

LA EDUCACIÓN FEMENINA EN *ESCRIBO TU NOMBRE DE ELENA* QUIROGA

Marisa SOTELO VÁZQUEZ

Universidad de Barcelona

Resumen:

Este artículo analiza la trayectoria narrativa de Elena Quiroga, que no puede entenderse sin la dimensión pública y el alcance colectivo que le brindó la consecución del Premio Nadal con *Viento del Norte*. Avalada por la crítica, la obra de Quiroga merece un espacio de visibilidad que hasta hace relativamente pocos años no ha ocupado. En un riguroso repaso de sus novelas, su poética narrativa y la recepción crítica que cosechó, nuestro trabajo se detiene en la interesante obra *Escribo tu nombre*, cuyas características formales, psicológicas y temáticas hunden sus raíces, pese a todas las distancias, en la obra ganadora del Nadal.

Palabras clave:

Novela. Posguerra. Elena Quiroga. Faulkner. Literatura española.

Abstract:

The article analyzes the narrative course of Elena Quiroga which cannot be understood without the public dimension and the collective reach that the Nadal Prize for North Wind offered her. Praised by critics, Quiroga's work merits a wider visibility which,

until relatively recent years, she has not had. By means of a rigorous revision of her novels, her poetic narrative and the opinion of the critics she earned, our paper will focus on the interesting work *I Write your Name*, the formal, psychological and thematic characteristics of which, in spite of all the distances, draw from the winning work of the Nadal.

Key Words:

Novel. Postwar. Elena Quiroga. Faulkner. Spanish Literature.

Elena Quiroga, una de las representantes más importantes de la novela española femenina junto a Carmen Laforet, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité y Dolores Medio, es autora de diez novelas publicadas en su mayoría entre la década de los cincuenta y la de los sesenta. La novelista de origen santanderino, aunque con una vinculación muy estrecha por parte paterna con Galicia¹, inicia su trayectoria novelística con una obra de título juanramoniano, *La soledad sonora* (1949), en la que narra la historia de una mujer en el tránsito de la adolescencia a la madurez. Un año después consigue el premio Nadal con *Viento del Norte*, novela heredera del realismo-naturalismo decimonónico, directamente emparentable con *Los Pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán. Ambas novelas presentan bastantes semejanzas desde el punto de vista de la problemática que plantean, el determinismo del medio ambiente primitivo y agreste de los pazos gallegos y la relación conflictiva entre amos y criados así como la estructura tradicional y la técnica descriptiva². Pero, más allá de las semejanzas con el modelo pardobazaniano, que Quiroga demuestra conocer muy bien, apuntan ya en esta novela algunas de las características de su poética narrativa posterior, tales como la preocupación creciente por el estudio de la interioridad del personaje, del hombre de piel para dentro. La minuciosidad psicológica que encontraremos sobre todo en las novelas de su etapa final, *Tristura* (1960) o *Escribo tu nombre* (1965), arranca en el

¹ Su abuelo paterno era de una aldea de Villoria, cercana al Barco de Valdeorras (Orense) y en ella la novelista vivió algunas temporadas de su infancia.

² Me he ocupado del estudio de las semejanzas entre ambas novelas en Sotelo Vázquez, 2020, 255-263.

tratamiento de los personajes de *Viento del Norte*, especialmente en la construcción del personaje de Álvaro, anciano señor del pazo de La Sagreira, y de la joven indómita, rebelde y salvaje Marcela, hija de una criada que la abandonó nada más nacer y que acabará casándose con el señor. El matrimonio fracasará por la diferencia de edad y de clase social, pero en la novela ambos personajes están estudiados con profundidad, atendiendo minuciosamente a los resortes de su conciencia.

A partir de esta obra determinados aspectos tanto temáticos como estructurales se repiten con diferentes técnicas y perspectivas a lo largo de su trayectoria narrativa: penetrante análisis psicológico, estilo poético y la presencia constante de la orfandad y los prejuicios de clase, siempre desde el punto de vista femenino.

Elena Quiroga, con el paso del tiempo y de forma autodidacta y hasta acelerada, se convertirá en una autora a contracorriente de las modas de su tiempo. Así mientras en la década de los cincuenta domina en España el realismo social, ella decide interesarse por la novela existencial, psicológica e intimista, tejida desde múltiples perspectivas con el empleo de las técnicas narrativas más novedosas, como el fluir de la conciencia. En este sentido, podemos señalar concomitancias entre el tratamiento novelesco de la infancia —para Quiroga, la etapa más auténtica en la vida del hombre— y el modelo faulkneriano —influencia también notable en Ana María Matute³—. La influencia decisiva del autor norteamericano en la novela española fue subrayada por Vilanova en la revista *Destino*,⁴ y analizada por María Elena Bravo en su espléndido libro *Faulkner en España*,⁵ en el que se evidencia que durante bastantes años de la posguerra la lectura de Faulkner se convirtió en un reducto de libertad, en un reflejo de la vida que los jóvenes escritores querían vivir y que la literatura más convencional

³ Cf. Sotelo Vázquez, 1999, 171-178. Ana María Matute sostenía que el hombre es lo que queda del niño que fue.

⁴ Antonio Vilanova se refirió muy tempranamente a la influencia de Faulkner en algunos de los novelistas de posguerra; sirva como ejemplo la reseña de *Los hijos muertos* en *Destino* (28-II-1959) (Vilanova, 1995, 306-310).

⁵ Tras la lectura de *Santuario* en 1951 Elena Quiroga dirá: «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).

y las circunstancias políticas de aquellos años les escamoteaban. Para Elena Quiroga la lectura de Faulkner fue determinante en su evolución narrativa, tal como se desprende de sus palabras: «Era la búsqueda y el hallazgo de Faulkner una tarea vital, como el que va a buscar el pan y el vino» (cito por Bravo, 1985, 137).

Tras la novela premiada con el Nadal, Elena Quiroga publica *La sangre* (1952), obra de un fuerte simbolismo poético ambientada en el mundo rural gallego. El protagonista del relato en primera persona es un castaño centenario que es testimonio de la vida de cuatro generaciones de la misma familia. Posteriormente se produce un cambio de rumbo en la trayectoria narrativa de la autora con «el concurso de procedimientos faulknerianos, espacio y tiempo actuales reducidos, afluencia del pasado al presente por medio del monólogo interior, memorativo, pluralidad de puntos de vista» (Sobejano, 1975, 252). Cambio de rumbo que cristaliza en primer término con *Algo pasa en la calle* (1954), novela de título machadiano, intimista y psicológica, que narra el funeral de Ventura, idealista profesor de filosofía, muerto en accidente, que había abandonado a su primera mujer y formado otra familia junto a una joven alumna. El tema subyacente es el divorcio, apuesta muy arriesgada en la España de la época si nos fijamos en la fecha de publicación. El verdadero protagonista de la novela es el difunto, en cuyo funeral coinciden las dos mujeres y los hijos del primer y segundo matrimonio. Cada uno evoca sus vivencias con el fallecido desde su peculiar punto de vista, creándose así un rico juego de perspectivas a la vez que la autora plantea un verdadero examen de conciencia sobre las relaciones humanas. De forma magistral Elena Quiroga refleja la soledad y la incomunicación de los personajes protagonistas y cómo el difunto se hace presente, vive intensamente a través de las palabras de los otros personajes. El empleo de la técnica del monólogo interior es un claro precedente de *Cinco horas con Mario* (Villanueva, 2019, 128).

La careta (1955) es una novela narrada desde dos perspectivas, una rememorativa, evocativa a la manera proustiana marcada por los fragmentos en cursiva, y otra actual. Predominan el fluir de la conciencia de Moisés, el protagonista, y la acción en un presente ficticio que dura unas pocas horas mientras que el pasado, resultado de las experiencias vividas, está siempre presente. Es uno

de los dos ejemplos junto a *La última corrida*⁶ (1958) en que no prevalece la perspectiva femenina dominante en la narrativa de la autora.

En la década de los años sesenta, en las últimas novelas, *Tristura* (1960) y *Escribo tu nombre* (1965), Elena Quiroga sigue ahondando en el estudio psicológico de los personajes pero ahora desde una perspectiva claramente autobiográfica⁷. Estas dos novelas tuvieron un éxito notable: *Tristura* (1960) recibió el Premio de la Crítica y *Escribo tu nombre* (1965) fue seleccionada por unanimidad para el premio internacional Rómulo Gallegos. Ambas novelas, protagonizadas por Tadea Vázquez, tenían que formar parte de una trilogía cuya tercera parte —que no llegó a publicarse— iba a titularse significativamente como una canción de Bob Dylan, *Se acabó todo, muchacha triste*, aunque el título que trascendió finalmente fue *Grandes soledades* (1983) (Villanueva, 2019, 132). Cronológicamente estas novelas abarcan diferentes etapas de la vida de la protagonista. *Tristura* se desarrolla a lo largo de dos años de la infancia de Tadea, una niña de ocho años huérfana de madre, inadaptada, arisca, rebelde y profundamente infeliz, a la que se la define como «una niña sin corazón. Nunca habla. No pregunta de su madre. Sin corazón» (Quiroga, 2022, 28). Tadea vive en un ambiente hostil en casa de la abuela materna, vigilada por su tía Concha y sometida a sus preceptos hipócritas y clasistas. La novela se estructura desde una narradora adulta, Tadea, que no hace

⁶ A propósito de esta novela escribe Vilanova: «*La última corrida* nos enfrenta con un nuevo cambio de rumbo de la gran novelista gallega, cuya sensibilidad sagaz e intuitiva, acuciada por un insaciable anhelo de superación y perfección, la ha llevado a asimilar con prodigiosa habilidad y maestría las nuevas técnicas y procedimientos narrativos de presentación objetiva de los hechos, tan en boga entre nosotros a partir de *El Jarama*», *Destino* (23-VIII-1958) (Vilanova, 1995, 269-272).

⁷ Elena Quiroga, era la penúltima de once hermanos y perdió a su madre con dos años. La primera etapa de la vida de la novelista transcurre en una aldea orensana, Villoria, cercana al Barco de Valdeorras, en la casa de su padre; pasó después a vivir en la casa de su abuela materna en Santander, ciudad en la que había nacido y en la adolescencia fue enviada interna a un colegio religioso que estaba entre Santander y Bilbao. No se adaptó nunca a la vida en el internado y tras una breve estancia en Roma para continuar sus estudios regresó a Galicia en plena guerra civil, en 1937. A partir de ese momento se fue formando a través de la lectura de los libros de la biblioteca un tanto «volteriana» de su abuelo paterno.

comentarios ni juzga sino que se limita a reproducir la perspectiva de la niña. De esta manera los episodios del presente se yuxtaponen continuamente con recuerdos y escenas del pasado, de los primeros años de la vida de la niña en Galicia en casa del abuelo paterno. Elena Quiroga repetirá en los fragmentos rememorados el mismo procedimiento que en *La careta* al presentarlos en cursiva.

Gran parte de la novela se articula en torno al contraste entre la crueldad y soledad de su vida presente frente a las experiencias vividas los primeros años en Galicia, que ella identifica con el afecto y la libertad, pues allí están su padre y sus hermanos, así como Tina, la sirvienta, que la cuida y le manifiesta verdadero cariño, además del paisaje, el campo, los caballos salvajes y los perros con los que puede jugar. Frente a estas experiencias positivas, que nutren continuamente sus recuerdos, hallamos las vivencias en la casona de la abuela en Santander, bajo la vigilancia represiva de tía Concha, que hipócritamente guía toda su conducta desde una escala de valores ultraconservadores tanto en el aspecto político como en el religioso. Los niños no deben hablar con el servicio, ni jugar con los perros, ni estar ociosos, ni siquiera imaginar:

-No hables con las muchachas. No vayas a la cocina. ¿Qué tienes que decirle a Mariano? No tienes que meterte en las cosas de los mayores. ¿Por qué miras? ¿Qué estás escuchando? Una niña no escucha, no mira a los lados. ¿No tienes a tus primos para hablar? Juega. No hay que tener las manos desocupadas. A correr, a la comba, jardín entero para vosotras, no salgáis de los plátanos, puedes correr y jugar a lo que quieras -¿qué hacen las niñas frente a las dalías? Las niñas no están solas, las niñas no hacen apartes, todo lo que se habla se puede decir delante de la profesora. En todas partes te ve Dios. En los plátanos, en los pasillos, en la cama. Hasta cuando estás dormida está Dios, no hay que tenerle miedo a nada. Las muchachas con las muchachas, las niñas con las niñas [...] Los niños no andan con los perros [...] Todas las horas del día ocupadas, la imaginación es mala consejera. La imaginación es mala consejera [...] No levantes la voz. No levantes la voz no somos sordos. Articula que la abuela no te oye ¿Ahora qué te pasa? No se llora. Se traga una las lágrimas. Vergüenza. No se puede andar así, exhibiéndose. Pudor. Pudor (Quiroga, 2022, 27).

El extenso fragmento citado es un buen ejemplo de las múltiples prohibiciones que rigen la vida cotidiana de Tadea en casa de la abuela, que, aunque trate a su nieta con cariño, no puede tampoco mitigar su soledad pues es una anciana silenciosa e inmóvil —«laabuelabutaca», tal como se la representa en sus pensamientos la niña—. Tampoco ayudan la crueldad de sus primos Odón, Clota y Ana o la de su tía Concha, de quien oye casualmente este comentario: «Cuando una madre se muere, si deja hijos pequeños detrás, deberían meterlos con ella en la misma caja, es lo que yo digo» (Quiroga, 2022, 87).

La vida de Tadea es tristeza, soledad, represión, silencio. Silencios cargados de significado de lo que no se puede decir y también como refugio personal de la niña ante la carencia de afectos. Solo hay un personaje emocionalmente positivo en sus experiencias santanderinas: Julia, una pariente vieja y pobre que cada año viene desde el pueblo a pasar el invierno en casa de la abuela. Julia también es discriminada, no come con la familia sino con los criados en la cocina y es objeto de múltiples burlas por parte de los primos de Tadea, mientras que para ella es el único vínculo realmente afectivo. El título de la novela está relacionado directamente con este personaje, tristura y roencia.

En definitiva, *Tristura* es fundamentalmente el retrato de una niña huérfana en un medio familiar hostil. A través de sus palabras, de sus recuerdos no solo la conocemos a ella sino a los demás personajes de la novela, pues tal como ha señalado Zatlin:

si entramos en el mundo de Tadea, llegaremos a conocer a los distintos criados —hasta sabremos de sus aventuras sexuales— y captaremos las tensiones dentro de la familia: la envidia que siempre tenía Concha de su hermana muerta, el desacuerdo entre sus rígidas ideas conservadoras y el liberalismo de su hermano Juan, la infidelidad de su marido Andrés (Zatlin, 1993, 21).

La continuación de *Tristura* es *Escribo tu nombre*, título que procede del poema de Paul Éluard, «Libertad» —escrito durante su etapa en la resistencia—, del libro *Poesie et verité* (1942), cuya versión castellana figura como lema en el encabezamiento de la obra, «Sobre

mis cuadernos de escolar/ sobre mi pupitre y los árboles/sobre la arena sobre la nieve/ escribo tu nombre», reproduce la autora, precedido de una dedicatoria a los jóvenes universitarios inquietos y limpios «creadores de vuestro propio mundo y co-autores del que viviréis mañana» (Quiroga, 2011, 3). En la trama narrativa la primera referencia al poema de Paul Éluard nos indica con precisión la edad de Tadea: «Sí. Iba a cumplir trece años cuando escribí: “Libertad” en la esquina de mi cuaderno» (Quiroga, 2011, 286).

La novela abarca la adolescencia de Tadea en un internado religioso entre el otoño de 1930 y la primavera de 1936. Se trata de la evocación amarga y en primera persona de los recuerdos y la experiencia vivida por Tadea, desde los diez a los dieciséis años interna en un colegio de monjas. Una experiencia que describe el tránsito de la infancia a la adolescencia y que dejará una profunda huella en su carácter. Durante esos seis años Tadea, *alter ego* de Elena Quiroga, recibe una educación fuertemente religiosa —que anulaba la personalidad y la libertad de las alumnas— basada en la transmisión de una escala de valores considerados netamente femeninos: pureza, sacrificio, delicadeza, sumisión y entrega a los demás (Zovko, 2011, 225); valores que se inculcaban machaconamente a las jóvenes españolas de la burguesía a través de la educación religiosa, concebida como un instrumento de control y de adoctrinamiento, fundado en el rezo, la disciplina y el sentimiento de culpabilidad.

Además, Tadea, como hemos visto en *Tristura*, había vivido en un ambiente familiar hostil que modeló su carácter muy retraído y ensimismado. Las circunstancias personales y familiares de la protagonista durante la infancia, a juicio de Antonio Vilanova (1995, 275), son muy parecidas a las que rodearon la infancia de Anita Ozores, la rebelde y soñadora heroína de *La Regenta*.

Cuando Tadea ingresa en el internado religioso, significativamente experimenta en primer lugar la pérdida de su identidad: se convierte en un número, el 40, que aparecerá en toda su ropa y en todos sus enseres de uso escolar. A esa pérdida se le suma la sensación de estar continuamente vigilada, especialmente en los momentos de soledad e intimidad en la camareta al acostarse o cuando, como una forma más de control, la Prefecta entra en la

habitación para que bese el crucifijo como fórmula de buenas noches:

También yo era un número, apenas me llamaban por mi nombre. Llegó un momento en que oír: «Tadea», me hacía estremecer, como si me cogieran el corazón con la mano. Dormía en una camareta en cuya puerta había aquel espacio con listones, por dónde, acercándose, podían mirar a cualquier hora, vigilarme hasta el sueño. ¿Pero existía algo relacionado con la palabra sueño? (Quiroga, 2011, 12).

Otros mecanismos decisivos de control sobre las alumnas eran la inspección de la correspondencia con la consiguiente pérdida de privacidad: «Los jueves repartían las cartas. Yo veía el sobre con su filete negro, y la letra redonda, muy abierta de mi abuela. Iba llamándonos al cuarto la Madre Prefecta, con el timbre y recogías la carta [...] Entregaba las cartas abiertas» (Quiroga, 2011, 22).

Y, sin duda el mecanismo más represivo, por lo que implica inquisitorialmente de control de la conciencia, era la confesión los sábados por la tarde con el Padre Santal, el Director Espiritual del colegio. Confesión en un ambiente dominado por una luz tenue, oscilante y roja, a través de una ventana pequeña practicada en un tabique a modo de confesonario desde el que llegaba la voz grave del Padre preguntando insistentemente por las faltas cometidas o no cometidas, muchas veces ni siquiera imaginadas por las confesantes: «—¿Y qué más? / Yo me exprimía. No había nada más» (Quiroga, 2011: 179).

Confesión que cobra especial relevancia tras los ejercicios espirituales, pues suponía una honda revisión de la vida de las alumnas. Se producía entonces de nuevo el interrogatorio del confesor, con una clara insistencia en el sexto mandamiento, casi como única falta:

—¿Has pecado alguna vez mortalmente?

—No, Padre. Bueno, creo que no.

Se paró medio segundo [...]:

—¿Qué años tienes?

—Once.

—Vamos a ver, ¿te has mirado las partes de tu cuerpo cuando estás sola, en el baño, en la cama, al desnudarte?

—¿Has mirado a tus compañeras o a tus hermanitos cuando se desnudan? ¿Has encontrado placer en ello?

Sentí que me asfixiaba. Oía los golpes de mi corazón.

—¿Has llevado la mano a las partes feas de tu cuerpo?

—¿Cómo?

No sabía, no sabía nada. Era como un vapor caliginoso y ardiente que amenazaba ahogarme [...].

Tenía ganas de llorar. Apoyar la cabeza sobre el brazo y ponerme a llorar. Me sentía inmunda, sucia de cabeza a pies. Eran sus palabras las que me manchaban, las que me perdían: había el mal donde antes no había nada [...].

Por la noche, en la cama, puse las manos bien apartadas de mi cuerpo, de aquel sórdido peligro de mi cuerpo. Y, con la boca sofocada contra la almohada, lloré (Quiroga, 2011, 183).

El fragmento transcrito es una prueba manifiesta de hasta qué punto la falsa religiosidad iba emparejada con el sexto mandamiento. De ahí la crítica demoledora al formulismo vacío y, sobre todo, a la obediencia ciega y a la falta de respeto ante la libertad de cada una de las internas. Elena Quiroga subraya con una minuciosidad y morosidad proustiana cómo la vida cotidiana en el colegio estaba presidida por la rutina y un orden verdaderamente castrantes: «Nada había detrás, ni nada delante: solo aquello, estar, orden, compostura» (Quiroga, 2011, 19).

A Tadea en esta etapa se le podría aplicar el calificativo de «chica rara», según la definición de Carmen Martín Gaité (1987, 87-110). Es una adolescente que está muy lejos de cumplir con la imagen dócil que propugnan las monjas, pues solo es dócil y sumisa en apariencia. Tadea se ha acostumbrado a ser feliz estando sola, a observar lo que la rodea en silencio y a esconder bajo la aparente docilidad una indomable rebeldía. Tadea se somete, pero no se doblega:

—Una cosa es obedecer porque no hay más remedio, o porque es más cómodo, o para que la dejaran a una en paz, y otra cosa es espíritu de obediencia...

Me lo dijo la Madre Prefecta en su despacho, contemplando mi pecho limpio de bandas. Se sonreía, superior, como si conociese los móviles de mi obediencia, o supiera muchísimas cosas de mí. Pensé. «¿Cuándo desobedezco yo? ¿En qué se nota el espíritu o no?» [...]

—Espíritu de obediencia —su sonrisa irónica— es cuando obedecer es un goce (Quiroga, 2011, 131).

En su interior Tadea se rebela contra una educación fuertemente represiva y castrante, sometida a la rutina, a los estrictos preceptos religiosos y al ordenancismo que regula todas sus actividades cotidianas, pero carente de auténtico sentimiento cristiano. Actividades repetitivas: las clases, la merienda, el rosario, jugar, estudiar, etc., siempre bajo continuas prohibiciones y, en determinadas épocas del año, como la Cuaresma, acompañadas de la recomendación del uso de los cilicios penitenciales. Todas estas actividades presididas siempre por lemas o jaculatorias religiosas: «Nada sirve lo que vivo si no vivo para Dios» (Quiroga, 2011, 36). Pero, es evidente que lo más grave y pernicioso de esta educación, que tiende a la total anulación de la voluntad, no era solo la rutina sino acostumbrarse a ella, incorporarla inconscientemente a la vida, por ello al transgredirla, aunque fuera mínimamente, la protagonista experimenta un profundo sentimiento de culpabilidad, patente en muchos momentos del relato. Tal es el caso de la rebeldía silenciosa de Tadea ante la mirada inquisitiva de la Madre Prefecta en su visita nocturna a la camareta y su claudicación final acompañada de un fuerte sentimiento de culpabilidad:

Por la noche vino a mi camareta, en su visita diaria. No la miré. Tapada con la sábana hasta la barbilla, sentí el roce de su entrada sin volverme hacia ella [...]. No me preguntó nada, me miraba [...]. Fue un silencio interminable, con el vuelo negro de la toca sobre la cama, su mirada persistente. Después, casi sin moverse, acercó el crucifijo a mis labios, le besé apenas (no podía negarme al crucifijo). Dijo con una voz especial, meditando:

—Ofreceré las penitencias por usted [...].

No me di cuenta de cuándo me dormí, pero desperté sobresaltada. Unas palabras habían quedado allí, al calor de mi oído, las encontraba ahora simplificadas: «Ofreceré las penitencias por usted». Sabíamos el significado secreto de «penitencias»: estaba, de seguro, disciplinándose por mí. Me pareció atroz. Me pareció que no había derecho a imponérmelo. [...] Me la imaginaba con hábito y todo golpeándose la espalda. [...]

Cuando me desperté, a la mañana siguiente, me sentía en culpa (Quiroga, 2011, 134).

Era también una educación clasista y discriminatoria, que creaba una verdadera barrera y no solo física entre las alumnas burguesas del internado y las niñas de la escuela gratuita, de las que oían hablar, pero no veían nunca: «No son de su clase», se oía decir con frecuencia. «—No son compañeras para usted— había dicho con desdén Madre Prefecta refiriéndose en forma indirecta a Elvira, arrugando la nariz como si ella percibiese el olor de la pobreza» (Quiroga, 2011, 341). Y en otro momento de forma más explícita: «Y en el colegio se pedía a nuestras familias, a través de nosotras, para las niñas pobres, las misteriosas y apestadas niñas pobres que casi jamás veíamos, que eran apenas una entelequia» (Quiroga, 2011, 346). Y a las que una vez al año repartían una merienda.

La única experiencia positiva en esa vida casi de novicia fue el nombramiento de la Madre Gaytán, una verdadera excepción entre las demás monjas del convento. Pero la gobernanza de la nueva Madre Prefecta, una monja de espíritu abierto y apasionado, capaz de dar respuesta a las inquietudes e insatisfacciones de las alumnas, duró muy poco, pues tras la aparente hermandad entre las monjas se ocultaban intrigas y verdaderas ambiciones de poder. Además, incluso las propias familias de las alumnas internas ven en las ideas innovadoras de la nueva Prefecta un peligro que amenazaba el orden y la sumisión de las jóvenes. Por ello la actitud de la Madre Gaytán está condenada al fracaso, a pesar de ser la única que tenía un trato cordial, cercano, respetuoso y personal con las internas:

Le costó el mando. Nos dejó —última lección de urgencia— el conocimiento de que bajo el orden y la aparente paz de un convento cabían también intrigas, y

ambiciones de poder, y ambición de influencia. Que la ambición de mando podía ser hasta un vicio. Que Dios podía no dar la victoria al justo. [...]

Madre Gaytán fue relevada a últimos de curso — Qué enorme, profunda sensación de culpabilidad en nosotras. ¿Habíamos dicho algo que la perjudicara?—. No se nos dio la razón de su ausencia (Quiroga, 2011, 54-55).

Para entender y contextualizar esta educación represora, muy frecuente en los colegios religiosos españoles y que se prolongó hasta bien entrada la década de los años sesenta del siglo pasado, es preciso atender al momento histórico en que se sitúa la acción narrativa de la obra, que abarca desde el final de la monarquía, la proclamación de la República, el triunfo del Frente Popular y los primeros escarceos revolucionarios que desembocarán en la guerra civil (Villanueva, 2019, 133). Resulta «altamente sintomático que esta decisión de atajar las peligrosas innovaciones de la joven monja reformadora, que pretendía inculcar a sus educandas el verdadero sentido evangélico de la caridad y el amor al prójimo, desterrando los formulismos y ñoñerías de la devoción monjil, se produzca pocos meses antes de estallar la guerra civil» (Vilanova, 1995, 277). El relato de Tadea que va reconstruyendo su experiencia en el internado se acompasa a los diferentes momentos históricos: «Se declaró la República. Nos enteramos por los ojos rojos de la Madre Prefecta. [...] Tiene un disgusto... como es tan monárquica» (Quiroga, 2011, 96).

La quema de conventos obliga a las monjas a abandonar el colegio y a las internas a regresar a sus casas: «Están quemando conventos» (Quiroga, 2011, 136). Y en su familia Tadea puede observar las reacciones de los dos bandos contendientes en la sociedad española: el ultra conservadurismo fanático de la tía Concha y el republicanismo tolerante de tío Juan. También la narración alude a las votaciones en un intento de frenar los avances del Frente Popular: «Aquel verano, salieron las monjas del convento para votar», y Tadea se entera por tía Concha que les había facilitado un coche para que lo hicieran, así como también llevó a votar a la abuela y obligó a hacerlo a los criados de la casa. Todos los votos eran importantes en ese clima prebélico de huelgas y manifestaciones que la novela refleja minuciosamente:

Lo mismo que en el festín de Baltasar, empezaban a cubrir los muros de la ciudad letras en rojo, signos que decían: UGT, UHP, FAI; CNT. No sabía lo que significaban, pero perfectamente su relación con los obreros y con aquellas letras torpes, dibujadas por todas partes: «Trabajadores del mundo, uníos» (Quiroga, 2011, 494).

Tal como vio tempranamente el crítico Antonio Vilanova en su sección habitual de la revista *Destino* (17-XII-1965), Tadea no solo es un *alter ego* de su autora, sino que además presenta rasgos afines a otras dos protagonistas de novela de posguerra, Andrea de *Nada* y Matia, protagonista de *Primera memoria*, todas ellas novelas de aprendizaje y en las que el análisis de los estímulos exteriores será determinante en la formación del carácter de las protagonistas. Con todo, la perspectiva autobiográfica es fundamental en esta novela: es evidente que Elena Quiroga está novelando su propia experiencia educativa, con el consiguiente fracaso que la llevaría a abandonar el colegio en que estuvo interna y pasar una temporada en Roma para regresar en plena guerra civil.

Entre los ingredientes de la ficción que reflejan las vivencias de la autora y acentúan su autobiografismo, además de la orfandad y la compleja relación con su familia, observamos que las lecturas de las que habla Tadea son referencias evidentes de las que hizo la autora en la biblioteca de su abuelo paterno y que tiene su trasunto literario en la novela en la biblioteca del tío Juan, representante de las ideas republicanas y un personaje muy admirado por la protagonista. Entre esas lecturas cabe destacar las menciones al pensamiento de Ortega, considerado peligroso por las monjas. Carola, una de las compañeras de Tadea, se atreve a citarlo en clase y a hablar de sus ideas filosóficas subrayando la importancia de las circunstancias en la vida del hombre, y por ello es llamada al despacho de la Prefecta. Carola sintetiza la entrevista y la consiguiente amonestación de la Prefecta con estas palabras: «—Lo de Ortega. Menudo lío [...] Resulta que es ateo» (Quiroga, 2011, 311).

En otro momento es significativo el desconocimiento —en tanto que rechazo— de la poesía civil de Antonio Machado que muestra una de las monjas, mientras que Tadea admira la poesía de

Juan Ramón Jiménez, del que se citan literalmente algunos versos del *Diario de un poeta recién casado*: «—Eres tú y no lo sabes. Tu corazón te late y no lo sientes. ¡Qué plenitud de soledad, mar solo» (Quiroga, 2011, 385). Tampoco son baladíes las referencias a Lorca⁸ con unos versos del romance de «La casada infiel», «Que yo me la llevé al río, creyendo que era mozuela», o del «Romance de la luna», «la luna vino a la fragua con su polisón de nardos» (Quiroga, 2011, 511). Sobresalen, a continuación, las menciones a Vicente Aleixandre, poeta del grupo de Guillén y Salinas, en palabras de tío Juan, del que se citan algunos versos del poema «Canción a una muchacha muerta»: «Dime por qué tu corazón como una selva diminuta/ espera bajo tierra los imposibles pájaros» (Quiroga, 2011, 491). Y, por último, accedemos a la poesía de San Juan de la Cruz, que la nueva Prefecta ha incorporado a la liturgia de la lectura: «Si por ventura vieres a aquel que yo más quiero, decidle que adolezco, peno y muero», de las *Canciones entre el alma y el esposo* (Quiroga, 2011, 295); y las alusiones a los pastores Salicio y Nemoroso de las églogas de Garcilaso, o el monólogo de Segismundo en *La vida es sueño*, que lleva a Tadea a preguntarse: «¿Qué era sueño? Ficción: “Sueña el rey que es rey/ y vive/ con este engaño mandando/ disponiendo y gobernando/ y este aplauso que recibe/ prestado en el viento escribe”» (Quiroga, 2011, 227).

También define muy bien el ambiente que se vivía en aquella España el conflictivo estreno teatral de la adaptación de la novela de Ramón Pérez de Ayala, *AMDG* (*Ad maiorem Dei gloriam*, la vida en un colegio de jesuitas), novela publicada en 1910 que algunos críticos han relacionado con esta novela de Elena Quiroga, pues en ambas «se siente un escalofrío de horror ante el sistemático intento de destrucción de la individualidad» (Mayoral, 1967, 553-556). Este episodio es muy ilustrativo del momento político en que tuvo lugar

⁸ Es tío Juan quien familiariza a Tadea con la poesía de Federico García Lorca, cosa que desagradó profundamente a tía Concha, que prohíbe que se hable del poeta a sus hijos:

«—Con Tadea haz lo que quieras, allá tú, pero a Clota prohíbo que oiga a García Lorca.

—Pero, Concha —se rio—, ¿sabes de qué se trata? Si es un poeta.

—No soy tonta —dijo muy tiesa—. Es un poeta. Escribe contra la Guardia Civil...» (Quiroga, 2011, 511).

la representación, 1931, pocos meses después de proclamarse la República. La obra fue llevada a escena por Cipriano Rivas Cherif y su estreno desencadenó una auténtica batalla campal entre antiguos alumnos de los jesuitas dispuestos a contrarrestar el anticlericalismo de la obra boicoteando su representación. En el altercado participa Odón, el primo de Tadea, que inicialmente se había afiliado inconscientemente a la FUE con el consiguiente disgusto familiar, pero como era un personaje inmaduro no tuvo inconveniente en participar en el pateo a la obra de Pérez de Ayala, hecho que lo encumbra a los ojos de su fanática madre:

Mamá se lo perdonó todo cuando fue a patear *AMDG*, que se estrenó en el teatro y va contra los Jesuitas, y los chicos de derechas echaron bombas pestilentes y patearon y no dejaban oír. Armaron una... [...] Pero Odón le alzó la voz y le dijo que habían ido a reventar *AMDG*, y le explicó lo que era, se quedó hecha un flan, y le besaba y le decía: «Este es mi hijo» y esperó a papá en la puerta para contárselo (Quiroga, 2011, 495).

Además del posible paralelismo con *AMDG*, los modelos de esta espléndida *bildungsroman*, novela de aprendizaje con una estructura dialógica, hunden sus raíces en la tradición europea del *Wilhelm Meister* de Goethe, *A Portrait of an Artist as a Young Man* de James Joyce o *Demian* de Herman Hesse (Villanueva, 2011, XIV). También en determinados momentos de la trama se apuntan las huellas de *Wuthering Heights* de Emily Brontë o de *A Room of One's Own*, que Virginia Woolf escribió en 1929 y que Borges tradujo al español con el título de *Un cuarto propio*, de la que hay ecos evidentes en el capítulo LI de la novela, al describir la vuelta de Tadea a casa de la abuela por las vacaciones estivales: «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», tal como sostiene Darío Villanueva (2011, XXIV) resulta inevitable relacionar este pasaje con la obra de Virginia Woolf.

En conclusión, el final de *Escribo tu nombre* es muy significativo del fracaso de aquella educación, pues Tadea abandona el colegio de monjas en el que ha vivido seis años: «No volvería. Mi sitio no era allí: que regresaran las que esperaban algo, o las que querían dejar correr el tiempo. Yo quería ser el tiempo mismo, cualquier cosa menos aquella criatura engañada, pretendida embaucar» (Quiroga, 2011, 588). Se delinea así otro motivo de estirpe existencialista: «la ruptura de las imposiciones apenas perceptibles de la costumbre, de la cotidianidad envolvente, para asumir la responsabilidad de una elección auténtica» (Sobejano, 1975, 256). Realmente, una Tadea profundamente desengañada, abandona el colegio porque se siente íntimamente traicionada «no porque eche de menos la libertad perdida entre sus muros, sino porque se siente íntimamente defraudada en sus inquietudes religiosas y en sus deseos de actuar de acuerdo con los principios de su fe» (Vilanova, 1995, 277).

Es necesario reivindicar la lectura de *Escribo tu nombre* como testimonio imprescindible de la castrante educación femenina en la España de posguerra.

BIBLIOGRAFÍA

BRAVO, María-Elena. (1985) *Faulkner en España. Perspectivas de la narrativa de postguerra*. Madrid. Península.

CIPLIJAUSKAITĖ, Biruté. (1988) *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*. Barcelona. Anthropos.

IGLESIAS LAGUNA Antonio. (1969) *Treinta años de novela española, 1938-1968*. Madrid. Prensa Española

LAPESA, Rafael. (1988) *De Ayala a Ayala. Estudios literarios y estilísticos*. Madrid. Istmo.

MARTÍN GAITE, Carmen. (1987) «La chica rara». *Desde la ventana*. Madrid. Espasa-Calpe. 87-110.

MAYORAL, Marina. (1967) «Una lucha nunca acabada». *Cuadernos Hispanoamericanos*. 69. 553-556.

PÉREZ, Janet. (coord.) (1983) *Novelistas femeninas de la postguerra española*. Madrid. Porrúa Turanzas.

QUIROGA, Elena. (1993) *Escribo tu nombre*. Ed. Zatlín-Boring Phyllis. Madrid. Espasa Calpe.

QUIROGA Elena. (2011) *Novelas*, I, II, III. Ed. Darío Villanueva. Madrid. Biblioteca Castro.

QUIROGA Elena. (2022) *Tristura*. Valencia. Bamba ed.

RODRIGUEZ FISCHER, Ana. (2022) «*Tristura* y Presente profundo, el rescate necesario de Elena Quiroga». *Babelia. El País*. 18 de noviembre.

SOLDEVILA, Ignacio. (1980) *La novela desde 1936*. Madrid. Alhambra.

SOBEJANO, Gonzalo. (1975) *Novela española de nuestro tiempo*. Madrid. Prensa Española.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa. (1999) «Primera memoria de Ana María Matute: la vida es una infancia repetida». *Salina*. 13. 171-178.

SOTELO VÁZQUEZ, Marisa. (2020) «*Viento del Norte* de Elena Quiroga a la luz de *Los Pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán». *El siglo que no cesa. El pensamiento y la literatura del siglo XIX desde los siglos XX-XXI*. Eds. José Manuel González Herrán, Marisa Sotelo, Marta Cristina y Blanca Ripoll. Barcelona. Edicions de la Universitat de Barcelona. 255-263.

TORRES BITTER, Blanca. (1993) *Los modos narrativos y el mito de la infancia: “Alfanbuí” de Rafael Sánchez Ferlosio y “Tristura” de Elena Quiroga*. Málaga. Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

TORRES BITTER, Blanca. (2001) *Estudio de los modos narrativos en el discurso autobiográfico de Tristura de Elena Quiroga*. Málaga. Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico-Universidad de Málaga.

VILANOVA, Antonio. (1995) «Elena Quiroga: del costumbrismo naturalista al intimismo psicológico». *Novela y sociedad en la España de la postguerra*. Barcelona. Lumen. 269-277.

VILLANUEVA, Darío. (2019) «La trayectoria novelística de Elena Quiroga». *Voltereta*. 3. 123-138.

ZATLÍN-BORING, Phyllis. (1977) *Elena Quiroga*. Boston. Twayne Publishers.

ZATLÍN-BORING, Phyllis. (1977) «Faulkner in Spain: The Case of Elena Quiroga». *Comparative Literature Studies*. 14. 166-176.

ZOVKO, Maja. (1011) «Educación femenina y masculina a través de la narrativa de Elena Quiroga». *Itinerarios*. 12. 223-238.