



**LA VOZ FEMENINA EN LOS MÁRGENES DE LA POSGUERRA
ESPAÑOLA: MATRICIDIO Y TRANSEXUALIDAD NARRATIVA EN LA
CARETA DE ELENA QUIROGA**

INÉS CORUJO MARTÍN
(ic290@georgetown.edu)
GEORGETOWN UNIVERSITY

Recibido: 30/11/15. Aceptado: 25/01/16

La careta (1955) fue acogida con escaso entendimiento y aprecio por parte de la crítica académica en su momento de publicación. Este olvido no solo se ha mantenido hasta nuestras fechas, sino que la propia autora, Elena Quiroga, se trata de una de las figuras menos estudiadas en la escena literaria de la posguerra española. A pesar de haberse dado a conocer en fechas parecidas a las de Carmen Martín Gaité, Ana María Matute o Carmen Laforet, Quiroga no suele figurar entre la nómina de escritoras que surgieron a finales de los años cuarenta y existe una gran desproporción entre el eco concedido a su producción narrativa y al de las otras novelistas mencionadas.

El propósito del presente artículo es doble, pues, por un lado, trata de hacer sobresalir la figura de Elena Quiroga, confinada a los márgenes del mundo intelectual de la posguerra española. Por el otro, este ensayo ofrece al lector un análisis del caso de matricidio que hace las veces de eje vertebrador en *La careta*, una de las obras más complejas de la escritora en cuanto a temática y estructura narrativa. La identidad escindida y vacilante del protagonista, Moisés Estévez, un aberrante ejemplo de «niño de la guerra», encuentra su explicación a partir de un cruento acto de matricidio. Cabe



reseñar que, si bien el fenómeno del matricidio y sus implicaciones psicológicas han sido explorados desde múltiples perspectivas en otras obras publicadas durante la posguerra como *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela (Gómez, 2011: 1), no lo ha sido hasta la fecha *La careta* en ningún estudio específico.

Tras un apartado introductorio que aborda la trayectoria de Elena Quiroga en el panorama literario de posguerra, se analizan los posibles significados metafóricos del matricidio en *La careta* y se evalúan sus implicaciones de representación, tomando como punto de partida teorías psicoanalíticas de Freud, Lacan y Melanie Klein. Asimismo, hacer dialogar *La careta* con la corriente psicoanalítica feminista reciente, representada por Christina Wieland (*The Undead Mother*, 2000), revela cómo el matricidio de Quiroga se aparta en varios puntos del análisis tradicional, pues la figura materna acecha constantemente al protagonista en vida, impidiéndole el acceso al orden simbólico. Como argumento, este particular tratamiento del matricidio constituye una sigilosa arma de transgresión literaria que logra «desenmascarar» la norma patriarcal dominante en la España de posguerra. Tras arrebatarse la vida a la madre, el protagonista-narrador Moisés se anula como lugar de inscripción de la norma e imagen ideal de «lo masculino».

Por otra parte, tanto el suceso de matricidio como la voz narrativa de Moisés, pseudo-héroe de la Guerra Civil, son concebidos por una pluma femenina. La metátesis genérica, esto es, la adopción por parte de una escritora del punto de vista masculino, es un caso excepcional en el panorama novelístico de la década de los cincuenta, momento socio-histórico en el que la mujer se encontraba relegada de la escena intelectual del franquismo (Martín Gaité, 1978: 5; Riddel, 1995: 5)¹.

En *La careta*, el desdoblamiento en una conciencia masculina favorece que la escritora trascienda los límites de la temática de su propio sexo, profundizando en temas ajenos a la experiencia femenina como son la homosexualidad entre varones, la violencia de género y el abuso sexual. De esta forma, la voz autorial femenina, en su

¹ Los primeros ejemplos en la literatura universal pertenecen al siglo XIX con *The Professor* de Charlotte Brontë y el *Orlando* de Virginia Woolf. En el panorama de las letras hispánicas, el precedente se halla en *Pascual López* de Emilia Pardo Bazán, obra calificada en su momento de publicación como artificial, contradictoriamente femenina y falta de consistencia (Altisent, 2000: 198-199).

imaginación y representación del hombre, es capaz de burlar la censura y expresar disconformidad frente a una ideología y legado cultural represivos.

1. Elena Quiroga, vista por la crítica de su tiempo

La primera novela de la autora santanderina, *Soledad sonora* (1948), si bien no recibió excesivo interés crítico, reveló, en palabras de Joaquín de Entrambasaguas, «a una escritora contemporánea, original y poseedora de un talento excepcional» (1949: 295). Dos años más tarde Elena Quiroga obtuvo el Premio Nadal por *Viento del norte*, la segunda mujer en recibir el galardón tras Carmen Laforet, lo que la revistió de prestigio en el mundo literario del momento.

No obstante, en su siguiente novela *La sangre* (1952), la autora se apartó de la corriente dominante del realismo social para ahondar en aspectos formales como el fluir de la conciencia, el subjetivismo y la imprecisión temporal. La tendencia hacia la innovación narrativa se acentúa notablemente en sus publicaciones posteriores. *Algo pasa en la calle* (1954), *La enferma* (1955) y *La careta* (1955) son obras construidas a partir de monólogos interiores, perspectivas múltiples, tiempo simultáneo y yuxtaposición de escenas retrospectivas. La atrevida y compleja experimentación textual de Quiroga anticipa procedimientos formales y estructurales que no se hacen extensivos en las letras españolas hasta la «corriente experimental» de los años 60 y la difusión de *Tiempo de silencio* de Luis Martín Santos en 1962 (Sobejano, 1975: 284-285 y 401-414). Así también, las novelas de Quiroga publicadas en los años cincuenta constituyen una serie de ejemplos magistrales del libre fluir de la conciencia y de la memoria sensitiva, aspectos que María-Elena Bravo ha relacionado con una temprana recepción de William Faulkner (1985).

Junto a la ostensible preocupación por la estructura narrativa, Quiroga afronta cuestiones consideradas tabúes durante el franquismo con suma audacia. Así, en *La sangre*, es un castaño centenario el encargado de narrar una dilatada sucesión familiar marcada por la violencia y crueldad². En *Algo pasa en la calle*, la escritora analiza los efectos psicológicos del divorcio y, en *La careta*, objeto de estudio de este trabajo, un

² Para una aproximación a *La sangre*, remito a mi trabajo (2015).

matricidio cometido poco después de estallar la Guerra Civil es el desencadenante de un trauma familiar. Mientras, *La enferma* recoge la historia de una mujer que decide voluntariamente no volver a levantarse del lecho ni volver a articular palabra. En cada una de estas obras, surgen la voz y pensamiento de una escritora adelantada a su época que, en palabras de Carmen Conde, «en momentos difíciles escribió cosas que entrañaban cierto riesgo» (cit. en Llopis, 1983: 89).

Después de años de silencio literario, en la década de los sesenta, la novelista recuperó la aceptación del público lector con *Tristura* (1960) y *Escribo tu nombre* (1965), obras en las que se retrata en primera persona el tránsito hacia la edad adulta de Tadea, una adolescente rebelde inserta en la atmósfera asfixiante de la posguerra española. A pesar de que las dos novelas rompan con su anterior trayectoria experimental, obtuvieron reconocimiento literario y se identificaron con la escritura de la experiencia femenina en la línea de *Nada* de Carmen Laforet (1944) y *Primera Memoria* de Ana María Matute (1959)³.

Singularmente, las opiniones críticas de los contemporáneos de Elena Quiroga divergen hasta el extremo de caer en la contradicción. Para Arturo Torres Rioseco, la escritora posee todas las características de la escuela romántica, pero, simultáneamente, «trata desesperadamente de ser escritora moderna» (1965: 422). Mientras, Manuel García Viñó escribe: «Solo por sus preocupaciones estéticas y su lúcido alejamiento progresivo del costumbrismo, merece un puesto destacadísimo en el capítulo dedicado a los años cincuenta de la historia de la novela española» (1994: 52). Eugenio de Nora le reconoce méritos, al afirmar que su estilo tiende a ser «más imaginativo y poético que el resto de obras españolas escritas en la época»; sin embargo, considera que sus novelas poseen «una casi feliz inconcreción como de adolescencia espiritual» y valora sus innovaciones narrativas como una rémora por su complejidad (1962: 121). Por su parte, Gonzalo Sobejano sitúa a Elena Quiroga en la línea de la «novela existencial», junto a Fernández de la Reguera y Suárez Carreño (1975: 47). Alborg declara que «el exceso de virtuosismo fatiga y no satisface» (1958: 210) y José Corrales Egea la califica de novelista «más seguidora que promotora [...] un caso de escritor que sigue, que se

³ *Tristura* recibió el Premio de la Crítica en 1960 mientras que *Escribo tu nombre* fue la segunda novela seleccionada para representar a España en la primera convocatoria del Premio Internacional Rómulo Gallegos en 1967.

incorpora a los movimientos literarios ya en marcha o simplemente anteriores, pero que de por sí no innova ni llega a adquirir un sello plenamente distintivo y personal» (119).

Como se observa, la figura de Elena Quiroga no dejó de suscitar apreciaciones dispares. Incluso su nombramiento como miembro de la Real Academia en 1983 generó comentarios escindidos. Numerosos intelectuales se posicionaron a favor de Juan Benet, el otro aspirante, al considerar que Quiroga había sido elegida, no por su talla intelectual –llevaba sin publicar desde 1973–, sino por su condición de mujer, tratándose de una estrategia de la Academia para protegerse de los comentarios que en el momento la tachaban de entidad retrógrada⁴.

En último término, cabe reseñar que la mayor parte de investigaciones sobre Elena Quiroga han tenido lugar fuera de España, en especial en instituciones académicas norteamericanas. Aparte de los trabajos de Landeira (1983), Marks (1980) y Barney (1993), el monográfico de Phyllis Zatlin-Boring, *Elena Quiroga* (1977), continúa siendo a día de hoy el estudio más pormenorizado, ya que reúne numerosos datos biográficos y críticos, imprescindibles para el acercamiento a su producción novelística. Merece destacarse la reciente incorporación de *La enferma* a la colección Letras Hispánicas de la editorial Cátedra con una completa introducción y edición a cargo de Gregorio Torres Nebrera (2013), así como la traducción de gran número de sus obras a idiomas extranjeros⁵.

En la actualidad, sin embargo, resulta difícil encontrar las novelas de Elena Quiroga editadas y son pocos los que recuerdan un solo título asociado a su nombre. Da la sensación de que la presencia de la autora ha desaparecido del mundo de las letras silenciosamente, sin dejar rastro, relegada a la periferia intelectual de la posguerra española, pese al sonado éxito que, en su día, acompañó a varias de sus obras. La propia escritora fue en vida consciente de este aislamiento literario, ya que, como confesó, «dentro de una familia, muchas veces los padres no saben cómo son sus propios hijos» («Entrevista» *ABC*, 29 de enero de 1983).

⁴ Así, en un artículo publicado en 1983 se recoge lo siguiente: «Las damas primero, debió de considerar la mayoría. Y aunque el ser mujer no debe ser razón ni para entrar ni para dejar de entrar en la Academia, nunca está demás que las mujeres vayan haciéndose sus huecos» (*ABC*, 29 de enero de 1983).

⁵ *La sangre* ha sido traducida al finlandés (1955) y al francés (1957); *Viento del norte* al alemán (1956); *La careta* al francés (1959); *Algo pasa en la calle* al alemán (1963); y *La sangre* y *Escribo tu nombre* al ucraniano.

2. Análisis del caso de matricidio

La careta se inicia con el reencuentro madrileño de Moisés con sus seis primos tras décadas de separación. La velada familiar en casa del primo mayor, Bernardo, hará emerger antiguos resquemores, odios, disputas, así como abyectos recuerdos de juventud que continúan grabados nítidamente en la memoria de todos los comensales. A lo largo de la «cena-ritual de expiación» (Torres Nebrera, 2013: 63), Moisés desvela no solo la verdad que se oculta tras su «careta», sino la de los restantes personajes, desenmascarando la realidad vital de cada uno de ellos. El primo Bernardo no es el respetable hombre de negocios que aparenta ser; Ignacia explota su cuerpo para mantenerse; Nieves flirtea con los hombres descaradamente y, a pesar del maquillaje, no puede ocultar la señal de las palizas que le propina su marido César; Flavia, aunque finja felicidad con su sonrisa angelical ha fracasado en la vida estrepitosamente y también sufre los arranques violentos de su esposo; Gabriel es un marinero que viste un uniforme impecable y ridículo. El peor parado entre el grupo de primos es el disminuido Agustín, el primo menor, cuyo único error ha consistido en alabar y adorar a Moisés en exceso.

La narración arranca abruptamente con el libre fluir de la conciencia en la mente del protagonista, un marcado estilo indirecto que se mantiene como nota unificadora a lo largo de los diecisiete capítulos. El tránsito del presente al pretérito a lo largo de la obra es constante, desordenado, confuso e intrincado, sin ninguna línea de demarcación, lo que complica considerablemente la estructura narrativa y exige la participación activa del lector, obligado a reconstruir la cronología de los hechos para extraer conclusiones.

En cuanto a las conversaciones entre los invitados, estas son breves, escasas e inconexas. Moisés apenas participa de la charla general ni escucha, simplemente se limita a recoger extractos dispersos de los diálogos que enlaza con momentos del pasado, bien diferenciados en torno a dos espacios: la casa paterna de la niñez en la madrileña calle Claudio Coello, y el pueblo costero de Vigo, donde transcurrió su primera adolescencia acompañado por la tía Germana y sus primos. Los familiares se sumergen en conversaciones insustanciales sin llegar a establecer comunicación directa entre sí, mientras la mente de Moisés monologa incesantemente. Se trata de un relato construido a partir de silencios, de interiorización, de «máscaras», donde todos los

presentes callan lo más significativo de sus vidas, limitándose a bucear en la conciencia de un amargo vacío existencial.

La acción de la novela se condensa en unas pocas horas, desde la cena hasta el alba de la mañana siguiente. No obstante, es posible recuperar veinte años en el interior de la conciencia de Moisés, desde el comienzo de la Guerra Civil, cuando cuenta con doce años, hasta el tiempo presente de la novela. En *La careta*, no existe unidad temporal, el pasado circula sin cesar por la mente del protagonista-narrador mediante retrospectivas que se alternan sin orden ni concierto, transmitiendo una sensación de tiempo congelado, de un presente profundo y absoluto en el que nada ocurre y todo se repite en un movimiento circular⁶.

Desde las primeras líneas, los controvertidos recuerdos de Moisés informan al lector de un hecho violento del que no ha logrado desprenderse: el asesinato de sus padres en su propia casa y en su presencia. Después del incidente y, en plena guerra, Moisés pasa a la zona nacional gallega, donde es acogido por la severa tía Germana. Allí, Moisés es tratado con deferencia de héroe y compadecido como víctima del conflicto bélico. Sin embargo, con el fluir del relato el lector intuye un terrible secreto que completa el fusilamiento de sus padres. Algo más ocurrió aquella mañana, un hecho traumático que Moisés no ha podido borrar de su memoria durante todos estos años y que oculta tras una fría «careta» de cinismo y pusilanimidad. La verdad de los hechos es sospechada más de una vez por la tía Germana al clavar la mirada en su sobrino:

Aunque no conocía la guerra, tía Germana supo reconocerla en aquellos ojos de niño, amedrentados, que habían plasmado tantos horrores que ya no parecían ojos humanos sino fríos espejos, en los brazos caídos a los costados con aquel gesto inaudito a los doce años de soldado que se rinde, que se entrega y no le importa ya ni el deshonor (51)⁷.

Moisés rememora una y otra vez la escena del crimen de la calle Claudio Coello. El incidente brota en su recuerdo a partir de percepciones sensoriales, especialmente olfativas como el olor del mar que relaciona con la sangre de sus progenitores⁸. En otra

⁶ El uso del tiempo se trata de uno de los aspectos más novedosos y técnicamente brillantes en la novelística experimental de Quiroga como ilustra Martha Alford Marks en su artículo «Time in the Novels of Elena Quiroga» (1981).

⁷ Todas las citas de *La careta* han sido extraídas de la edición de Noguer, Barcelona (1955).

⁸ Ciertos aspectos en *La careta* como la confrontación y continuidad del mundo infantil con el adulto, la obsesión hacia recuerdos de la niñez, personajes agónicos y anormales obsesionados por la culpabilidad y

ocasión, a través de la copa de vino, imagina cómo sería la reacción de sus primos si comenzara a reír y su cuerpo reventara «de asco, cansancio y protesta» sobre el mantel blanco y fino, salpicando de sangre los escotes de sus primas y los platos de porcelana de la mesa (17). Moisés no puede apartar de sí el olor de las vísceras oscuras, un aroma que se extiende y amplía hasta contaminar toda la casa:

Porque aquel olor -él lo sabía- se mete por las compuertas del cerebro, se filtra por el olfato, sube por los dedos, no lo puedes olvidar jamás, y en cuanto surge algo amarillento y viscoso, o hueles un perfume fuerte y vital -la hembra, la fragancia de la tierra húmeda en la sombra, o al sol corrompida, vuelve en sordina aquel olor, se pega a ti, monta a caballo sobre tu corazón, y te oprime hasta morirte de asco (18).

El hedor de la mancha coagulada acosa a Moisés durante el transcurso de la cena, la textura del vino trae a su recuerdo una y otra vez las entrañas derramadas de sus padres:

El vino era de un rojo tirando a marrón. Se le había secado la sangre. La sangre en el suelo se hizo marrón, una mancha deforme marrón. Nunca había visto unos seres tan desnudos en su verdad. Le temblaba la copa en los labios, le temblaba el recuerdo, marrón, rojo y violento. ¿Por qué a sus padres? (49).

La significación del motivo recurrente de la sangre no llega, sin embargo, a aprehenderse por completo hasta el final del relato, lo que mantiene al lector hábilmente en suspenso a lo largo de las páginas. La madre de Moisés no murió fusilada como todos creen. Tras caer herida por los golpes de los milicianos republicanos y pedir auxilio, golpeando el suelo con un pisapapeles, su atemorizado hijo la asfixió a sangre fría con un pañuelo:

«Cállate, cállate» Le tapó la boca el hijo con su mano, pequeña pero firme, apretándola. Ella se defendió un poco, se hizo a un lado para respirar o gritar (Oh, horror) Él no discurría ya más que aquello, seguro: no gritar, no moverse, que no vuelvan.

Temblaba de nuevo como un perlático, con la mano allí.

Sonaba el teléfono.

Cállate, cállate... aunque ya no hablaba. Había ladeado la cabeza y le miraba, tan fija. Para siempre aquellos ojos en él... Le miró con horror, solo un segundo. Luego, sus ojos parecieron sonreír, comprender, apiadarse, aceptar. Debió de pensar: “Hijo, tan pequeño, no sabes lo que haces” (203).

ansiedad hondas o el papel de la memoria sensitiva se han puesto en relación con las novelas de Faulkner *Requiem for a nun*, *The sound and the fury* y *Sanctuary* (Bravo, 1985: 137-150; Zatlin Boring, 1977b).

Paradójicamente, a partir del matricidio, Moisés es admirado, respetado y compadecido por los demás, lo que contrasta vivamente con sus propios sentimientos de horror, vergüenza y culpa. Impelido a adoptar una falsa careta de heroísmo, aparece revestido ante la sociedad como un mártir de la guerra, un verdadero héroe de la facción nacional:

-Creí que le habían matado también, tumbado sobre la madre...

-Tiene sangre aquí.

Rompieron la pernera, quitaron el pantalón.

-No es nada. Es la sangre de su madre, pobre criatura. Se echó sobre ella para que no la mataran.

-Esa alegría le quedó-lloraba a lágrima viva la madre de Paquito-ver al hijo con ella, abrazándola...

Y lo estrujaba a besos.

-Llévenselo...

Le dejaban pasar con respeto. Allí empezó la gran mentira, con aquel cuerpo materno por testigo. Allí se invirtió todo, nunca tuvo valor -¿valor él?- para afrontar la verdad (187-188).

Incluso su tío, considerándolo víctima cruel de la confrontación fratricida, le adjudica un «premio» que él siente sobre su frente como el «inri» judeo-cristiano:

-Premio para Moisés-dijo el tío, confuso.

¿Había dicho: «Premio para Moisés»?... ¿Quién había dicho: «Premio para Moisés?»

Se echó a correr sin mirarles, apartándoles con las manos extendidas, huyendo de aquel “INRI”: «Premio para Moisés» (35).

El protagonista exhibe una identidad fragmentada y un comportamiento marcadamente patológico. Esta personalidad escindida encuentra su origen a partir de un suceso de matricidio y de la incapacidad de superar el complejo de Edipo, planteado por Sigmund Freud (1975: 10). Antes de comenzar el conflicto nacional, la figura paterna es admirada y temida, aborrecida y venerada al mismo tiempo (Freud, 1975: 15). El padre de Moisés emana brusquedad, seguridad y vitalidad. Aparece ante los ojos del niño como un héroe victorioso a caballo, aderezado con el uniforme y los galones de militar franquista. El padre asume el papel de representar el orden simbólico del orden y de la autoridad. En palabras de Lacan, el padre encarna «el lugar de inscripción de la

ley» (1977: 199). El sable paterno constituye un elemento fálico que refrenda la figura paterna y sirve para atemorizar y burlarse de la condición miedosa de la madre que huye aterrorizada de él⁹.

Tras estallar la Guerra Civil, paulatinamente, el papel del padre comienza a debilitarse. Abandona el majestuoso uniforme y se viste de paisano. Deja de salir de casa y el niño pierde la fe en él. Los antiguos sentimientos de admiración y respeto del hijo son sustituidos por otros de odio y repulsión. La sensación de rechazo se hace evidente cuando el padre comienza a esconderse en la alacena del cuarto de la plancha para evitar ser descubierto.

La figura materna cobra entonces supremacía, ya que es la encargada de quemar el uniforme y de entregar el sable a los enemigos, un acto simbólico de desprendimiento del elemento fálico que contribuye a anular definitivamente la centralidad paterna. El acto de emasculación que sufre el progenitor de Moisés se refleja en la pérdida de sus atribuciones masculinas (valentía, fuerza física, poder, autoridad), y a un proceso de empequeñecimiento y aniñamiento: pierde peso, queda encorvado en el espacio reducido de su escondite, la madre le trata como a otro hijo, le afeita el bigote, le da de comer, peina y consuela. La sensación de desprecio que siente Moisés hacia el padre alcanza su punto álgido cuando le observa llorar como a un chiquillo en los brazos de ella, «arrebujado en la alacena como un feto en el vientre de su madre» (180). A partir de ese instante, el niño niega definitivamente al padre y se convierte en prolongación de la madre: «Se sintió de ella, hijo de ella, y estaba dispuesto a cualquier cosa por ella, porque ella sí era heroica con su risa impávida, sin temblar jamás, acudiendo sin esconderse, yendo a abrir la puerta, contestando al teléfono» (181).

Moisés pasa a estar tan apegado a la madre que los celos y la envidia se apoderan de él al sorprenderla besando apasionadamente al padre: «Mamá besó a papá de una manera que le explotó dentro la inocencia. Escapó para no verlo [...] No pudo mirar más a papá a la cara. Y el beso de mamá sabía que ahora era diferente. Ella podía besar así. Pero no a su hijo» (198). El protagonista empieza a experimentar hacia la madre un afecto que se confunde con el odio, pues la culpa de querer más al padre,

⁹ Para Jaques Lacan la noción de falo no es sinónimo de pene, sino de potestad, de lugar de inscripción de la autoridad y la ley (1977: 200).

deseándola solo para sí y sufriendo al escucharles disfrutar de intimidad física en el escondite.

En el momento en que el padre es acribillado, un fuerte sentimiento de culpabilidad recae sobre Moisés. Es entonces cuando el hijo se identifica con el padre y, presa del miedo de que también le maten a él, asfixia a la madre. Este reconocimiento conclusivo de Moisés con el padre se corresponde con el concepto freudiano de *deferred obedience*, un fenómeno por el cual el hijo vindica la figura paterna una vez que esta ha desaparecido (Freud, 1988: 176-178).

Por el otro lado, Melanie Klein, en sus teorías sobre el matricidio, a diferencia de Freud y Lacan que situaron al padre en una posición neurálgica del psicoanálisis y de la construcción de la subjetividad humana, revaloriza la trascendencia de la madre en la formación de la personalidad. Según la psicoanalista, el niño siente envidia y odio hacia la figura materna, que, como contraposición a la paterna, lo posee todo: domina el pecho y el pene del padre. Según Klein, mucho antes que la envidia del pene, lo que domina el psiquismo es la envidia oral, la envidia del pecho materno. Con el fin de que el sujeto alcance su libertad psíquica y autonomía, este necesita introyectar y separar el cuerpo de la madre de sí, del que depende y se alimenta durante sus primeros años de vida, de ahí que en su fuero interno el niño anhele su muerte (Kristeva, 2000: 149-150).

Enlazando las ideas de Klein con el matricidio que se desarrolla en *La careta*, el papel de la madre una vez muerta no únicamente sigue presente, sino que cobra absoluto protagonismo en la conciencia del protagonista. Junto con el ineludible sentido de culpa, Moisés siente el cadáver de la madre «corrompiéndose en su alma» (130). El matricidio pronto se convierte en un profundo problema de conciencia que hostiga al protagonista y hace de él un esclavo, pues la madre actúa como «un peso que se enreda entre sus pies», impidiéndole moverse en libertad (130). Moisés anhela remontarse al acto de matricidio y unirse de nuevo a la madre, la única salida que logrará dar fin al tormento psíquico que le invade. «Ya voy, madre», repite en más de una ocasión, deseando acabar con su propia existencia (213).

Durante una inofensiva función teatral juvenil en la que todos sus primos excepto él se disfrazan y pintan, Moisés experimenta la acuciante presencia de la madre y cree asistir, una vez más, a su muerte. El primo Agustín se calza unas botas, un

cinturón-cartuchera y adorna su cuello con un pañuelo rojo, lo que hace que el niño recuerde a los milicianos que asaltaron su vivienda aquella mañana:

Un pañuelo rojo en torno a una camisa desabrochada. Una mano rápida y violenta como una hoz... No sabía por qué... Agustín se había oscurecido los ojos con carboncillo. No sabía por qué. Una amargura enorme. Un peso enorme... [...] Deseó morir porque estaba llorando, porque le miraban llorar, estupefactos [...] Nadie comprendía. Lloraba frente a los rostros pintados, y era una avalancha de rostros, sudorosos y violentos, fríos y violentos, taimados y violentos, que subían desde el pecho y le rodeaban (34).

Tal es la obsesión y la intensa culpabilidad que le atosigan que, una vez adulto, se ve tentado a estrangular también a su tía Germana y repetir el acto de matricidio cuando esta se halla convaleciente en el hospital:

«Sufre como un animal. No parece una persona, es ignominioso». Se levantó y bebió un vaso de agua del grifo del lavabo. «¿Qué horrores voy pensando? ¿Es que estoy podrido?». Y en determinado momento vio los ojos de tía Germana en él –cuando él se pasaba las manos por la frente para arrancarse aquellas ideas, medio consciente, medio en sueño-, clavados en él, crispada, defendiéndose. Supo que sabía en qué estaba pensando... (90).

En la conciencia del protagonista, existe un impulso de reparación del objeto dañado (la madre) y de llevar a cabo el proceso de introyección de dicho objeto teorizado por Klein. Sintomáticamente, Moisés, una vez ha quitado la vida a la madre, se recuesta sobre su cuerpo aún caliente, uniendo su boca a la suya para darle aliento (48). El acto de fusión de los labios entre madre e hijo supone para Klein el acto de introyección por antonomasia (Kristeva, 2000: 151). El predominio materno en *La careta* se opone a la supremacía paterna en la formación de la subjetividad del sujeto propuesta por Freud y Lacan, acercándose más al planteamiento de Klein.

Luce Irigaray en su ensayo *El cuerpo a cuerpo con la madre* defiende que en la base de las sociedades occidentales se halla la muerte metafórica de la madre. Se nos ha transmitido la idea de que el matricidio es preciso para el buen funcionamiento de la sociedad y que para evitar las psicosis individuales, la madre ha de ser apartada, suprimida. El matricidio se concibe como un acto inevitable y necesario para acceder al mundo simbólico. En esta línea, Julia Kristeva propone el matricidio en *Black Sun* como una necesidad vital: «Matricide is our vital necessity, the *sine-qua-non* condition for our individuation» (1986: 27).

No obstante, en *La careta*, el acto de matricidio no conlleva una solución ni para Moisés ni para el resto de personajes que se ven afectados por él. Por el contrario,

genera un caótico grupo de individuos traumatizados y perseguidos por la culpa del asesinato y el terror del retorno de «the undead mother» (Wieland, 2000: 9-14). En palabras de Christina Wieland:

[Matricide] leads to an individual becoming fatally divided against himself and perpetually in terror of the powerful maternal 'murdered' object [...] That murder cannot lead to separation is obvious, since murder ties the murderer irrevocably to his victim. More than love or hate, it creates a persecutory present object, rather than an absent one (11-12).

Efectivamente, Moisés es este sujeto fatalmente dividido y acosado por el poderoso objeto materno, literal y simbólicamente asesinado y sus recuerdos durante la cena son testimonio de ello. La ansiedad persecutoria que acosa al protagonista es notoria, incapacitado para huir de sí mismo y de la madre muerta que desea introyectar y que siempre le acompaña. Al incurrir en el matricidio, Moisés crea un objeto asediador eternamente presente (Wieland: 13-14). El matricidio no proporciona una genuina separación de la madre ni la entrada en el proceso de individuación, sino una mente esquizoide y rígidamente escindida donde reina el sentimiento de persecución.

La escisión de la personalidad de Moisés se refleja en la desconexión entre su vida pública y privada, alcanzando tales proporciones que el personaje manifiesta dificultades para discernir entre imaginación y fantasía. En su magín, confunde constantemente la imagen que tiene de sí mismo con la de los demás. Cuando sus primos ríen piensa automáticamente que se mofan de él, si cuchichean piensa que se dirigen a su persona. Moisés desvela un carácter desequilibrado y esquizofrénico en las visiones que le atosigan, en sus nervios y accesos de ira descontrolados, siempre esperando a la defensiva que alguien le señale con el dedo y le delate. Alguien que le arrebató de una vez por todas la «careta» o el «inri» que ha alimentado su despreciable existencia durante los últimos veinte años.

Como consecuencia del matricidio, Moisés se ha convertido en un degenerado sexual, caracterizado por utilizar el sexo de forma enfermiza y carecer de facultades para querer o sentirse querido por las mujeres (Freud, 1977: 26-27). No solo libera, siendo todavía un adolescente, su odio e ira en prostíbulos de Vigo junto a su primo Bernardo, sino que pronto empieza a abusar sexualmente de sus primas. Significativamente, los tocamientos y abusos furtivos se producen en escondites, una continuación del mismo juego que practicaban sus padres en la calle Claudio Coello y

que para Moisés nunca ha tenido connotaciones infantiles ni inocentes. Para el protagonista, el pasatiempo infantil se trata de una práctica habitual y real entre los adultos que, al igual que los niños, también juegan a esconderse detrás de «caretas» y se delatan los unos a los otros.

Moisés rememora a sus tres primas que, ya en la niñez, anticipaban su personalidad, sus pulsiones interiores y porvenir. Flavia, «con un mantón negro bordado con pájaros de paraíso de diferentes colores», simboliza ideales de pureza, naturaleza y maternidad. Ignacia «con los labios y las pestañas pintadas y un lunar junto al ojo y el pelo, espeso y largo, recogido en un moño opulento sobre la nuca», la lujuria, artificialidad y futura dedicación a la prostitución. En cuanto a Nieves, esta aparece «tambaleándose sobre zapatos de empinado tacón, con una piel medio apolillada enroscada al cuello», lo que connota inseguridad, inocencia y su condición como objeto de abuso por parte de los hombres (34).

Las relaciones físicas que Moisés mantiene con las tres primas adquieren un cariz diferente en cada caso. Con Ignacia, la mayor, mantiene un enardecido juego erótico, siendo ella la que en ocasiones toma la iniciativa con sensualidad maliciosa: «Los primos no pueden casarse, Moisés, tienen hijos anormales» (18). Con Ignacia, el protagonista llega a entablar una encarnizada pelea simbólica que se superpone en su mente al asesinato de la madre:

Sintió como un disparo en la sien, un trallazo rojo en los ojos, y se encontró rodando con ella sobre las losas de la glorieta, y ella se defendía con arañazos y tirones de pelo, mientras él pretendía sofocar la voz: «¡Valiente!» y otra inverosímil: «No ha hecho nada, por Dios... Tengan compasión», y golpeaba sin mirar [...] Él tenía una fuerza inhumana, una fuerza ingente, de coloso, él tenía toda esa fuerza acumulada, y sintió que le desgarraban la camisa para separarlos y que no podían con él; solo se detuvo cuando Ignacia gimió, en un momento determinado (44).

La agresividad sexual de Ignacia se mantiene en su paso a la vida adulta, pues continúa siendo una mujer provocativa y sensual que ha decidido permanecer soltera para explotar su cuerpo en casas de citas.

Los recuerdos sobre la segunda prima, Nieves, se reiteran en la mente de Moisés. En este caso como alusión nostálgica a la inocencia perdida de una niña, lo que ha precipitado su posterior vida de adulta a la catástrofe. Después de su primo, todos los hombres con los que Nieves ha tropezado han abusado de su frágil personalidad:

«Nieves fue la única que preguntó, pero era tan pequeña que no le dolía. Podía mentirse a Nieves o decirse la verdad, todo sonaría igualmente monstruoso» (57).

Mientras, la pequeña Flavia es la más distinta a sus hermanas, ya que se encuentra caracterizada por la androginia¹⁰, una apariencia entre lo masculino y femenino que la asocia a ideales de virginidad y pureza. Es la única que no teme subirse a los árboles ante la lujuriosa mirada de su primo que observa desde abajo, la única que no se mezcla en las trifulcas de sus hermanos y que no despierta tentación carnal, sino espiritual: «Flavia era delgada, vertical, espiritual y para aquellos hombres no existía» (39). Esta imagen pura, lejana y casta de la prima Flavia se acentúa por su semejanza con la Virgen María, pues ambas han dado a luz a un hijo redentor, el sordomudo Manuel (Jesús), que, según Moisés, redimirá del pecado cainita a la corrompida familia.

Un segundo personaje singularizado por la androginia y la indeterminación sexual es Agustín, un personaje hipersensible, débil y enfermizo, que por sus atribuciones de delicada feminidad («tímido y sensible como una niña», 113) rápidamente se convierte en presa fácil de perversión y tortura para Moisés:

Agustín procuraba imitarle y a Moisés le nació una rabia, una voluntad de herir –más tarde pensó que quizá aquellos hombres tuvieran la misma rabia, la misma voluntad de herir, como él, por un principio frustrado, por un saberse secretamente disminuidos-. Y se cebaba con Agustín [...] Le nació una sabiduría para golpearle (63).

Las relaciones homo-eróticas entre Agustín y Moisés se perciben a partir de la relación de pasión y odio que se profesan. De manera significativa, el primo menor «siempre amó a las mujeres como había amado y amaba a Moisés» (61), y afirma haber querido siempre a su primo mayor (63). Ambos compartían cuarto en Vigo, costumbre que continúan haciendo en Madrid. Los dos tienen por costumbre compartirlo todo: alcohol, tabaco, francachelas, e incluso a la misma amante, la experta seductora Choni, de la que ambos subsisten económicamente. Moisés se dirige a Agustín perversamente como «mi obra», regocijándose en haber hecho de él un «mancebo degenerado y angelical», desposeyéndole de toda inocencia y fe (57).

La depravación sexual con la que Moisés corrompe a sus primos, favorecida por la ignorancia de los adultos y su consideración como «mártir de la guerra», se origina en

¹⁰ Para Judith Kegan Gardiner, desde *Orlando* de Virginia Woolf, la androginia ha pasado a ser un aspecto paradigmático de la literatura femenina del siglo XX (1982: 189).

un profundo sentimiento de culpa y cobardía que ha hecho de él un inmaduro sexual, desviado de la norma falocéntrica (Freud, 1977:14). Esta inmadurez se refleja en su abierta impotencia, compartida con Agustín, («el a medias», 19; «además él no podía», 52; «marica», 59; «Dice que contigo nunca...», 105), y más tarde también con Bernardo, que tras una intervención médica para ser sanado de una enfermedad venérea contraída en lupanares, queda estéril (90-91).

Cabe destacar que la depravación sexual no se reduce a Moisés, sino que es condición de otros personajes de la novela como el primo Bernardo, atraído sexualmente hacia su joven sobrina Felisa que reside en su hogar (95). El incesto familiar se insinúa de nuevo a partir de los hermanos Gabriel e Ignacia, que, después de morir la esposa de este, conviven en estrecha intimidad como si fueran un matrimonio.

A través de la «careta» de Moisés que focaliza exclusivamente la narración, Quiroga no solo revierte la concepción tradicional del matricidio, sino que ahonda en problemas sociales y se refiere a la Guerra Civil como la causa desencadenante de la trama. La denuncia crítica y el contenido subversivo de *La careta* cobran relevancia, teniendo en cuenta que es una autora la responsable de «travestirse» en otro rol genérico y abordar desde una voz masculina la problemática social de la posguerra española. Así surgen acerbos comentarios al contexto socio-histórico en el que se inscribe la novela, identificándose a Moisés como un exponente de la generación varada por el conflicto nacional: «Vosotros sois un producto del miedo, de la angustia. Nosotros, de un infinito cansancio que estaba en nuestras madres al crearnos, de una desilusión sin límites» (151). Otras críticas se ceban en instituciones como la Iglesia sobre las que se asentaba la sociedad del momento y que también usan «caretas» para ocultar su cinismo: «Si la Iglesia vive en verdad de la palabra de Dios debería rechazar este exceso de fórmulas, es como una careta o un disfraz encubriendo una política de poder temporal» (104), o «Nos asquea vuestra moral, y hasta vuestras maneras religiosas [...] Estáis exprimiendo a Dios como a un limón» (96). Incluso se alude directamente a la realidad de una sociedad disgregada y pasiva que se refugia tras máscaras de abulia: «No sé lo que habéis barrido, pero no habéis dejado el terreno limpio, aún hay sangre, basura y desperdicios, ni siquiera eso: desbrozar bien el terreno para que otros edifiquen» (148).

La censura a la Iglesia se intensifica cuando Moisés, atormentado por su sentimiento de culpa y vacío, busca consuelo y perdón divino en la religión, acudiendo en dos ocasiones al confesionario. Los sacerdotes con los que se encuentra se evaden directamente del problema, simulando que nada de aquello sucedió. Sin concederle siquiera la paz de la absolución, ambos advierten a Moisés que el matricidio que cometió simplemente se trata de una alucinación infantil que está obligado a olvidar (119-120 y 139).

El contenido crítico se extiende a los seis primos que desfilan por la novela como una caterva de máscaras fracasadas. Cada uno de ellos tiene que adaptarse con rigidez a la «careta» que le ha tocado escenificar en sus interrelaciones públicas. La entrada de los personajes en su llegada a la cena se asemeja a la de una afectada comedia: «Todos estaban intentando desesperadamente sacar a flote la careta perdida de aquellos años, y penetraron en la casa como en un abigarrado carnaval, con falso alboroto, casi diría con falsas voces» (26). Se trata de un grupo de personajes inadaptados e impasibles, incapaces de llevar una vida plena o de luchar por su felicidad.

La disgregación y paralización social se centra en los personajes masculinos que se hallan inutilizados para la acción. No trabajan, no estudian, ni albergan interés por la vida pública ni el compromiso social, y, cuando lo hacen, como el primo militar Gabriel, se trata de simple apariencia y vacío formulismo. Resulta significativo que tres de ellos, Bernardo, Agustín y Moisés, explotan y dependen de mujeres para poder sobrevivir. Bernardo ha conseguido establecerse económicamente gracias a un ventajoso matrimonio por interés con una rica heredera, eso sí, enana, de cuerpo disforme y entrada en años. Por su parte, Agustín y Moisés viven a expensas de la misma prostituta, Choni, formando un ambiguo triángulo amoroso. A pesar de que entre esta comparsa carnavalesca de «caretas» pueda percibirse un retrato distorsionado de los personajes femeninos, su culpa se halla atenuada, ya que su perversión es resultado de haber sido desde la niñez objeto de humillación, agresión y violencia para el hombre. El proceso de desenmascaramiento de la mujer en *La careta* no deja de poner en evidencia a una desamparada víctima de las circunstancias, desfigurada por la fuerza de los golpes.

3. Apuntes conclusivos

A la luz de este análisis textual de la novela de Quiroga, en nuestro papel como lectores, cabe preguntarse, ¿es esta elección de una voz masculina casual o se trata de un recurso literario premeditado por parte de la novelista? Como expone Anne Robinson Taylor en su ensayo *Male Novelists and their Female Voices: Literary Masquerades*, la adopción de una máscara masculina en el acto de narrar por parte de la escritora responde a una necesidad inconsciente de reflejar cierta cara oculta de su personalidad y de desatar fantasías que no son socialmente aceptadas por el rol del género sexual al que pertenece (1988: 23). La metátesis genérica constituye así una técnica literaria que favorece dar salida anímica a una serie de comportamientos expresivos y sensibles no asociados a «lo femenino». Recrear la sensibilidad de un narrador masculino posibilita desinhibir y descargar pulsiones psíquicas que subyacen en la personalidad y en las otras «máscaras» reprimidas de la escritora. De forma similar, para Carl Jung, la máscara transexual en el proceso de escritura se erige como un recurso eficaz que logra expulsar las demandas y pulsiones de un ego coherente, conciliando armónicamente dos componentes presentes en la personalidad humana: lo femenino (*anima*) y lo masculino (*animus*) (1968: 43). La máscara transexual literaria no se reduce a ser un placer de experimentación narrativa, sino que se establece como una necesidad psíquica y un arte terapéutico.

También Simone de Beauvoir, al analizar el interés de una escritora por hablar a través de una voz o reflector masculino, afirma que se trata de una confirmación de la dualidad antigua entre *self* y *other*, un encuentro de la autora con su *otherness* (1957: 142). La intelectual francesa argumenta que la dominación masculina creó los mitos, estructuró el orden simbólico e inventó las leyes a partir de la construcción jerarquizada y de la diferencia sexual contra la mujer, a la que hizo objeto dependiente de sus necesidades (225-229). Fue así como nació la «alteridad» y la tradicional instalación de la mujer en el lugar del «otro». «Lo femenino» no es otra cosa que una construcción del hombre que necesita «otro» de sí, que precisa proyectar en la mujer todas aquellas características de las que él carece, pues «it is in seeking to be made whole through her that man hopes to attain self-realization» (142). Para Beauvoir, esta estrategia narrativa en manos de una escritora procura invertir la estructura patriarcal, trascender su rol genérico y disminuir el proteccionismo masculino.

El camuflaje de la autora en un disfraz de hombre se halla determinado por distintas necesidades, tales como resolver dilemas de la vida íntima, observarse desde los ojos del sexo opuesto para obtener una imagen idealizada de su esencia, o replantear de manera crítica las limitaciones sociales y biológicas que determinan su propia exclusión y diferencia (Altisent, 2000: 192-96). En el caso concreto de la novela objeto de análisis, la voz que se expresa a través de Moisés proporciona el testimonio femenino de una época socio-histórica escindida entre el recuerdo de vencedores y vencidos, con la cicatriz de una Guerra Civil aún demasiado cercana. El relato recogido en *La careta* logra, en última instancia, subvertir la ideología jerárquica, tradicional y viril sobre la que se asienta la España falangista de la inmediata posguerra, a través de la descripción de un protagonista agónico, desarraigado y moralmente estigmatizado como Moisés.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALFORD MARKS, Martha (1981): «Time in the Novels of Elena Quiroga», *Hispania: A Journal Devoted to the Teaching of Spanish and Portuguese*, 64, pp. 376-381.
- ALTISENT, Marta (2000): «Máscaras transexuales en la escritora femenina española contemporánea», *Letras Femeninas*, vol. 26, pp. 193-211.
- BEAUVOIR, Simone de (1957): *The Second Sex*, New York, Knopf.
- BARNEY, Kristen (1993): «The Quiet Revolution of Elena Quiroga», *Revista hispánica moderna*, vol. 46, 1, pp. 103-116.
- BRAVO, María-Elena (1985): *Faulkner en España: Perspectivas de la narrativa de postguerra*, Barcelona, Península.
- CORRALES EGEA, José (1971): *La novela española actual (Ensayo de ordenación)*, Madrid, Cuadernos para el diálogo.
- CORUJO MARTÍN, Inés (2015): «El árbol-narrador en *La sangre* de Elena Quiroga: Lugar femenino de memoria y trauma en la posguerra española», *Lucero. A Journal of*

Iberian and Latin American Studies, 24.1, pp. 20-28. Disponible en internet: [https://lucero-journal.squarespace.com/el-rbol-narrador-en-la-sangre].

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1954): *Revista de Literatura*, vol. 6, números 16, 17 y 18, Madrid.

FREUD, Sigmund (1975): *Three Essays on the Theory of Sexuality*, New York, Basic Books.

FREUD, Sigmund (1989): *Totem and Taboo*, New York, Norton.

GARCÍA VIÑÓ, Manuel (1994): *La novela española desde 1939. Historia de una impostura*, Libertarias/Prodhufi, Madrid.

GÓMEZ, María Asunción (2011): «Reminiscencias del matricidio mítico en *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 35, número 3, pp. 513-531.

IRIGARAY, Luce (1985): *El cuerpo a cuerpo con la madre*, Mireia Bofill y Anna Carvallo (trads.), Barcelona, Edicions de les dones.

JUNG, Carl Gustav (1968): *The Archetypes and the Collective Unconscious*, New Jersey, Princeton University Press.

KEGAN GARDINER, Judith (1982): «On Female Identity and Writing by Women», *Writing and Sexual Difference*, Elizabeth Abel (ed.), Chicago, University of Chicago Press, pp. 177-93.

KRISTEVA, Julia (1986): *Black Sun. Depression and Melancholia*, Leon Roudiez (trad.), New York, Columbia University Press.

KRISTEVA, Julia (2000): *El genio femenino: Melanie Klein*, Jorge Piatigorsky (trad.), Buenos Aires, Paidós Ibérica.

LACAN, Jacques (1977): *Écrits. A Selection*, New York, Norton.

LANDEIRA, Ricardo (1983): «Múltiple variación interpretativa en *Algo pasa en la calle*, de Elena Quiroga», *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Janet W. Pérez (ed.), Madrid, Porrúa Turanzas, pp. 57-70.

Inés Corujo Martín (2016): «La voz femenina en los márgenes de la posguerra española: matricidio y transexualidad narrativa en *La careta* de Elena Quiroga», *Cuadernos de Aleph*, 8, pp. 13-33.

LLOPIS, Silvia (1983): «Elena Quiroga, la olvidada», *Cambio 16*, 24 de enero de 1983.

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

NORA, Eugenio G. De (1970): *La novela española contemporánea (1939-1967)*, vol. 2, Madrid, Gredos.

QUIROGA, Elena (1955): *La careta*, Barcelona, Noguer.

RIDDEL, María del Carmen (1995): *La escritura femenina en la postguerra española*, New York, Peter Lang.

ROBINSON TAYLOR, Anne (1988): *Male Novelists and their Female Voices: Literary masquerades*, New York, The Whitston Publishing Company.

SOBEJANO, Gonzalo (1975): *Novela española de nuestro tiempo (En busca del pueblo perdido)*. Madrid, Prensa Española.

TORRES NEBRERA, Gregorio (2013): «Introducción» a *La enferma*, Madrid, Cátedra, pp. 11-115.

TORRES RIOSECO, Arturo (1965): «Tres novelas españolas», *Revista hispanoamericana moderna*, 31.

WIELAND, Christina (2000): *The Undead Mother. Psychoanalytic Explorations of Masculinity, Feminity and Matricide*, London, Rebus.

ZATLIN BORING, Phyllis (1977a): *Elena Quiroga*, Boston, Twayne.

ZATLIN BORING, Phyllis (1977b): «Faulkner in Spain: The Case of Elena Quiroga», *Comparative Literature Studies*, XIV, 2, pp. 166-176.