a punto de abandonar el pueblo, volvemos a encontrar esta imagen en una escena significativa para el desarrollo de la protagonista: “me instaba a levantarme

¹⁸ En otro momento de la historia, vuelve a insistir en este hecho: “Yo no podía soportar el retrato de mamá sobre su mesa, con aquellos ojos retocados. Y lo volvía disimuladamente cara a la pared” (73), lo que confirma el rechazo que siente Valba hacia su madre o, cuando menos, la imposibilidad de recuperar explícitamente su imagen.

¹⁹ Superada la mitad de la novela, Valba siente un repentino ataque de odio hacia todos, momento de inflexión en su trayectoria en que decidirá marcharse a la ciudad sin decírselo a nadie y romper con la memoria de su madre: “no paré hasta encontrar la fotografía de nuestra madre. La rompí en muchos, muchísimos pedazos, como si así me fuera posible vengar aquella vida estéril que nos había dado”. A lo que añade: “¡Qué odiosa me sentí! Y ¡cómo me alegré de no ser bonita!” (130).

²⁰ Véanse al respecto las conversaciones que entabla la autora (Matute 1997, 78-79) con Gazarian-Gautier.

²¹ Tal y como señala Sylvia Truxa (citado en Fraai, 188), no está asociado a ninguna forma de narcisismo, sino que le sirve a Valba, como a otras heroínas matutianas, para construir una vía operativa de autoanálisis y autocrítica en la búsqueda de la propia identidad. Además, hay que tener en cuenta que el espejo es un puente entre naturaleza y cultura, entre el sujeto natural y su reflejo, la construcción cultural.

y mirarme al espejo, no sé por qué; me contemplaba un instante y veía mis ojos demasiado grandes, y algunos mechones de cabello negro enroscándose en torno a mi garganta” (143). Esta representación tan sumamente plástica evoca la figura de Valba a partir de las sinuosas formas de su pelo, esas “culebras negras” que se enroscan alrededor de su rostro nos remiten a la imagen mitológica de Medusa,²² mujer transformada en una bestia por su ofensa a Atenea. En este episodio mítico se subordina lo femenino a lo masculino, donde el primero encarna un peligro para el poder establecido:

She is the monster-woman whose containment in patriarchy is death. There is no space for her. Yet a fully intact Medusa only evokes the fear of castration for those participating in mastery. In feminine discourse, she can be the incorporated other (Crawford, 48).

Otro de los bastiones del sistema pasa por la educación religiosa, la cual es debatida por la protagonista, quien a través de su hermana pequeña hace conocer la opinión que tiene de ella: “Valba dice que el colegio está lleno de jaulas con mujeres negras oliendo a velas” (66), opinión que recuerda a lo que la propia Matute sostenía de la suya: “No sé si las monjas eran malas o tontas [...] aunque ellas me hicieran la vida imposible [...] Yo no era una niña fácil” (Matute 1997, 40). Al principio de esta primera parte, apuntábamos al punto de inflexión en el devenir de Valba en el que siente desesperadamente el desaliento vital que entorpece su existir, y que por tanto motiva un cambio necesario. Esta conversión se construye de nuevo desde la imagen física que le devuelve el espejo de su aspecto, profundamente relacionado con su ser:

Algo debió de cambiar en mí, entonces. Lamenté haber deambulado durante tres años con el cabello alisado sin gracia, detrás de las orejas; sin conceder a mi físico más atención que un furioso restregar de piel, hasta hacerla rechinar. Y desde aquel día, cuando me sorprendí copiada en un espejo, instintivamente me tapaba con las manos las orejas. Ni siquiera tenía una sonrisa suave: aunque ensayara muecas amables, con cierto desaliento [...] Y me estaba brotando una repulsión hacia la tierra y las gentes; y un deseo inconcreto de liberación (67).

Se va fraguando la rebeldía que nace en ella y esta opera como motor para la construcción de una mujer que reta lo establecido en una época de sumisión y censuras. De hecho, Valba Abel se erige como una heroína de compleja armazón identitaria, pues en ella se conjugan las personalidades de todos sus hermanos, de forma consciente, fruto de la tierra. Por eso se proyecta a partir de una analogía entre ellos: “Si me gustaba mirar a través de cada uno de mis hermanos, ¿por qué limitarme a contemplar tan sólo mi imagen en el espejo?” (60).

Otro personaje a través del cual se erige la representación de la protagonista es, además de sus familiares, Eloy, el médico de la familia y el que canaliza su despertar amoroso. Con él intenta establecer una relación sentimental que acaba fracasando porque ella no encaja en el rol que se le adjudica y lo rechaza.²³ Así, en uno de los

²² Apelando al mito griego de Medusa se apunta a la tradición patriarcal de Occidente, concretamente a la exclusión de la mujer en ella (véase Cixous).

²³ Es curioso cómo la figuración de los personajes pasa muchas veces por concentrarse en algún rasgo físico, a modo expresionista; cómo su identidad se construye a partir de la representación literaria sumamente expresiva del retrato y el valor simbólico de los objetos con que se asocian. En el caso de Eloy, quien le despierta a Valba atracción y desdén a la vez, lo que lo caracteriza es su dentadura: “Volví a pensar en Eloy; pero no en lo que él dijese o pensase: sólo en sus dientes partidos” (79); o “una estúpida admiración se me encendía dentro del pecho, viendo su cuello hinchado, y sobre todo, aquellos dientes

primeros encuentros, este le espeta: “Eres una criatura rara” (77), algo que va formando parte progresivamente de la identidad de Valba Abel. Con él se ve abocada a una gris existencia, que rechaza:

Comprendí por qué temía a Eloy. Porque me arrastraba a la fuerza hacia una existencia limitada. Yo no quería apagarme lentamente en su vivir en declive [...] Algo me vaciaba el alma de un zarpazo (95).

Del mismo modo, acaba apartada de la relación que establece en la ciudad con otro hombre más mayor, Galo, del que ella misma sostiene: “En mi amor no había nada luminoso” (192), “¡Cuánta angustia en aquel amor mío!” (195). En este caso, la actuación de Valba escapa por completo de los clichés convenidos en la época, pues es ella quien va a buscarlo al taller, una infracción de los códigos imperantes;²⁴ es ella quien le persigue, aunque al final la historia acabe mal. Parece, así, estar abocada a una soledad irremediable, a un destino que se entiende a partir del contexto y modos en que aparece representada la protagonista, cuyas figuraciones abarcan como vemos amplios matices plásticos, que van conjugándose a su evolución vital.

7. Otras mujeres en *Los Abel*

7.1 Una hermana pequeña a quien cuidar: Ovidia

Un personaje importante para entender el alcance de la personalidad de Valba, y la figuración femenina en la novela, es su hermana menor Ovidia. Todo el mundo espera que cuide de ella al tratarse de la única chica de la familia tras la muerte de su madre, algo que ella repudia con insistencia, y que queda claro sobre todo en el episodio en que abandona a la pequeña a las puertas del hotel donde se aloja uno de sus hermanos, quien no llega, haciendo que la pequeña pase sola la noche de Navidad. En ella se proyecta también el rechazo al orden establecido para la mujer de la época: encargada de las labores domésticas y el cuidado de los niños, devota y preocupada por su físico, tal y como lo estaba la misma Ovidia, de ahí su repulsa hacia ella:

No sé por qué algo me hería oyéndola, viéndola. Su voz era aguda, un poco chillona, y cuando se reía, parecía que me taladrasen mil alfirretazos. No podía escucharla [...] Seguía llevando bolitas, y tenía unas piernas doradas, esbeltas. Y sentía un estúpido orgullo por eso (81).

En el fondo, no quiere que se parezca a ella, y en su descripción nos la dibuja con rasgos femeninos, heredados de la madre, conjugando elementos que la encuadran dentro de la tradición familiar, que parece dividirse entre una figuración refinada propia de la feminidad y la de Valba, quien, conscientemente se aleja de esta:

Era delgada como una auténtica Abel, y muy morena. Pero con una fragilidad que suavizaba angulosidades y la hacía más parecida a nuestra madre. Se había hecho retraída, silenciosa [...] En sus manos doradas y suaves había una

rechinando entre los labios voraces” (85). Hay varios ejemplos a lo largo de la novela. Por ejemplo, cuando habla de Tito, puede leerse: “Miré al cielo; me gustó hundir los ojos, perderme en aquella negrura, que, como el cabello y los ojos de Tito, parecía sumergida en un baño azul”. O al referirse a la solterona del pueblo señala: “me di cuenta de cómo nos perseguía Emelina haciendo remilgos. De cómo corría detrás de nosotros con sus zapatos brillantes”.

²⁴ Igual que representa una quiebra de los espacios tipificados por la novela de iniciación que ella huya del lugar doméstico para ocupar el público, invirtiendo así los roles de género establecidos por la sociedad con respecto a estos.

feminidad conmovedora. No obstante, a menudo contraía la curva de la boca, igual que yo (143).

Una niña, con todo, olvidada por la familia, abandonada a su suerte, casi inerte ante su hermana, cuando la encuentra arrebatada por “un silencio infantil, con patetismo de muñeco roto y vacío de ojos” (143).

7.2 Contrapuntos de feminidad: Jacqueline y su madre

Todas las señales que le llegan a la protagonista van en la misma dirección. Así, su hermano Aldo le dice, en oposición a la mujer refinada y femenina de la ciudad de quien está enamorado, la que será su cuñada: “—Sí, debes peinarte mejor, como dice papá, ¿sabes? La verdad, Valba, pareces un potro [...] Se llama Jacqueline” (97). Con ella Valba mantendrá una buena relación en la medida en que se irá a vivir a su casa cuando abandona el pueblo, y es esta mujer quien representa los ideales femeninos al uso de la época,²⁵ puesto que se preocupa por su belleza, por los amoríos y por formar una familia. Todo ello se ve representado en la imagen canónica²⁶ que de ella se forma, aun en boca de la protagonista, con la que se opone fuertemente:²⁷ “Jacqueline me desconcertó. No era tan rubia como creía en un principio [...] ¡Qué extraña me parecía, tan frágil, y tan impulsiva!” (98). Queda patente el contraste que representa esta imagen femenina con respecto a la protagonista, la cual es plenamente consciente de la diferencia, que constata a través, otra vez, de su imagen proyectada en el cristal:

... de pronto me golpeó mi propia imagen, reflejándose en un espejo. Me sentí extraña a ella, desproporcionalmente distinta. Con aquellos mechones de cabello duro y brillante, manchándome la frente en curvas negras. Ella era más baja, más llena, más suave. Y ¡cuántos reflejos de oro tenía en la cabeza! Parezco un cuervo, pensé (99).

La apariencia física vuelve a ser aquí un resorte para alcanzar la intimidad de los personajes, su idiosincrasia más esencial, así como el lugar que ocupan en el entramado social. La propia identidad se edifica a partir de la conciencia que tienen de ellas mismas, especialmente Valba, del papel que les asigna la sociedad y de cómo las ven los demás. Al final de la novela, Jacqueline aparece denigrada, en un ejercicio retórico de gran plasticidad y lleno de simbolismos: “Ella era como un demonio rubio y loco, blanco y morado como el invierno” (223), falsa hasta en su nombre, pues nació en España y no parece saber nada de francés.

Con todo, Valba no está acostumbrada a mantener vínculos con otras mujeres, ella misma se lo reconoce a uno de sus hermanos: “Me parece raro hablar con una chica” (98), y la propia Jacqueline afirma que ha abandonado la idea de entenderla, aunque le

²⁵ Que en boca de la narradora se materializaría en ser una “muñeca desteñida” (128) o una “pálida muñeca” (159), “la muchachita tonta y buena que era Jacqueline”, “tenía un triste cansancio de muñeca olvidada” (197). Tampoco aprueba su comportamiento edulcorado, postizo y tendente a la dramatización: “Jacqueline me recibió con una alegría ruidosa y explosiva; una de esas alegrías tan frecuentes, sin base, sin agonía de corazón” (159).

²⁶ Una belleza que recuerda a la *donna angelicata*, canon femenino que vehicula el amor como sublimación y degradación, algo que parece rechazar la protagonista, quien representa todo lo contrario. Una construcción que, tal y como señalan Vázquez Sánchez y Vázquez Daza (167-168) se configura en “un nuevo perfil de dama-musa muy mediatizada ya por los valores asentados de la iglesia, gran triunfadora de la Baja Edad Media en la conceptualización de la nueva dama, resultado de las ideas humanistas acerca del matrimonio, que difunden el concepto de mujer-procreadora, centrada en la dedicación a las tareas domésticas”.

²⁷ Recordemos aquí cómo se nos representa en una fotografía a Valba ya al principio de la novela: “de cabello negro y liso [...] Una mirada infrecuente, demasiado negra” (24).

espeta: “tú te pareces a la libertad” (131). En estos dos personajes se revela la técnica de caracterización que emplea la autora, basada en el uso de parejas contrastivas. Cuando decide abandonar la casa, un acto que la dota de cierto sentimiento de rebeldía, la huida se le antoja como una experiencia liberadora, grata; algo propio de una chica como ella, diferente, de nuevo expresado por medio de sus caracteres físicos, de un cuerpo que desafía los roles más tradicionales: “El cabello que me caía sin gracia sobre los hombros, me parecía en aquel momento una caricia” (145). Al llegar a la ciudad, conoce a Alicia, la madre de Jacqueline, por la que queda del todo fascinada, aunque con reservas. Esta se erige como otro referente femenino en la vida de Valba, esta vez contrapuesto a la figura de la madre y que completa el binomio campo-ciudad:

A Alicia la había imaginado hermosa pero no lo era. Los extremos de sus ojos parecían no tener fin. [...] Lo que sí descubrí fue su mirada divertida contemplándome de pies a cabeza, y la curva siempre húmeda de su sonrisa, y hasta el casi imperceptible temblor de las aletas de su nariz. Creo que a su pesar me deslumbró. Quizá era demasiado alta y tenía unas manos esbeltas, flexibles. Me impresionaba su modo de hablar... (160).

Esta mujer le despierta a la protagonista sentimientos ambivalentes. Por un lado la admira, por otro, la aborrece. Nota en ella signos de modernidad, le invita a que se pinte, no deja que su hija la llame *madre*, pero también percibe su falsedad: “Alicia se repetía. Repetía sus frases, sus gestos, hasta su sonrisa” (161). Esta vuelve a estar cosificada, igual que la hija, asimilada a poco más que un maniquí. Ahora, Alicia le recordaba, dice la narradora, a “una de esas máquinas de feria que arrojan sentencias y proverbios por una moneda” (161); quedando completamente despersonalizada. La protagonista se siente diferente y es considerada discrepante, algo que coincide con muchas de las heroínas juveniles de las historias matutianas, muchas veces enajenadas de su familia y la sociedad.²⁸

7.3 Mujeres de casa: el ambiente tradicional del pueblo

Una de las mujeres importantes en el ámbito doméstico es Paula, la ayudante, a lo largo de toda su vida, de la familia Abel. Esta le insiste a Valba en que, una vez su madre ha muerto, tiene que asumir el cuidado de la casa y de su hermana menor, de la que ella conscientemente se distancia. Paula, por tanto, representa la tradición, le reprocha que no se parezca a su madre apelando a la superstición: “El demonio juega contigo, Valba, el demonio...” (221), y tal vez por todo ello también es cosificada por la narradora. Cuando esta vuelve a casa después de su periplo por la ciudad, se reencuentra con la sirvienta, que es definida por Valba en función de los objetos de los que se sirve, caracterizadores de su personalidad. Aparece, así, “con su vestido de color de ala de mosca y su cadena de llaves” (220), llegando a referirse a ella “como si fuera una muñeca de madera”, deshumanizándola como hace con otras mujeres importantes de la historia.

Otra de las muchachas de la casa es Nina, quien acompaña a Paula, y se presenta como “una rubia, llena” (54) que flirtea en un momento dado con Tito, un personaje que hace de vínculo con varias figuras femeninas, como pasará más adelante con Jacqueline. En este caso Nina es despedida justamente por besarse con él, algo que demuestra el comportamiento esperable por parte de estas mujeres. Por otro lado, la crítica hacia las costumbres y los malsanos hábitos aldeanos de tantas mujeres se hace patente en el retrato que se hace de ellas. En un momento en que Jacqueline todavía está en el pueblo y quiere ir a las fiestas del pueblo, la narradora nos expone que se empeña en ir “para

²⁸ Y que tipifica ya Carmen Martín Gaité (1992, 94) con ese mismo apelativo de la chica “rara”.

ver a las muchachas bailar unas con otras, inseguras sobre los zapatos y las piedras que trituraban sus pies aspeados” (118), algo que Valba ve como lejano, absurdo: “Y en el vaivén torpe del baile veía, sobre todas las cosas, muchos tacones altos de muchachas desgarbadas, doblándose grotescamente en un mal paso” (119). En este momento su pesimismo existencial emerge con gran fuerza expresiva, casi esperpéntica, pues no habla solo de las imposiciones femeninas, vehiculadas aquí en la preceptiva de la moda y la belleza, todavía imperantes a día de hoy, sino de la juventud entera, a la que ella pertenece aun sin sentirse partícipe de todo su fulgor juvenil:

... la juventud inyectaba a los bailes modernos un atávico e inconsciente giro regional. Pero antes, y ahora, y siempre, estoy segura de que unos y otros sentían los aldabonazos de un corazón recordándoles constantemente que eran jóvenes. Amarga e inútilmente jóvenes. Exactamente como a mí. Pero yo no sabía disfrazar mi miseria con pases de baile mal copiados (119).

Las representaciones, como hemos visto, muchas veces parten de un elemento característico, un rasgo físico o un complemento, que funciona como apertura en una construcción metonímica. Así, en el resto de figuraciones femeninas se convierte este en un procedimiento recurrente por la gran síntesis conceptista con la que opera. Entre la gente de aldea con la que se relaciona su hermano Tito, por ejemplo, aparecen mujeres que “llevaban aros dorados en las orejas y grandes moños relucientes” (69), suficientes detalles para hacernos una idea de lo que personifican. En el reflejo de la protagonista es muy importante el papel que tiene el entorno, tantas veces presentes como están el bosque y la naturaleza, con toda su simbología y un tratamiento retórico que los sitúan en un lugar preeminente para entender la evolución de Valba. En un momento dado, puede leerse:

Por las noches salía al jardín, y me quedaba mirando las luciérnagas.²⁹ Una vez cogí una para adornar el pelo de una niña, pero nos dio mucho asco y la tiramos. La luna, [sic] a veces se detenía con delectación en el antepecho encalado de las ventanas del zaguán. Todo esto me obsesionaba y me adormecía. Parecía que no tuviese corazón dentro del pecho (134).

8. Final del viaje iniciático

Después del periplo vital que emprende la heroína, en el que crece y se enfrenta al mundo –construyendo un dibujo circular, pues vuelve al pueblo y abandona la casa de nuevo, momento en que se inicia la novela–, esta se ve abocada, sin remedio, al inevitable desamparo: “mi saliva iba humedeciendo y manchando la palabra *soledad*” (166). En el desenlace de la novela aparece otra vez el símbolo del espejo, creador de sentidos en su edificación identitaria:

A menudo iba yo chocando en mi imagen reflejada en los espejos. Mi imagen llegó a obsesionarme; me veía en el fondo del vaso que me llevaba a los labios, me veía en el cristal de la ventana medio borrándome en el paisaje, me veía en el fondo de los ojos de Paula, de Aldo, de Jacqueline... (225).

Así, el periplo de Valba se convierte en existencial y va a caballo de la proyección de su imagen. Su construcción personal y social tienen que ver con aquello que ella y

²⁹ Hay otra mención a esta potente y significativa imagen tan matutiana en la página 149: cuando Valba llega a la ciudad, asiste a un paisaje que se le antoja desolado. Se para ante un teatro y de él musita: “Era un teatro feo y pequeño, con las letras luminosas apagadas como luciérnagas durante el día”. Sobre el significado del término, véase Estruch Tobella.

los otros ven a través de su representación. Con la escritura, la protagonista puede apropiarse de ella misma, y se materializa por medio de su propio cuerpo y sus percepciones. Tal y como establece Cixous (110), se hace patente esa fisicidad de la escritura femenina, pues “sus escrituras son voces convertidas en manos”, el cuerpo queda atravesado por la palabra en la medida en que la sociedad va imprimiendo en él el contenido simbólico de su ideología genérica. Así, la construcción social de la imagen femenina queda rebatida por la posición de Valba frente a esta, no se reconoce en las demás mujeres y rehúye, además, el imaginario colectivo a través de su identidad, fraguada en su figuración y en su ejercicio de escritura en que se materializa la novela, con el que intenta dar forma propia a un lenguaje adquirido: “The body must be written into a new set of signifiers and associative relations as an act of revolution [...] The body is a site for cultural inscription and is consequently another element that must be written” (Crawford, 46-47). De este modo, la representación de las mujeres, en órbita de la protagonista, acaban completando el sentido último de la identidad de esta, apuntalada por una retórica del retrato que nace de la yuxtaposición entre lo lírico y lo grotesco en la poética matutiana. Y en el seno de este ejercicio de escritura femenina se construye una mirada más abierta que cuestiona el orden patriarcal establecido, sumida en una honda desesperanza:

Yo no aguardaría el amor cansado de un hombre que decidiera casarse conmigo. Tampoco sería como Alicia, un demonio voraz y ojeroso, asiéndose con desespero al último jirón de juventud. Los años galopaban como los minutos; yo me quedaría un día muerta en un camino; podía durar sólo unas horas o tal vez medio siglo (213).

En suma, esta protagonista, como otras en la narrativa matutiana, se ve apartada de la sociedad; repudia el destino que se le asigna, se siente confusa ante el significado de la vida y carga con gran pesimismo sobre el amor. A lo largo de la novela emerge una reflexión sobre la soledad y la intimidad que nuestra heroína reivindica en un momento en que ser mujer no conllevaba muchas libertades. El cambio hacia la madurez a través de sus experiencias la empuja a una visión desoladora del mundo adulto, que no comprende y que sacrifica por su libertad:

¿Quién era yo...? Yo no tenía hermanos; era un fragmento minúsculo de una mala simiente que se pierde y se olvida, que se ignora entre sí. Yo no tenía hermanos y era dueña de mi sangre [...] ¿Qué era la libertad? [...] La libertad era yo (206).

No ha alcanzado ningún objetivo tras recorrer varias etapas en su vida, en incesante búsqueda. Se construye a través de su propia conciencia y de la proyección que hacen los demás de ella, dando como resultando un inconformismo que se traduce en la “negación de comportarse conforme a su rango y posición de hija de buena familia” y que “es reflejado en su apariencia” (Fraai, 187). A su lado, muchas mujeres en esta obra aparecen deshumanizadas directamente por medio de técnicas retratísticas que beben del expresionismo y del tremendismo, con una alta carga simbólica que sirve para construir personajes desde una perspectiva externa e interna, con relación siempre a un entorno hostil y castrante. En el fondo, las representaciones que aquí se perfilan responden a una figuración contraria a la imagen tradicional y arquetípica del modelo propuesto por el régimen franquista. Quizá influido por el entorno en que la misma autora creció, “ese ambiente burgués, tan tonto”, donde “las mujeres sólo podían ser destinadas a ser buenas esposas y buenas madres” (Matute 1997, 79), emerge un rechazo al papel tradicional de la mujer, tan propio de esa clase social. No en vano, al

enmarcarse *Los Abel* dentro de la tradición del *bildungsroman* femenino, se convierte, en cierto modo, en una novela de resistencia:

Gracias a estudios importantes de Susan Kirkpatrick, Lou Charnon-Deutsch y otras, muchas novelas femeninas españolas de los siglos XIX y XX han sido reevaluadas como novelas de desarrollo y ha sido descubierta su rebeldía (Fraai, 179).

Al fin y al cabo, en *Los Abel*, la protagonista se hace eco de las transformaciones a la que es sometida por el tiempo, las relaciones y en general por su paso por el mundo; estas alimentan el devenir de la novela, el carácter y el desarrollo de Valba, proyectadas en la imagen que ella misma nos entrega con el diario –una escritura íntima–. Así, el ejercicio de memoria que leemos se convierte en voz consciente de un tipo de feminidad, anclada en la historia (Bajtin, 202). Y de esta emerge, a su vez, un sujeto que progresa y crece gracias a lo que vive, quien escoge rechazar la pasividad y la sumisión que le pertocan para reclamar, aun con pesimismo, un destino diferente. Escribir le permite esa autoafirmación, y su retórica persigue un estilo íntimo bajo la máxima de la indagación vital. El tipo de mujer rebelde, apartada del imaginario social imperante, se erige como muestra representativa del universo matutiano, que la autora seguirá perfilando en otras protagonistas, quienes encontrarán en Valba Abel un modelo donde inspirarse. En definitiva, asistimos a una representación femenina plural, con la que se reivindica la posibilidad de ocupar un espacio propio, alimentada por un trasfondo existencial y de crítica contra ciertos modelos y contra los efectos devastadores de una guerra.

Obras citadas

- Bajtín, Mijail. “La novela de educación y su importancia en la historia del Realismo.” En Mijail Bajtín ed. *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI. 200-247.
- Beyer, Andreas. *Portraits. A History*. Munich: Hirmer Verlag, 2003.
- Bobes Naves, María del Carmen. *El personaje literario en el relato*. Madrid: CSIC, 2018.
- Bourdieu, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2015 [1998].
- Bordonada, Ángela Ena. “Jaque al ‘ángel del hogar’: escritoras en busca de la nueva mujer del siglo XX.” En María José Porro ed. *Romper el espejo. La mujer y la transgresión de códigos en la literatura española. Escritura Lectura. Textos*. Córdoba: Universidad de Córdoba, 2001. 89-111.
- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Trad. de Ana María Moix (revisada por Myriam Díaz-Diocaretz). Barcelona: Anthropos Editorial, 2001.
- Crawford, Amy S. “Dis/eruption: Hélène Cixous’s écriture féminine and the rhetoric of material idealism”. En Maribel Peñalver Vicea & Rosa María Rodríguez Magda eds. *FEMINISMO/S Revista del Centro de Estudios sobre la Mujer, Hélène Cixous: Huellas de intertextos 7* (2006): 41-56.
- Estruch Tobella, Joan, “Las tres versiones de *Luciérnagas*, de Ana María Matute.” *Ínsula* 815 (2014): 1-6.
- Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. México: Editorial Siglo Veintiuno, 1998.
- Fraai, Jenny. *Rebeldías camufladas. Análisis de tres novelas femeninas de los años cuarenta en España*. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 2022.
- Gajeri, Elena. “Los estudios sobre mujeres y los estudios de género.” En Armando Gnisci coord. *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica, 2002. 441-496.
- Galdona Pérez, Rosa Isabel. *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*. Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna, 2010.
- Godoy Gallardo, Eduardo. *La infancia en la narrativa española de posguerra: 1939-1978*. Madrid: Editorial Playor, 1979.
- Gracia, Jordi & Domingo Ródenas. *Historia de la literatura española. Derrota y restitución de la modernidad: 1939-2010*. Barcelona: Crítica, 2011.
- Iriarte López, Margarita. *El retrato literario*, Pamplona: Eunsa, Ediciones Universidad de Navarra, 2004.
- Llano, Alejandro. *El enigma de la representación*. Madrid: Síntesis, 1999.
- Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona: Anagrama, 1987.
- . *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa Calpe, 1992.
- Matute, Ana María. *Los Abel*. Barcelona: Destino, 1981.
- . *La voz del silencio. Conversaciones con Ana María Matute*. Edición de Marie Lise Gazarian-Gautier. Madrid: Espasa Calpe, 1997.
- . *El libro de Ana María Matute. Antología de literatura y vida*. Edición de Jorge de Cascante. Barcelona: Blackie Books, 2022.
- Nichols, Geraldine. *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*. Minneapolis, MN: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989.

- Pérez, Janet. "Variantes del Arquetipo Femenino en la Narrativa de Ana María Matute." *Letras Femeninas* 10/2 (1984): 28-39. [en línea]: <https://www.jstor.org/stable/23022448>
- Redondo Goicoechea, Alicia. *Ana María Matute*. Madrid: Editorial Complutense, 1994.
- Salabert, Juana. "Ana María Matute, a este lado del paraíso." *Campo de Agramante* 22 (2015): 5-17.
- Senabre, Ricardo. "La comunicación literaria." En Darío Villanueva coord. *Curso de teoría de la literatura*. Madrid: Taurus Universitaria, 1994. 147-163.
- Valcárcel Martínez, Simón. *El universo literario de Ana María Matute*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2019.
- Vadillo Buenfil, Carlos. "A la busca de un lugar en el mundo: *Los Abel*, primer *Bildungsroman* de Ana María Matute." *Confluencia* 2/28 (2013): 149-162.
- Vilches-de Frutos, Francisca & Pilar Nieva-de la Paz. "Representaciones de género en la Industria Cultural. Textos, imágenes, públicos y valor económico." En Francisca Vilches-de Frutos & Pilar Nieva-de la Paz coords. y eds. *Imágenes femeninas en la Literatura española y las Artes Escénicas*. Philadelphia: Society of Spanish and Spanish-American Studies, 2012. 15-34. [en línea]: https://digital.csic.es/bitstream/10261/66052/1/VILCHES_NIEVA_REPRESENTACIONES%20DE%20G%c3%89NERO_2012.pdf
- Víñez Sánchez, Antonia & Inmaculada Concepción Víñez Daza. "La 'donna angelicata' o la deshumanización de la mujer: aproximación al concepto de musa en el dulce stil novo." *Raudem, Revista de Estudios de las Mujeres* 9 (2021): 162-175.