

## ÍNDICE

BRIGITTE LEGUEN: <i>Prólogo</i> .....	9
MARGARITA ALMELA: <i>Un lugar para estar, un lugar para ser</i> .....	15
MARÍA CABALLERO WANGÜEMERT: <i>Las trampas de la emancipación: mujer y trabajo en el cine del siglo XX</i> .....	51
BELÉN CUETO: <i>Propiamente femenin@</i> .....	63
JUANA ESCABIAS: <i>Espacio vital y espacio argumental en Lluïsa Cunillé</i> .....	73
MANUELA FOX: <i>Espacios físicos, emotivos y simbólicos en La voz dormida (2002), de Dulce Chacón</i> .....	87
MARÍA GARCÍA LORENZO: <i>La mujer del viajero en el tiempo: mujer e identidad en el espacio-tiempo</i> .....	111
HELENA GUZMÁN: <i>Espacios y vida: un binomio rígido en la novela Helena o Nadie, de Rhea Galanaki</i> .....	127
NORA LEVINTON: <i>Espacios simbólicos: orfandad y maternidad en Lo que me queda por vivir, de Elvira Lindo</i> .....	155
ANTONIO LORENTE: <i>De la subversión del orden patriarcal a la sumisión en la Negra Angustias</i> .....	161
ROXANNE B. MARCUS: <i>Carmen Martín Gaité y la mujer hotelera</i> .....	187
ISABEL MARTÍNEZ FERNÁNDEZ: <i>Sónechka, guardiana de las palabras</i> .....	201s
ROSANA MURIAS: <i>El viaje como espacio simbólico: deseo y conquista</i> .....	211
MARÍA JESÚS OROZCO VERA: <i>Espacios de intimidad y de revelación en la dramaturgia de Antonia Bueno</i> .....	231
EULALIA PIÑERO: <i>Sui Sin Far y los espacios de la hibridez étnica y la conciencia de género</i> .....	245

JUAN M. RIBERA LLOPIS: <i>Escritoras, protagonistas femeninas y espacios urbanos en la narrativa catalana de los años veinte y treinta del novecientos</i> .....	261
MARINA SANFILIPPO: <i>Roma y las escritoras italianas del siglo XX</i> .....	277
ELISABETTA SARMATI: <i>El espacio privado: los incentivos de la ventana en los cuentos de Carmen Martín Gaité (1953-1958)</i> .....	301

# UN LUGAR PARA ESTAR, UN LUGAR PARA SER

MARGARITA ALMELA

UNED

malmela@flog.uned.es

## RESUMEN

Este trabajo ofrece un panorama de los últimos setenta años de la novela española escrita por mujeres en relación con el tema del espacio. A lo largo de este tiempo las novelistas españolas han mostrado cómo las mujeres han ido habitando nuevos espacios antes vetados para ellas y cómo han ido tomando posesión de los espacios que habitaban.

## PALABRAS CLAVE

El espacio de la mujer. Novela española contemporánea. Novelistas españolas.

## ABSTRACT

This paper surveys the last seventy years of Spanish novels written by women, as related to the topic of space. Throughout this period Spanish women novelists have revealed how women have been inhabiting new spaces from which they had been excluded before and how they have been taking possession of those spaces they did occupy.

## KEYS WORDS

Woman's space. Contemporary Spanish novel. Spanish women novelists.

## 0. INTRODUCCIÓN

La lengua española establece una distinción entre el *ser* y el *estar* que pocas lenguas conocen. El ser «atañe a la condición, a algo permanente y estable, mientras que estar se refiere a la situación, a algo que puede ser transitorio, circunstancial» (VÁZQUEZ MEDEL: 2001, 41). Somos seres en el tiempo, pero existimos en un espacio. Las mujeres, como todo ser, estamos en cada instante de nuestra existencia en un lugar, pero ocupar un lugar supone el ejercicio de algún tipo de poder. Y, siguiendo el pensamiento de Vázquez Medel,

Poder es, en primer lugar, poder ocupar un lugar en un espacio y tiempo: ubicarse en una encrucijada de la cuadrícula que no puede ser ocupada por otra cosa, a menos que nos desplace. Pero poder admite todos los demás procesos verbales: poder es poder respirar, poder comer, poder amar, etc. Y para ello es imprescindible que se ofrezcan las condiciones adecuadas: la conquista del poder es la conquista de las condiciones desde las que puede desplegarse un hacer cualquiera, físico y mental (un decir, un desear, un pensar...) (VÁZQUEZ MEDEL, 2001: 47).

Así pues, sí, como dice este autor, «los seres humanos [...] quedan de tal manera constituidos por su emplazamiento, inter-esados en su circunstancia, que no se distinguen de sus condiciones» (VÁZQUEZ MEDEL, 2001: 48), vamos a tratar de mostrar aquí cómo es y está, y cómo ha sido y estado, la mujer española en el espacio a través de la mirada de las propias mujeres.

El siglo XX, en lo que a la mujer respecta, ha sido testigo de la subversión de modelos heredados, de la revolución social que supuso la incorporación de la mujer al mundo del trabajo, de cambios en las relaciones entre sexos... (Véase NIEVA DE LA PAZ, 2009), pero, no obstante, en el siglo XXI los viejos valores e ideas del pasado permanecen aún anclados en la mentalidad de muchos sectores de la población. Y esto se refleja, naturalmente, en la literatura.

Hemos de recordar brevemente que en España, en las primeras décadas del siglo XX, las mujeres tienen acceso por primera vez a la enseñanza superior, lo que les permite ejercer profesiones liberales. Con la Segunda República se incorporan a la vida política y adquieren derecho de voto.

La «mujer moderna» de los años 20 y 30 cuestiona su papel de «ángel del hogar» y su confinamiento en la esfera privada donde sólo puede ser hija, esposa y madre bajo la autoridad masculina. Pero con la victoria de los sublevados de 1936 contra la República se produce un retroceso considerable y las mujeres pierden sus derechos. Los cambios de roles se detuvieron en seco y el papel de «ama de casa» es el que consagra el nuevo régimen.

En los años finales de la dictadura, el desarrollismo económico y el «apertura» propician una relajación de la moral social que sienta las bases para los grandes cambios que vendrán a partir de 1975.

## I. ESPACIOS FÍSICOS

### 1. Evolución del espacio propio

La literatura resulta un instrumento maravilloso para ver y entender la sociedad que la produce y, en nuestro caso, por ejemplo, los 46 años que separan las obras de Carmen Martín Gaité *Entre visillos* (1957) e *Irse de casa* (1998) ponen en evidencia no solo «la importancia de los espacios en la determinación de los roles de género», que los mismos títulos resaltan, sino también «la evolución de la

mujer [en relación] con el escenario doméstico como factor determinante en su proceso de «liberación» y equiparación con el hombre» (NIEVA DE LA PAZ, 2009: 14). Hemos pasado, pues, en primer lugar, de estar recluidas tras los visillos de las ventanas del hogar, a decidir abandonarlo.

Para Anne Charlon el título de *Entre visillos* sugiere

el mundo cerrado, doméstico en el que había de transcurrir la vida de las mujeres que sólo tenían contacto con el mundo exterior mediante la **mirada**, una mirada que podía espiar desde la protección brindada por los visillos. El título resume el horizonte femenino del primer franquismo y la separación entre espacios masculinos y femeninos, definiendo así el universo reservado a la mujer cuya única aspiración ha de ser conquistar un marido que le de hijos y un hogar a los que dedicarse. En cambio *Irse de casa* supone romper el esquema, la tradición, coger el vuelo, asumir la libertad (...); sugiere el abandono del mundo reducido propio de la mujer tradicional (CHARLON, 2009: 46).

Si el espacio se ha ampliado y cambiado, también ha cambiado la mirada, tanto de los personajes femeninos como de sus creadoras: Hemos pasado de la mirada femenina de tradición decimonónica de dentro hacia fuera, a la mirada desde fuera. Es decir, la mirada que contempla un espacio que va a ser conquistado.

La ventana es, para Bruno Hillebrand «un punto de contacto entre el espacio exterior y el interior», es decir, entre la esfera pública y el ámbito privado doméstico, pero carece de la propiedad activa de la puerta, que sí es un vínculo real y no solo visual entre el exterior y el interior (Apud ZUBIAURRE, 2000:359). La mirada de la mujer desde el interior de la ventana «se reduce, casi sin excepción (...) a un acto meramente contemplativo, generador, si acaso, de reflexiones y recuerdos» (ZUBIAURRE, 2000: 365), de anhelos y deseos de huida pocas veces realizables. Pero la ventana puede ser una abertura tentadora que marque la dirección de la mirada femenina hacia el mundo como un espacio conquistable.

Esa habitación propia que Virginia Woolf pedía para que la mujer, en soledad, pudiera leer, pensar y escribir, se ha convertido ahora en un lugar «vinculado con el espacio de la conciencia donde puede desarrollarse como persona, ser una misma y crearse su propia personalidad independiente» (JOHNSON, 2009: 25).

En casi un siglo transcurrido, la reivindicación de esa habitación propia ha perdido virulencia para pasar, en ocasiones, a un análisis más sosegado del tema.

Amparo Miranda, la protagonista de *Irse de casa*, era una joven en los años 50, los años de *Entre visillos*, pero en aquella primera novela Martín Gaité no retrató a una joven como debemos suponer que era entonces Amparo Miranda: una adolescente que estudia y prepara su huida de la ciudad provinciana, una mujer joven «que no miraba el mundo desde la ventana» (CHARLON, 2009: 52). Y podemos preguntarnos entonces ¿si Martín Gaité no retrató en la primera novela a ninguna mujer así, es porque no la encontró, o porque no se atrevió a representarla? Tal vez es que en el tiempo transcurrido España ha cambiado, y con ella la propia escritora; y la mujer distinta que es Martín Gaité en 1997-98 es quien recuerda y mira de otra forma los años 50 y retrata a una mujer que «debería» haber sido así en aquella época.

En *Irse de casa* muchas mujeres trabajan y «triunfan» económicamente: Társila, la peluquera, que amplía el negocio y tiene ya cinco empleadas (Cfr. MARTÍN GAITE, 1998: 72-73); Valeria, la periodista, que tiene un programa propio en la radio local y es directora de una revista de poesía (MARTÍN GAITE, 1998: 99), Rita Bores, que tiene una tienda de moda... Pero la única mujer que ha estudiado una carrera, Manuela, no llegó nunca a ejercer de abogada, ninguna ejerce una profesión que no sea tradicionalmente considerada como «femenina», y todas mantienen una dependencia afectiva con respecto al hombre. El ejemplo más significativo es el de Valeria, la periodista libre y emancipada, que mantiene una relación de sumisión con Pedro y vive en un estado continuo de celos y temor a perderlo.

En cuanto a la decisión que supone para la mujer irse de casa, Anne Charlton se plantea que quizá, a pesar de todo, Martín Gaité sugiere con el final de esta novela que sacrificar la independencia y la libertad eran opciones igualmente válidas para las mujeres de su generación, y que una feminidad calcada sobre los valores masculinos y un rol femenino dibujado según el modelo masculino pueden ser igualmente negativos (Cfr. CHARLON, 2009: 61)

Esta duda es la que parece desprenderse también de algunas novelas de Alicia Giménez Bartlet, pero en lo que respecta a la necesidad de ese *espacio propio*, esta autora plantea en su novela *Una habitación ajena* (1997) algunas cuestiones y paradojas de manera bastante original. Esta novela describe, tomando como base los diarios de ambas mujeres, la relación entre Virginia Woolf y su criada Nelly Boxall, desde la inicial admiración, respeto y adoración de Nelly hacia la escritora, hasta el resentimiento mutuo que llevó a Nelly a abandonar la casa.

Alicia Giménez Bartlett analiza esta relación desde una perspectiva de clase y ofrece las causas de su progresivo deterioro: Virginia Woolf, que reclamaba *una habitación propia* para poder crear en soledad y sosiego, para ser ella misma, y proporcionó a las mujeres de generaciones posteriores un ejemplo que perdura, un objetivo de exigencia vital y una toma de conciencia de sus derechos, negó esos mismos derechos a las mujeres que la servían.

Virginia Woolf no deja de ser una burguesa que lucha por los derechos de las mujeres de su clase. Teóricamente comprende los problemas de las mujeres de las clases inferiores y dedica esfuerzos a la emancipación de estas mujeres; intenta, incluso personalmente con sus criadas, despertar sus conciencias, hacerles comprender, por ejemplo, que el matrimonio no es para ellas sino una forma de esclavitud. Pero una cosa es la teoría, y otra muy distinta llevar esa teoría coherentemente a la propia vida, real y cotidiana. Una cosa es pedir que las mujeres, en general, reclamen sus derechos, y otra aceptar que tus propias criadas los exijan, sobre todo si para conseguirlos ellas tú tienes que renunciar a parte de los privilegios a los que crees que tienes derecho en virtud de una conciencia de superioridad de clase.

Las criadas de Virginia Woolf, como también las de los otros miembros del llamado grupo de Bloomsbury, por el contacto con las ideas progresistas y abiertas de sus señores, van adquiriendo una conciencia nueva, «impropia» de su clase y condición y entran en contradicción con la educación que han recibido y con el modelo tradicional de conducta de las mujeres en general y de las mujeres de clase «humilde» en particular, lo que, inevitablemente, hará aflorar las contradicciones internas de las mujeres a las que sirven, dispuestas a dar un trato protector, «paternalista» a sus criadas, pero incapaces de verlas y tratarlas en un plano de igualdad.

Durante el entierro de Virginia Woolf, Nelly, la antigua criada, reflexiona acerca de su actual vida comparándola con la que llevaba al servicio de la escritora, consciente, sin embargo, de que, de alguna manera, lo que tiene ahora se lo debe a ella:

Lo importante es tener dignidad, Nelly, me decía, como si ella me hubiera permitido tenerla, como si le importara la dignidad de los que estaban a su alrededor. [...] Pero al final yo seguí su consejo, mira por donde, y me libré de ella, y de que me cambiaran de una casa a otra como si fuera algo que hubieran comprado (GIMÉNEZ BARTLETT, 1997: 12).

La habitación propia planea como concepto desde el inicio de la novela. En su primera aparición, Nelly, tras el entierro de Virginia Woolf, al que asiste oculta tras un árbol, se encamina, «con paso firme, rumbo a *su habitación* en casa de los Laughton» (1997: 14. El subrayado es mío); y en la primera transcripción de su diario, del día 15 de marzo de 1996, recién entrada a servir en casa de los Woolf, encontramos una mención a la minúscula habitación fría y de techo bajo que comparte con la otra criada, Lottie Hope:

¡Qué respiración tan pesada tiene Lottie al dormir! Quizás nuestras camas están demasiado juntas, pero la habitación es tan pequeña que si intentamos separarlas impediremos el acceso al armario» (1997: 17).

La imagen de esa habitación no puede menos que provocar en los lectores la comparación con la habitación mencionada cuatro páginas antes en casa de los Laughton: «una habitación grande para mí sola y un armario con vestidos, mi propio juego de té...» (1997:13).

Cierto es que, mucho después, Nelly conseguirá una habitación para ella sola en casa de los Woolf, pero será cuando despidan a Lottie; y en ella tendrá lugar una escena clave entre señora y criada, determinante para el final de su relación. La narradora describe así lo sucedido el día 12 de octubre de 1929, cuando Nelly se atreve a recordarle a su señora que años atrás se negó a contratar a su hermana Budge porque tenía un bebé ilegítimo, lo que a Nelly le dolió tremendamente, mientras que ahora contrata a una muchacha desconocida, madre soltera también, para atender la casa de campo. Virginia Woolf, sorprendida y ofendida, le replica:

—¿Cómo te atreves a hablarme así?

—Ya he terminado, señora, ahora sí que me retiro.

Salió del salón a grandes zancadas, la escritora fue tras ella.

—¡Nelly, vuelve aquí inmediatamente!

[...] Cuando Nelly entró en su habitación, Virginia había coronado el piso superior, abrió la puerta.

—¿Acaso piensas que todo te está permitido?

La criada la miró fijamente. Habló con firmeza.

—Estoy muy nerviosa y no quiero hablar más, señora, por eso he venido a mi habitación.

Virginia dio un paso adelante, puso una mano sobre la barandilla de la cama.

—Aquí no hay ninguna habitación que sea tuya, Nelly, esta es mi casa.

Nelly se acercó aún más, la miró a los ojos. [...]

—Yo trabajo aquí, señora, y una parte del sueldo es esta habitación; de modo que ésta es mi habitación mientras viva en esta casa. ¿Quiere marcharse de mi habitación?

—¿Cómo has dicho?

Virginia estaba semi paralizada por la rabia.

—Salga de mi habitación, señora (GIMÉNEZ BARTLETT, 1997: 198-199).

La propia Alicia Giménez Bartlett comenta unas líneas más abajo:

La escena que acabo de reconstruir para mi novela puede considerarse el punto de inflexión en las relaciones de Virginia Woolf con Nelly Boxall. Nelly afianzó su individualidad y reivindicó sus derechos. Virginia no le perdonó jamás que la echara de la habitación, jamás.

A partir de aquí Nelly, aunque aún permaneció un tiempo en casa de los Woolf, comienza a buscar la «salida», pero no tiene a donde ir, y serán los señores quienes en abril de 1934 la despidan definitivamente. En estos 18 años, Nelly no ha tenido más espacio que esa habitación ajena y la cocina donde trabaja y escribe su diario, el cual interrumpe definitivamente al abandonar la casa.

La Nelly que a lo largo de estos años ha ido evolucionando y enfrentándose cada vez más abiertamente a Virginia Woolf, hasta adquirir conciencia de su propia dignidad, es, sin embargo, fruto de las ideas que ha absorbido a su lado. Virginia Woolf ha triunfado en la conciencia de su criada, pero no puede dejar de lamentar lo que para ella ha supuesto esto: «Es gratificante el silencio, la ausencia de clases bajas en la casa. Me da escalofríos pensar en caer de nuevo bajo su control»<sup>1</sup>. Nelly nunca tendrá una habitación propia. Ha renunciado al matrimonio porque «prefier[e] vivir libre en una habitación ajena que como una esclava en [su] casa» (1997: 169), tal como le aconsejaba su señora, y sabe, aunque lo ha aprendido a un precio muy alto que: «Donde estoy yo ésa es mi casa, aunque sólo sea una habitación y ni siquiera mía» (1997:169).

## 2. De dentro a fuera. Rechazo del espacio interior doméstico. De lo privado a lo público

Desde mucho tiempo atrás, pero sobre todo desde el siglo XIX, la «clase baja» había visto la incorporación de la mujer al mundo del trabajo, desde el ancestral

<sup>1</sup> Palabras del diario de Virginia Woolf, del 16 de junio de 1930 (GIMÉNEZ BARTLETT, 1997: 207).

servicio doméstico hasta el taller y la fábrica, pero la clase media mantenía a la mujer limitada al ámbito doméstico hasta que, en los años 20 y 30 nace en España el concepto de «mujer moderna» que lucha, además de por el voto, por el acceso a las profesiones liberales cualificadas y, por tanto, por el acceso a la educación y la formación intelectual que les permitiera desarrollar sus capacidades y ejercer una profesión en condiciones de igualdad con los hombres.

Es esta una época en la que muchas mujeres españolas toman la decisión de huir del medio familiar e «irse de casa» para conquistar un «mundo propio»<sup>2</sup>. Y es en estos años cuando la mujer aparece en España por primera vez en el espacio público. No ha habido quizá en nuestra historia un momento comparable a estas dos décadas, cuando muchas españolas se atrevieron a decir y escribir, y no solo pensar, que el trabajo profesional de la mujer supone «vivir», mientras que el «ángel del hogar» no hace más que «vegetar»<sup>3</sup>.

Con la dictadura franquista se borran en España las conquistas conseguidas por las mujeres en las dos décadas anteriores y se retrocede a un estadio decimonónico. Habrá de pasar mucho tiempo, hasta el tardofranquismo, para que las españolas vuelvan a retomar la lucha por la conquista del espacio. No obstante, ese tiempo pasado que se intenta borrar de la historia desde el poder del nuevo régimen, ha dejado sus huellas en la conciencia de las vencidas y, desde los márgenes, algunas mujeres se rebelan contra la situación, manteniendo viva la llama de las reivindicaciones que estallarán más tarde.

Andrea, la protagonista de *Nada* (1945), de Carmen Laforet, es la primera mujer joven de una novela española que rompe la tradicional relación femenina con el mundo doméstico, según Carmen Martín Gaité (1993:101-122) y comparte esta «rareza» de rechazo al espacio interior doméstico de orden y reclusión con otros personajes femeninos creados por mujeres, como son Valba, en *Los Abel*, de Ana M<sup>a</sup> Matute, (1948), Lena, en *Nosotros los Rivero*, de Dolores Medio (1953), Victoria, en *La vieja ley*, de Carmen Kurtz (1956), Natalia y Elvira, en *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité (1957), o Matia, en *Primera Memoria*, de Ana María Matute (1959).

---

<sup>2</sup> Concha Méndez, la escritora apenas conocida más que como «la mujer de» Manuel Altolaguirre, escribe en sus Memorias: «Viajar era viajar, pero era también liberarme de mi medio ambiente, que no me dejaba crear un mundo propio, propicio para la poesía» (1990: 83).

<sup>3</sup> Véase el ensayo en forma de diálogo de Margarita Nelken *Entre nosotras*, de 1927, en el que Elena, la hermana más joven y radical, sostiene esta postura.