

Andrea CARBAJO DE LA GUERRA



JULIA Y SUS REMINISCENCIAS TEMÁTICAS Y FORMALES EN LA NARRATIVA DE ANA MARÍA MOIX

Máster Universitario en Literatura Española

Departamento de Filología Española II

(Literatura Española)

Facultad de Filología

Curso Académico 2015-2016

Convocatoria de septiembre

Tutora: Rebeca SANMARTÍN BASTIDA

Fecha de defensa: 29 de septiembre

Calificación: 10



UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

AUTORIZACIÓN PARA LA DIFUSIÓN DEL TRABAJO DE FIN DE MÁSTER (TFM) Y SU DEPÓSITO EN EL REPOSITORIO INSTITUCIONAL E-PRINTS COMPLUTENSE DE ACCESO ABIERTO A LA DOCUMENTACIÓN CIENTÍFICA

Los abajo firmantes, estudiante y tutor/es del trabajo fin de máster (TFM) en el Máster en Literatura Española de la Facultad de Filología, autorizan a la Universidad Complutense de Madrid (UCM) a difundir y utilizar con fines académicos, no comerciales y mencionando expresamente a su autor el trabajo de fin de máster (TFM) cuyos datos se detallan a continuación. Así mismo autorizan a la Universidad Complutense de Madrid a que sea depositado en acceso abierto en el repositorio institucional con el objeto de incrementar la difusión, uso e impacto del TFM en Internet y garantizar su preservación y acceso a largo plazo.

TÍTULO del TFM: JULIA Y SUS REMINISCENCIAS TEMÁTICAS
Y FORMALES EN LA NARRATIVA DE ANA MARÍA MOIX
Curso académico: 2015 / 2016

Nombre del Estudiante: ANDREA CARBAJO DE LA GUERRA

Tutor/es del TFM y departamento al que pertenece/n:

REBECA SANMARTÍN BASTIDA-
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II

Fecha de aprobación por el Tribunal:

29/09/2016

Calificación 10

Firma del estudiante

Firma del tutor/es

Firma de la Institución
Colaboradora (en su caso)

Julia y sus reminiscencias temáticas y formales en la narrativa de Ana María Moix

Andrea Carbajo de la Guerra

El siguiente trabajo consiste en el análisis profundo de los motivos más relevantes de la primera obra narrativa de Ana María Moix, *Julia*. En segundo lugar, se prueba la existencia de una línea temática y formal que perdura en la narrativa posterior de la autora. Por otra parte, se propone la reflexión filosófica como método de aproximación a una nueva lectura de su obra para favorecer la comprensión de los motivos más trascendentales de esta. Por último, se realiza una comparación de *Julia* con *Primera memoria*, de Ana María Matute, como obra que marcó y determinó la construcción de la primera novela de Ana María Moix.

Ana María Moix, *Julia*, narrativa, evolución, feminismo, nueva lectura, filosofía, Rosa Chacel, Ana María Matute, *Primera memoria*

Julia and its thematic and structural reminiscences in Ana María Moix's narrative

This research explores the most relevant themes within the Ana María Moix's first novel, *Julia*. Secondly, the existence of a thematic and structural pattern that joins her later works is proved. Additionally, a new reading of her texts throughout a philosophical reflection is proposed; this aims to promote a better understanding of the most significant topics of her writing. Finally, a comparison of *Julia* with *Primera memoria* (by Ana María Matute) is made in order to point out that Matute's work determined the creation of the Moix's first novel.

Ana María Moix, *Julia*, narrative, evolution, feminism, new reading, philosophy, Rosa Chacel, Ana María Matute, *Primera memoria*

ÍNDICE

1. Introducción.....	5
2. El mundo exterior de los personajes.....	9
2.1. La protesta social y política.....	9
3. Los personajes en relación con su entorno.....	18
3.1. El universo infantil.....	18
3.2. La relación con la madre.....	24
3.3. La homosexualidad.....	29
3.4. La muerte.....	35
3.5. El silencio.....	39
4. El universo íntimo de los personajes.....	43
4.1. La concepción de la realidad.....	43
4.2. La irracionalidad.....	47
4.3. El desdoblamiento del yo.....	54
5. Un factor decisivo en el nacimiento y construcción de <i>Julia</i> : la influencia de Ana María Matute.....	59
6. Conclusiones.....	66
7. Bibliografía.....	68

1. INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo de Fin de Máster tiene como foco de estudio la narrativa de Ana María Moix, con *Julia* (1970) como obra principal en torno a la cual gira la concordancia temática y formal de otras aportaciones de su entramado literario. He decidido centrarme, por la pertinencia de los temas seleccionados, en la narrativa de ficción, con una predominancia de las obras publicadas hasta 1985.

Por lo tanto, el objetivo mayor lo constituiría la demostración de una línea de continuidad de motivos a lo largo de la narrativa de Ana María Moix que coinciden con las preocupaciones más personales de la autora, una idea cuya posibilidad ella misma reconoció a finales de la década de los ochenta (Nichols, 1989: 108) y que también defendió Margaret Jones, quien en 1976 señaló que «Her reuse of the same characters, themes and even plot incidents from book to book is not a sign of limitation, but of an obsessive fascination with certain combinations possible in existence» (1976: 115).

Dado que la escritora otorga más importancia al individuo que al colectivo, me he decantado por construir cada uno de los epígrafes en torno a aquel, con un orden de presentación que encierra una intención de profundización, de modo que he comprobado las concomitancias entre unos puntos y otros, con el fin de que los antecesores complementen a los que les siguen. Con la lectura del trabajo, se verá que se trata de un hilo conductor lógico. En primer lugar, en «2. El mundo exterior de los personajes», he decidido exponer los temas y estrategias de protesta social y política que ejerció Ana María Moix durante la década de los setenta, como ambiente que envuelve a los personajes en sus obras. En el siguiente apartado, «3. La relación del individuo con su entorno», me ocupo de asentar las principales preocupaciones de la autora como configuración del ambiente, circunstancia y detonante de la caída del individuo en relación con su círculo. En el bloque «4. El universo íntimo de los personajes», dedico una parte a la reflexión sobre las consecuencias del desarrollo de los motivos expuestos en el apartado anterior en los propios personajes, prestando gran relevancia al espacio mental, que adquiere el tono filosófico más profundo de la autora.

Por último, aporto como novedad la reclamación del reconocimiento del papel de Ana María Matute en la obra de Ana María Moix, esto a través de la exposición de una comparación entre *Primera memoria* y *Julia* en «5. Un factor decisivo en el nacimiento y construcción de *Julia*: la

influencia de Ana María Matute». Hasta ahora, los estudios paralelos con Moix los han protagonizado, por lo general, *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets y *Memorias de Leticia Valle*, de Rosa Chacel. Personalmente, considero la pertinencia de la inclusión de Matute por haber influido de forma determinante en la construcción de la novela de Ana María Moix –y, por tanto, en el rumbo de este trabajo–, una influencia que Moix nunca negó –incluso llegó a declarar que la había plagiado con las primeras huellas de su trayectoria como narradora¹. El último de mis objetivos, por lo tanto, lo constituye la comparación de *Julia* y *Primera memoria*.

Mediante el cotejo de la primera edición de *Julia* (1970) y la edición revisada por la autora (1991), se demostrará que superó hábilmente la censura franquista a través de un lenguaje encriptado que encierra temas tabú como la homosexualidad, el anticlericalismo, la violación, el ansia de libertad o el suicidio. Este cotejo ayudará a rebatir el argumento del crítico Alberto Villamandos, quien advierte una enorme diferencia entre una y otra cuando, en realidad, las diferencias se limitan a la corrección del sistema de puntuación y de las erratas, lo que justificaría que yo haya seleccionado, para la inclusión de citas, la edición revisada, si bien señalo los casos de variantes léxicas.

En cuanto al estado de la cuestión, se han acumulado, hasta hoy día, con una mayor proliferación de aportaciones en la década de los ochenta y recién iniciado el siglo XXI, trabajos breves de investigación, centrados la mayoría de ellos en el desdoblamiento del yo. En lo que respecta al enfoque que se ha dado a sus textos, la crítica ha tratado *Julia* desde un prisma, en mi opinión, anticuado e intolerante, con una sorprendente abundancia de apuntes en los que existen matices homofóbicos –como el desacertado uso que hizo Geraldine Nichols del sustantivo «desviación» para designar el lesbianismo de Julia (1983: 119)– y un asentamiento en ideas sexistas derivadas del pensamiento de Sigmund Freud. No sería hasta llegado el siglo XXI cuando se percibe, con la explosión de la reivindicación de la literatura de mujeres, un estudio de su obra desde un enfoque feminista.

No obstante, pese a la presencia de ciertos ensayos dedicados exclusivamente a su bibliografía, lo más común es verla integrada en diversos estudios de carácter general: sobre las producciones creativas de mujeres del siglo XX sin una intención de exhaustividad en su obra; dedicados a los nueve novísimos; y acerca de la narrativa de la década de los setenta, como integrante, por su edad, de la generación de Esther Tusquets y Carme Riera, dos autoras que han

¹ A finales de los ochenta, comentó: «Ya cuando empecé a escribir, recuerdo que lo hice muy influenciada por Ana María Matute; cuando tenía trece o catorce años, devoraba todos sus libros. Los primeros cuentos que escribí o los primeros bocetos de historias, eran un plagio de primera, un plagio espantoso de ella. [...] Cuando uno empieza a escribir así joven, supongo que siempre plagia, ¿no? Después mezclo a Ana María Matute con Pavese, con –¿qué sé yo quién?– incluso inconscientemente» (Nichols, 1989: 103).

sido consideradas pioneras en la inclusión del amor lésbico en sus obras, olvidando que ese papel también le corresponde a Ana Moix, completamente soslayada en ensayos sobre la literatura española homoerótica, como *Yo no soy ésa que tú te imaginas: el lesbianismo en la narrativa española del siglo XX a través de sus estereotipos*, de Angie Simonis (2009).

Julia, a pesar de ser su texto más atendido, no ha protagonizado un número notable de investigaciones. Los pocos ensayos realizados en torno a la obra de la autora pertenecen, en su mayoría, a estudiosos extranjeros que han apreciado su originalidad, entre los que destacan y han sido de gran ayuda los artículos de Margaret W. Jones. Este trabajo pretende aliviar las ausencias, si bien aún queda mucho por hacer, y rebatir las ideas que se han expuesto desde un prisma puramente freudiano, ancladas, en su mayoría, en prejuicios que conducen, como he comentado con anterioridad, a la discriminación mediante el matiz homofóbico, misógino o la adjudicación de un diagnóstico clínico como método de evasión de una explicación más compleja de la realidad de los personajes y de su mundo, un enfoque que conduce, en mi opinión, a una comprensión menor ya no sólo de la obra en su totalidad, sino de la profundidad individual de los personajes.

En lo que respecta al estado de la cuestión de su narrativa más allá de *Julia*, sorprende la ausencia de estudios en profundidad sobre las obras *Ese chico pelirrojo a quien veo cada día* y *Las virtudes peligrosas*. Se ha desechado toda investigación sobre *Walter, ¿por qué te fuiste?*, que apenas ha recibido interés a pesar de ser una de las aportaciones más sobresalientes del plano narrativo de Ana Moix.

En cuanto a la metodología una vez seleccionado el título y, por lo tanto, la vía que habría de tomar el trabajo, el primer paso fue releer en profundidad las obras de la autora, así como acudir a la bibliografía que había cosechado previamente sobre las aportaciones de Moix. Me decanté, principalmente para «El universo íntimo de los personajes», por una perspectiva filosófica. Este enfoque surgió no como una búsqueda exhaustiva del mismo, sino como hallazgo, gracias, en parte, a ciertos conocimientos previos de filosofía y a una prolongada conversación con una especialista en la materia, Ana María Guerra, a quien agradezco el tiempo invertido. El hecho de que mi comprensión del universo literario de Moix se acrecentara gracias al pensamiento filosófico me ha conducido a ofrecer un análisis explicativo desde esa lectura, basándome en autores cuyas ideas Moix había leído antes de escribir *Julia*: para entonces, ya había acumulado una sobresaliente lista de lecturas filosóficas, con la predominancia de los pensadores clásicos y de Friedrich Nietzsche (Chacel y Moix, 1998: 60), unos conocimientos que amplió una vez inició sus estudios de Filosofía y Letras.

En definitiva, podríamos reducir a cuatro los objetivos principales: un análisis profundo de los motivos más destacados y/o polémicos de la primera novela de Ana María Moix; la

fundamentación de una línea temática y formal perdurable en su narrativa desde 1970; la presentación de la reflexión filosófica como vía que nos aproxima a una nueva lectura y comprensión de los elementos más trascendentales que pueda presentar la bibliografía de la autora; y la demostración de *Primera memoria* como obra que influyó decisivamente en la construcción de la primera novela de Ana María Moix.

Por último, sí querría matizar que este Trabajo de Fin de Máster pretende servir como inicio de futuras investigaciones. No se trata del final del trayecto, sino únicamente del principio de un largo camino que la autora merece protagonizar.

La elaboración de este estudio no habría sido posible sin la inestimable ayuda de Rebeca Sanmartín Bastida, mi directora, quien me ha guiado a lo largo del recorrido y cuya paciencia ha sido infinita. A ella agradezco el haber compartido su sabiduría conmigo, la confianza que me ha transmitido y haberme ayudado a ordenar el caos. Tampoco puedo olvidar la enorme influencia de Alicia Redondo Goicoechea, mi maestra, quien me aproximó a Ana María Moix y cuyas clases de “Narrativa femenina del siglo XX” cambiaron todos mis esquemas.

2. EL MUNDO EXTERIOR DE LOS PERSONAJES

2.1. La protesta social y política

De entre las características personales de Ana María Moix proyectadas en su producción literaria, destaca su compromiso político. La protesta de tipo sociopolítico es una constante en sus aportaciones a la narrativa española, con *Julia* (1970), *Walter, ¿por qué te fuiste?* (1973) y *Nena no t'enfilis. (Diario de una hija de familia)* (1976–1978) como principales ejemplos de ello, si bien en las obras que escribió durante el franquismo se cuidó de refugiar los comentarios subversivos para superar la censura. Tanto en *Julia* como en *Walter, ¿por qué te fuiste?*, Moix se sirve, como estrategia de distracción, de la inclusión de personajes que cumplan con el canon establecido, ya sea el potente fervor religioso o la ideología fascista.

Predomina, en primer lugar, la crítica mordaz a la burguesía catalana, a la que la propia autora pertenecía y que consideraba una clase social despreciable, como confesó a Rosa Chacel en 1965, con tan sólo dieciocho años y un sorprendente número de lecturas acumuladas que la habían ayudado a forjarse una opinión política que rivalizaba con el modelo transmitido por su núcleo familiar:

Mi familia pertenece al repelente rango de la pequeña burguesía catalana que a principios de siglo puso las bases de una leyenda sobre un montón de fábricas y se durmió en ella. Como la vida social, la de por encima, no me importa si no es para desarrollar mis tendencias a la ironía, desde pequeña he hurgado en la vida interior de este medio.

[...] Creo que los burgueses catalanes son los más burgueses que existen.

No crea que esta manía a la burguesía responde a ideología política –esto es aparte–. Yo [lo] que detesto [es] la hipocresía. (Chacel y Moix, 1998: 59).

En *Julia*, ataca reiteradamente la hipocresía de esta clase social, sirviéndose de un discurso marxista y focalizándolo en el círculo familiar de su protagonista, cuyos padres continúan casados y viviendo bajo el mismo techo por miedo al «escándalo», un argumento siempre presente en labios del personaje de la abuela Lucía, quien controla los hilos familiares, imponiendo un sistema opresor fundamentado en la ortodoxia católica y en el sexismo. El temor al escándalo conduce a los personajes jóvenes a una insubordinación basada en la palabra que, no obstante, nunca llega a manifestarse por medio de la acción, por lo que optan por llevar a cabo cualquier comportamiento subversivo en la sombra para no ser descubiertos. El único caso que escapa a ese temor al descubrimiento es, en *Walter, ¿por qué te fuiste?*, Julia, quien se posiciona como indiferente ante

el pensamiento ajeno y busca ferozmente la oportunidad de rebelarse contra su familia, convirtiéndose en blanco de los rumores, de entre los que sobresalen las habladurías por parte del alumnado acerca de su relación con Eva (Moix, 1973: 215). La valentía de la que hace gala al crearse su propio esquema vital al margen de la opinión general culmina en su destino trágico tras el descubrimiento de su relación con su profesora de Literatura, frente al relativo descanso que experimentan los jóvenes de su alrededor, que deciden enmascararse para evitar una condena familiar. Sin embargo, se puede vislumbrar un ápice de paz en la Julia clausurada en el sanatorio frente a la insatisfacción que apresa a los miembros libres de su generación.

En *Julia*, Moix arremete, de igual modo, contra la falsa bohemia y el comportamiento revolucionario de los universitarios burgueses, que alzan la voz contra el capitalismo y las injusticias sociales desde su cómoda posición económica (1991: 61-62). En este clima, Ana María añade el elemento autobiográfico de la vivencia de las manifestaciones universitarias, marcando a Julia como víctima de los mismos daños que ella padeció en una revuelta en marzo de 1966 (Chacel y Moix, 1998: 101; Moix, 1991: 172). Plasma, así, en la protagonista su posición ideológica con respecto a las huelgas:

Los disturbios universitarios aumentan. Esta mañana ha sido movida. A las cinco y media de la tarde aún permanecíamos dentro de la universidad, sin querer salir (sin poder). A estas horas creo que ya me habrán fichado. ¿Qué se puede hacer en un caso así? Al principio intenté mantenerme al margen (la gente no respondía a lo que yo entiendo por conciencia política), pero en cuanto he visto la injusticia caer sobre los que han intentado mejorar nuestra posición y condición humana, he comprendido que no se les puede negar el apoyo, puesto que si han perdido su categoría de estudiante (expedientes al por mayor) ha sido por defender una ideología que, si bien no acepto del todo, nos representa. (Chacel y Moix, 1998: 63-64).

Al igual que hiciera Ana Moix, Julia asiste a las manifestaciones en la Facultad de Filosofía de su universidad con la intención de apoyar a aquellos que luchan por un bien común. Acude libremente frente a su hermano, Ernesto, que lo considera un imperativo para conservar su posición social en la universidad.

Por otra parte, de entre las ideologías políticas, la autora ensalza el anarquismo, encarnado en la figura de don Julio, el abuelo paterno, quien inculca a Julia la idea del derecho a la libertad del individuo como único principio verdadero, una sentencia que superó la censura debido, seguramente, a la fuerte presencia del personaje contrario a su ideología: la abuela Lucía, quien rememora los acontecimientos de la Semana Trágica de Barcelona y lo tilda reiteradamente de asesino (1991: 74 y 94). Julia recibe con docilidad el adoctrinamiento por parte de su abuelo, convenciéndose de que se encuentra ante la sabiduría humanizada cuando declara la existencia de

«una única verdad, indispensable, indiscutible: la libertad» (84). Busca cumplir ese derecho que se le niega en su casa y lo consigue tras su intento de suicidio, cuando su familia, la gran opresora, declara dejarla en paz. No obstante, esta libertad, ansiada a lo largo de la novela, acaba por convertirse en su perdición cuando se descubre en completa soledad. Se trata de una idea que encaja con el pensamiento de Nietzsche, quien defendía la libertad como único derecho verdadero, responsable de la ineludible perdición del individuo cuando este se sabe solo en el mundo: uno deja de ser libre en el momento en que alcanza la libertad anhelada, pues debe pagar un precio a cambio de lo logrado (Nietzsche, 2002: 121). Es precisamente esto lo que acaba sucediéndole a Julia: paga la liberación de las ataduras de su familia con la condena a la soledad y, en última instancia, con una prisión no sólo psicológica, sino también física, al verse encerrada en un sanatorio, de modo que la falta de libertad actúa como consecuencia del hallazgo de la propia libertad. Por lo tanto, si bien glorifica el ideal declarado por el abuelo Julio, que ni siquiera él mismo llega a cumplir, finalmente lo convierte en una utopía. Podríamos achacarlo a una protesta contra la opresión del régimen franquista, dado que «el concepto de libertad es incompatible con el sistema, y toda filosofía que tenga pretensiones de unidad y totalidad acaba desembocando en una negación de la libertad» (Schelling, 1989: 111). Se trata, en definitiva, de una declaración de la imposibilidad de la libertad individual al depender esta necesariamente de la concepción de libertad que guarde el mundo que encierra al individuo (113).

Ana Moix refuerza la idea del encierro moral, de la ausencia de la libertad de pensamiento y acto, mediante el encierro físico. En todas sus obras, asistimos a la presentación de espacios cerrados donde los personajes experimentan la asfixia impuesta por las limitaciones que implican las cuatro paredes. Julia no llega a ser partícipe de la consideración de un refugio en su propia casa y guarda la consideración de su propio dormitorio, una estancia que podría evocar como lugar de «liberación espiritual», como foco del ahogo, sentimiento que se impone a lo largo de la novela como uno de los predominantes de la protagonista, quien emprende la búsqueda de la ventana en las estancias como intento de evasión de las cadenas que la oprimen, si bien no siempre alcanza su objetivo y la asfixia la asalta incluso en espacios abiertos (1991: 67). La autora continuará construyendo los espacios cerrados para acentuar el sentimiento de encierro a lo largo de su trayectoria narrativa, sirviéndose de ello para victimizar a sus personajes del funcionamiento social y político, de modo que la prisión corporal actúa como derivación de las privaciones en los niveles de cuerpo y mente.

Por otra parte, la represión sexual es uno de los temas más recurrentes de la autora en la narrativa de los setenta. Como ocurre con el resto de motivos de carácter subversivo, la amenaza de la censura franquista la obligó a camuflar la sexualidad de los personajes y a esgrimir su

represión como protesta. Así, si en *Julia* la reivindicación aparece encriptada, en «Ella comía cardos» (en *Ese chico pelirrojo a quien veo cada día*) y en *Walter, ¿por qué te fuiste?*, se introduce la idea de la liberación sexual en un ambiente puramente represor con una construcción formal que explicita su denuncia, prevaleciendo los pasajes sobre el onanismo y el acto sexual.

En *Julia*, la protagonista no muestra, en principio, indicios de deseo carnal. Encontramos una sola referencia a «la extraña pasión que sentía por Eva» (1991: 24). La determinación de la pasión con el adjetivo «extraña», introducida una vez ha señalado a Eva como salvadora imaginaria de sus pesadillas –por lo que ha ocupado, en ese caso, el papel de la madre–, puede conducir al lector a verla como un afecto exento de atracción sexual, de ahí que gran parte de la crítica haya señalado a Eva como ocupante del rol materno que llena el vacío que siente ante la negación del amor de la madre, tema que desarrollaré en el apartado dedicado a la relación maternofilial. No obstante, considero que la atracción sexual queda patente a lo largo de la novela a través de unas descripciones repletas de sensualidad, que esconden, sin lugar a duda, un discurso de carácter sexual.

Esta protesta contra la represión sexual de su tiempo la materializa, en gran medida, con la inclusión de la ortodoxia católica, principal responsable del encierro al que se ven sometidos los personajes, reforzado con la amenaza del castigo divino. En *Julia*, la presencia del hostigamiento religioso, encarnado en la figura de la abuela Lucía, se une a la obsesión de este personaje con el antes señalado escándalo público, derivado de la condición burguesa del círculo familiar, clase social que Foucault señala como culpable del silencio que gira en torno al sexo (2002: 12). Por tanto, la burguesía atenta, en consonancia con el pensamiento católico, contra cualquier tipo de libertad individual.

En *Walter, ¿por qué te fuiste?*, el mayor exponente creativo de protesta de Ana Moix durante el franquismo, los personajes experimentan un sentimiento de culpabilidad ya no sólo con la participación activa en el sexo, sino también con su deseo. Sufren imaginando las consecuencias que pueden derivar de cualquiera de las «insinuaciones de la carne», que incluye la presencia del deseo carnal proyectado en la esfera mental sin llegar a declararse verbalmente (Foucault, 2002: 27). En esta novela, el mayor representante de la frustración derivada de la contención sexual, que alcanza su manifestación no sólo en el sufrimiento psicológico, sino también físico, es Ricardo, a quien su padre, defensor del puritanismo pero no practicante del mismo, encierra en un internado católico para suprimir su tendencia a ensalzar discursivamente la libertad sexual. Una vez en clausura, recibe una instrucción basada en la mujer como principal culpable de la perdición del hombre:

Las chicas son un arma en poder del demonio quien las utiliza para hacerte pecar, para alejarte de Dios, para embrutecer tu alma que todavía es blanca y llevarla a los infiernos. Por eso se visten tan descaradamente, enseñando el escote, y las piernas, y te sonríen, para hacerte caer en la trampa [...]. Ellas están siempre a las órdenes del demonio y contribuyen a la degradación de las costumbres en el mundo moderno [...], usan su belleza para turbar nuestra fortaleza de espíritu. En el extranjero las mujeres quieren trabajar, para poder salir más de sus casas, abandonando a sus hijos y, fuera de la vigilancia de su esposo a quien deben fidelidad y obediencia, prostituirse. Por eso quieren trabajar; por eso y por envidia: quieren ser como los hombres. ¡Pecado de orgullo, como Lucifer al rebelarse contra Dios! ¡Como Eva al comer de la fruta prohibida para ser igual a Dios! No hay que mirarlas, ni siquiera pensar en ellas, porque uno se vuelve malo [...]. (1973: 155)

Ricardo asume las enseñanzas misóginas, convirtiéndose en esclavo de su pensamiento y sufriendo el tormento que le infiere la imagen del infierno. No obstante, en última instancia se decanta por la vía del ateísmo, declarando en silencio la inexistencia de Dios y del demonio (159). A través de la experiencia de este personaje, Moix está vivificando la visión nietzscheana de la religión con el esquema del Dios castigador, haciendo hincapié en el radicalismo de la penitencia y en la amenaza del juicio final, también presente en *Julia*, donde Julita acaba considerándose una mala persona, condenada sin remedio a las llamas del infierno, una idea que recibe en el colegio (1991: 14), y asumiendo un recorrido de autocastigo que se perpetúa hasta el final de la obra.

Denuncia, como demuestra el fragmento anteriormente expuesto, la imposición del papel de la mujer como principal culpable de los males de que es sufriente el hombre. Las mujeres adultas se condenan, en *Walter...*, a la vida doméstica, destino que comparten las adolescentes, con la obligación de preservar la castidad y pureza que impone el canon católico de mujer angelical. El personaje de Lea, sin embargo, decide rebelarse contra el orden establecido, convirtiéndose en la representante de la liberación en una sociedad anclada en los valores arcaicos impuestos por la dictadura franquista. Se preocupa por extender sus ideas progresistas en el círculo infantil y adolescente compuesto por sus primos, seleccionando como principal auditorio a las futuras mujeres y declarándose ante todos como partícipe de la sexualidad activa, si bien la lleva a cabo en privado por la amenaza de ser descubierta.

En *Walter...*, también muestra, a través del personaje de Albina, la mujer caballo, los perjuicios que ocasionó la Guerra Civil en el pueblo español², describiendo la transformación de la niña en caballo tras la visión de los desastres originados por el conflicto:

² Según Holly A. Stovall, el personaje de Albina vendría a dilapidar, por otra parte, el esquema de la mujer ideal, cuya actividad pública se ve reducida a la iglesia, construido por el régimen (2003: 51).

por las noches el ruido de las sirenas, la sacaban de la cama, de prisa, bajar al sótano donde a oscuras se oía el estruendo y cómo temblaba el techo [...], pero los que volaban durante la noche podían romperme a mí y a mamá, romperla como aquellas casas [...], unos hombres con botas, vestidos de verde, con casco me apartaron con la punta del fusil [...], sacaban cosas de debajo de las piedras, personas rotas, o dormidas, pero con los ojos abiertos y muy manchadas de sangre negra [...], son malos los hombres de verde y también el sacerdote [...], las monjas nos pellizcan y dicen que nos mandarían al infierno con el demonio, el demonio es el más malo de todos, dicen las monjas que él nos ha enviado toda la desgracia que hay hoy en el mundo y ya los hombres son tan malos como él, ya todos somos demonios y por eso sufrimos y lloramos, para arrepentirnos, pero yo no lloro para arrepentirme, lloro porque todo me da mucha pena [...]. (1973: 49-51)

Este es el único pasaje en el que Moix expone la crudeza del ser humano durante la Guerra Civil. La mujer caballo se alza como gran víctima al reconocer, en el contexto que le ha tocado vivir, la ruindad del ser humano y su miseria moral –una constante en la primera narrativa de la autora–, hasta tal punto que opta por la inanición al considerar la capacidad de sentimientos de cada uno de los alimentos que se le presentan (51). De este modo, Moix se sirve de la animalización del ser humano no como involución, sino como evolución, achacando a los animales la altura moral de la que no disponen hombres y mujeres, como hace en los cuentos «Las nutrias no piensan en el futuro» y en «Martín, el recién nacido hermano de Martín, su padre, su madre, el médico, tía Juanita, las jaulas y un pájaro», ambos incluidos en *Ese chico pelirrojo a quien veo cada día* (1972). Esta transformación siempre se produce cuando el sujeto es un niño, lo que facilita que logre escapar de la crueldad que implica el mundo de los adultos al preservar su pureza, únicamente posible mediante el abandono de su condición humana.

Sin duda alguna, la actividad más reivindicativa de Ana María Moix se concentra en sus colaboraciones para *Vindicación feminista*, una revista de publicación mensual cuyo título es un claro homenaje a Mary Wollstonecraft. Su actividad se inició en julio de 1976³ y duró hasta julio de 1979, abarcando la defensa de los grandes derechos de las mujeres y la denuncia de las injusticias sufridas. El impacto de *Vindicación feminista* trataba de dar voz a las mujeres y derribar el discurso político que, durante el franquismo, promulgó la inutilidad de la mujer más allá de las tareas domésticas, con la figura de Pilar Primo de Rivera, líder de la Sección Femenina, quien, siguiendo a Margaret Jones, fue una de las mayores responsables de la degradación femenina como defensora de un posicionamiento limitado a los espacios del hogar y la iglesia (2005: 286). Moix,

³ Un factor determinante para su aparición lo supuso, según Linda Gould Levine, la proclamación, por parte de Naciones Unidas, de 1975 como el Año Internacional de la Mujer, un acontecimiento que, unido a la muerte de Franco, desató «una explosión de actividad femenina que pronto igualaría al activismo feminista en Estados Unidos y otros países de Europa occidental» (Levine, 2004: 59).

una de las encargadas de la sección cultural, comenzó a escribir para la revista, aparte de reseñas de obras literarias de mujeres y de películas con una visión feminista, desde el segundo número (1 de agosto de 1976) y hasta el veinticuatro (1 de junio de 1978), la colección de cuentos breves *Nena no t'enfilis. (Diario de una hija de familia)*, donde desarrolla sus preocupaciones feministas, focalizadas en un núcleo familiar compuesto por los mismos integrantes que *Julia* y, si bien no llega a conocerse el nombre de la narradora en primera persona, es evidente, por la posición que ocupa en el relato y el carácter psicológico que la autora le traza, que se trata de la propia Julia. Ya desde su primera entrega, presenta el concepto de la liberación sexual de la mujer y las relaciones sexuales entre personas de diferente edad (Larumbe, 2009)⁴. Son temas que ya había tocado en *Julia*, pero que repasa con un tono de naturalidad, sin la obligación de encriptar su significado.

Uno de los motivos más presentes es la reivindicación de la presencia de la mujer en las aulas, con la reacción escéptica por parte de los hombres, enfocada en este caso en el padre de familia, quien a lo largo de *Nena no t'enfilis* encarna el conservadurismo y queda expuesto al ridículo en la inmensa mayoría de los números⁵. No es el padre permisivo y dócil que sirve como potenciador de la crueldad de la madre en *Julia*, sino quien lleva a cabo el fallido intento de imposición de un régimen opresor en el hogar. Ana María Moix apenas introduce motivos subversivos que no hubiera presentado anteriormente entre 1970 y 1973, a excepción de la defensa de la aprobación del aborto en el número 9 de la revista, seguida de un manifiesto titulado «los 10 mandamientos de la mujer del futuro»:

–No tendrás como dios ni a ti misma.

–No tomarás el nombre de Emma Goldman en vano.

–No santificarás ninguna fiesta pero podrás organizar las que quieras y con quien quieras.

–No honrarás padre y madre porque mental y emocionalmente dejaste de tenerlos al alcanzar uso de razón.

–No levantarás falsos testimonios ni mentirás para tus adentros. Por el contrario, deberás hacerlo una vez al día, por lo menos, respecto a tu padre, madre, hermanos mayores, familiares, profesores, jefes, etc., es decir, todo aquel que pretenda o crea ejercer autoridad sobre ti. Y, para practicar, procurarás hacerlo una vez al mes en el Palacio de Justicia.

⁴ En la página 9 del número 2 de la revista, publicado en agosto de 1976. Las citas y referencias las he tomado del formato digital DVD, que contiene todos los números de la revista, que acompaña a la antología facsímil publicada en 2009 a cargo de María Ángeles Larumbe. A partir de ahora, para facilitar la lectura, se citará de este modo.

⁵ En su «Poética», comenta sobre su padre: «Mi otro hermano –que ya no se llama Ramón, sino Terencio– [...] compraba libros de Sartre [...] y los leía a escondidas de mi padre –se llama Jesús, y es monárquico y sentimental–, quien aseguraba que Sartre era una reencarnación del demonio y que sus lectores quedaban esclavizados al servicio de Satán» (2006: 216).

- No cometerás acciones impuras si no lo deseas. De lo contrario, si lo deseas, no te retendrás sin importarte lugar, edad, condición civil, sexo, raza, ni parentesco, etc. Respecto a las acciones impuras, es el único apartado donde todos somos hermanos.
- No desearás la mujer de tu prójimo si no te gusta (no el prójimo, sino su mujer).
- No matarás si el prójimo no se pone pesado.
- Dirás *no* antes de que te pregunten. Después siempre hay tiempo para rectificar.
- No obedecer ni por equivocación. En caso de error, como penitencia te imaginarás sacando brillo a las botas de un SS o, si esto es muy difícil, a los zapatos de tu padre. (Larumbe, 2009)⁶

En estos «10 mandamientos», incluye prácticamente todo el pensamiento de carácter revolucionario de la segunda mitad de los años setenta, presentando, a través del discurso católico de la prohibición, un rechazo transversal a cualquier creencia en un ente o persona superior al propio individuo, el derecho a la libertad sexual, que ella expone como imperativo, independientemente de la condición del otro individuo, y dictamina el derrumbamiento de una jerarquía misógina en el ambiente doméstico.

También encuentra su sitio un motivo tan transgresor como el transgénero, desdibujado en «Correo urgente» (en *Ese chico pelirrojo a quien veo cada día*) con un final (la confusión de direcciones postales) que no suprime por completo el tono de denuncia del nudo del relato. En *Vindicación feminista*, lo deja al descubierto en su última entrega, publicada en junio de 1978, donde se decanta por la tendencia al absurdo⁷, visible previamente en varios de sus relatos, con el descubrimiento repentino del travestismo de la madre de la protagonista:

Mi madre, es decir, un señor divertidísimo que se llama Manolo y está como quiere [...] asegura, como es natural, que no nos parió ni a mí ni a mis hermanos (hijos, en realidad, de una vecina de la señora de los lavados de una sala de fiestas –eso sí, muy conocida– [...]) pero que le pareció divertido gastarle una broma a un señor (mi padre) que dijo a sus compañeros de mesa [...]: ¡*Maricones al paredón!*, mientras él –Manolo, mi madre– cantaba *la española cuando besa es que besa de verdad*. (Larumbe, 2009)⁸

Arremete de igual modo contra el sistema capitalista imperante, principal culpable de la ausencia moral. Si en *Julia* y en *Walter...* la denuncia la encarnan burgueses disfrazados de revolucionarios, en *Vindicación feminista* realiza múltiples ataques directos, de entre los que destaca, debido a la inclusión del Surrealismo para expresar el declive ético de la sociedad, la siguiente aportación de *Nena no t'enfilis*:

⁶ Cita de la página 13 del número 9 de la revista, en marzo de 1977.

⁷ Véase el apartado «La irracionalidad».

⁸ Cita de la página 47 del número 24 de la revista, publicado en junio de 1978.

¡Ellos, son ellos!, lloró hace unas horas el camello golpeándose contra el suelo, sobre el periódico, que anunciaba: *Tres hombres disfrazados de Reyes Magos hallados muertos en un cuarto de hotel de las Ramblas tras ingerir fuertes dosis de barbitúricos y dejar escrito en la pared, con carbón, “Hicimos muy bien en no existir”*. Según el animal, al llegar los Magos, el aspecto de la ciudad y sus habitantes era la idea platónica de la estupidez humana hecha unos cuantos millones de títeres moviéndose a ciegas por un valle de lágrimas soltadas por lo que pudieron ser, y movidos por hilos enmohecidos, tiempo ha, en manos de un titiritero que [...] presa del cansancio, del tedio y del peso de los hilos que movía optó por darse muerte [...], pero olvidó que los millones de hilos estaban allí (en sus manos) desde siempre y creyóles caídos desde siempre: se los clavó, hundió, incrustó hasta des-nadarse en ellos y las des-nadas los penetró, de modo que él, la Irracionalidad Absoluta, los hilos y las marionetas son, desde entonces, lo mismo. (Larumbe, 2009)⁹

Aquí recupera la utilización de la voz animal para evidenciar la ruindad del ser humano, con el aliciente de la imposibilidad de la existencia de la magia en una sociedad que gira en torno a la economía, causa de la «estupidez humana», vacía de emociones, que tiene como madre la Irracionalidad Absoluta. En este cuento, presenta la humanidad como dirigida y dirigente con una base delirante.

Podemos concluir, por lo tanto, que Ana María Moix contaba con una conciencia política y una serie de preocupaciones que plasmó desde su primera novela, en la que, pese al encubrimiento, no pasa desapercibida; y que la sucesión de posturas políticas en las aportaciones de Moix parece llevarla a la conclusión de la imperfección e inadecuación de cualquiera de ellas al funcionamiento del mundo.

⁹ Cita de la página 36 del número 20, en febrero de 1978.

3. LOS PERSONAJES EN RELACIÓN CON SU ENTORNO

3.1. El universo infantil

Ana María Moix prestó, en su primera narrativa, una considerable atención a la etapa infantil y, pese a que a partir de *Las virtudes peligrosas* (1985) la deja al margen como protagonista, no abandona por completo su universo, como veremos a continuación. En su obra de los setenta, por tanto, los personajes centrales se encuentran entre la infancia y la adolescencia, mientras que, a partir de 1985, ocupan un papel externo que, sin embargo, no suprime del todo su importancia.

Moix pensaba que ser niño implica «vivir aislado, y [...] al mismo tiempo es ser rechazado» (Nichols, 1989: 112). Consideraba la infancia una etapa horrible de la vida que, «si después se ve como paraíso perdido, a pesar de lo horrible que es, es porque [...] siendo niño tienes una cosa que luego ya no tienes, que es futuro» (113). La suya en particular se vio ensombrecida por sus relaciones familiares. Sintiéndose rechazada por su madre, quien apenas pasaba tiempo con ella, con el acoso continuo de sus hermanos y la severidad de su padre, la autora no llegó a experimentar una felicidad verdaderamente plena en una etapa vital cuyo abandono puede inspirar cierto temor, y a todas sus frustraciones infantiles les daría forma en su narrativa primera, principalmente en *Julia*.

En los niños de su producción literaria, predomina una atmósfera de incompreensión y tormento como consecuencia del contacto con los adultos. El caso de *Julia* es el más evidente. Con veinte años, durante la noche de vigilia que enmarca el contenido memorístico, no recuerda su infancia como una etapa feliz, sino como el origen del suplicio al que se ve condenada en el presente, con la sensación de negación del amor materno como primer recuerdo expuesto (1991: 13) y el más repetido a lo largo de la novela. Se presenta como una niña que cristaliza sus emociones frente al hieratismo que muestra en su adolescencia, cuando parece aceptar las circunstancias familiares que la envuelven y se decanta por la vía de la indiferencia que, en ocasiones, desemboca en desprecio, un comportamiento que le ha traspasado su abuelo y que rompe con el patrón actitudinal que había arrastrado hasta entonces. Desvía el deseo de complacencia a don Julio, su nuevo foco de admiración, que le ha otorgado un nuevo nombre: Julia (79). El cruce con su nueva identidad marca un salto evolutivo que determina la personalidad de la protagonista hasta su juventud. Con su regreso a la ciudad, asistimos a una proliferación de designaciones peyorativas por parte de su familia, que considera su antipatía y «salvajismo» como consecuencia del tiempo transcurrido en el campo (110), sin tener en cuenta el sentimiento de olvido al que se ha visto expuesta durante años. A partir de este momento, en la novela comienza

a cobrar importancia, además del ambiente familiar, el académico. Las carencias sapienciales a las que se enfrenta resultan ser preferibles al expediente impecable que las sigue –lo que la lleva a cumplir el estereotipo de estudiante aplicada y solitaria, que resulta incompatible con la fructificación de las relaciones sociales con sus compañeros, lo cual la conduce definitivamente a sacrificarse en favor de las mismas mediante el rechazo a la brillantez académica, un acto que, a ojos de sus compañeros, suprime toda posibilidad de competitividad y soberbia. Así pues, su paso de la niñez a la adolescencia lo marca el despertar del deseo de supervivencia. La etapa infantil, no obstante, no culmina, sino que aún a los veinte años conserva rasgos de su actitud característica pese a renegar de su pasado. Esta pervivencia podríamos achacarla a la fuerte presencia de Julita, quien lucha en su interior por tomar el control, como comento en el apartado «El desdoblamiento del yo», algo que supondría, en mi opinión, una referencia autobiográfica al diagnóstico clínico de «infantilismo» que un psiquiatra achacó a Moix unos meses antes de escribir la obra y que confesó a Rosa Chacel en un claro tono sarcástico que no deja duda de su posición ante la rama médica (1998: 329). De este modo, Julia, ya ubicada en la edad adulta, siente una tendencia inconsciente a preservar rasgos de su yo infantil que no sólo afectan al plano psicológico: no olvidemos la pervivencia de la misma distribución espacial de su dormitorio, cuyo contenido carece de modificación alguna desde su infancia hasta la edad límite marcada por la novela, pues «cualquier innovación, por pequeña e insignificante que fuera, le daba miedo» (1991: 125).

El mismo esquema del universo infantil encuentra su continuación en *Walter, ¿por qué te fuiste?* Sin embargo, los rasgos existencialistas quedan aún más marcados debido a la narración polifónica, dado que el lector no recibe la frustración de un individuo, sino de un colectivo. El tono pesimista se acentúa con la búsqueda de la identidad, que emprenden ya no sólo los personajes que llegan a posicionarse como voz narrativa en la novela, sino también los de su entorno. Al escapar, rodeados por un entorno asfixiante, de los límites morales impuestos en una época de opresión, durante el paso a la adolescencia, se convierten en víctimas del desconocimiento de la línea que separa el bien del mal, impuesta por los adultos con una intención claramente represora. En este caso, el gran dilema lo provoca el despertar sexual del individuo, en cuya mente se sucede, en primer lugar, un proceso de culpabilidad y hostigamiento a uno mismo, seguido, tras la reflexión interna, sin la intervención directa de otros personajes, del desarrollo de la autoafirmación y la conciencia de la naturalidad del apetito sexual. De este modo, cada uno de los personajes llega a suprimir el tabú que gira en torno a las relaciones sexuales, desligándose de la influencia católica y familiar, siempre peyorativas en la obra de Ana María Moix. Con esta búsqueda de la identidad, plagada de interrogantes filosóficos que refieren a la voluntad de Dios o al lugar que ocupa cada uno en el mundo, la autora propone un manifiesto sobre la necesidad de libertad en las etapas

infantil y adolescente como única medida para escapar de la desgana vital y de una conciencia que suprime las posibilidades de futuro. *Walter...* sería, por tanto, un compendio de las diversas frustraciones a las que puede verse sometida una persona entre seis (Julita) y diecisiete años (Lea) si se ve inmersa en un ambiente restrictivo, una generalización normativa que consigue mediante la presentación de personajes con una gran diversidad de construcciones psicológicas. Esta denuncia sobre la estrechez asimilada de límites morales se hace más patente si tenemos en cuenta que la obra se desarrolla, en su mayor parte, en espacios cerrados, con la presencia de la ventana como elemento de evasión que invita a la invención individual de un panorama de vida con una base fantástica que parte de las creaciones artísticas a las que se consigue acceder colectivamente, desde las numerosas novelas de aventuras leídas en voz alta hasta la música francesa.

Preocupada por la educación que habían recibido en un pasado y recibían en su presente, Moix marcó la literatura como responsable de la construcción moral de los niños, como se ve en su artículo para el número 5 de *Vindicación feminista* «Érase una vez», donde establece un recorrido por la literatura infantil desde los años cuarenta, señalando a las niñas como principales víctimas al ser receptoras de textos cuyas moralejas se basan en el papel de buena madre y esposa (Larumbe, 2009)¹⁰.

Sus aportaciones en literatura infantil no guardan la función adoctrinadora que criticó en *Vindicación feminista*. En su cuento *Miguelón*, defiende la integridad moral y física, lanzando el mensaje de que un niño es como es y no debe permitir que la voluntad ajena lo moldee. Introduce en él la envidia entre hermanos, como en *Julia*, de nuevo con el condicionante del favoritismo por parte de la madre, buscando asentar la conclusión de que no existe la superioridad individual fomentada por el carácter y la apariencia física. Por otra parte, en *La niebla y otros relatos* ofrece una visión original sobre el tedio, instando a evitarlo en todo lo posible, y una perspectiva profunda acerca del desarraigo y de la muerte¹¹.

Ana María Moix se decantó por recuperar la tradición popular de cuentos, generalmente impuestos como literatura dirigida a un público infantil, y concentrarla con un estilo muy propio en «Érase una vez» (en *Las virtudes peligrosas*), donde la infancia ocupa el papel de receptora y creadora. En este relato, uno de los más logrados de la autora, reflexiona sobre la utopía que esbozan los cuentos infantiles, incluyendo un buen número de personajes extraídos de la tradición que quedan reflejados a través de un espejo deformante que los convierte en seres pesimistas y atormentados, rompedores del hilo argumental original y con una línea psicológica puramente existencialista. Introduciendo a las princesas de cuento privadas de sus condiciones más

¹⁰ El número se publica en noviembre de 1976, en las páginas 28–39.

¹¹ Véase el epígrafe «La muerte».

características, parece denunciar el tipo de ejemplo que reciben las niñas a la hora de iniciar su formación femenina, basada puramente en el sentido de la estética y la inocencia. Esboza, por tanto, a personajes decadentes, con una profundidad psicológica de la que carecen en los escritos de Andersen, Perrault y los Hermanos Grimm. Toma la senda de no suprimir la crueldad que encierran los cuentos de hadas. No obstante, transforma la ferocidad original, focalizándola en sus mayores preocupaciones, lo que nos conduce directamente al existencialismo de la propia autora.

Enmarca la historia en una residencia provista de un bosque, jardines, un laberinto y múltiples habitaciones. Esta distribución del espacio parece atender a una necesidad de remarcar la escasez de oportunidades que ofrece la vida a los personajes, con la supresión de una posible escapatoria. Los personajes perdidos se localizan en el laberinto, lo que acentúa su condena a vagar sin encontrarse a sí mismos; se trata de aquellos cuya existencia pende del hilo de la memoria general. En el interior de la casa, por el contrario, encontramos a los personajes de cuento que prevalecen en el recuerdo popular, aquellos que podríamos considerar, en cierto modo, arraigados a la memoria colectiva, desde la Bella Durmiente hasta Blancanieves.

Este mismo caso de reescritura de los cuentos de hadas se da en escritoras de la generación de la primera posguerra. Ana María Matute, quien declaró que «Peter Pan, desgraciadamente, también creció»¹², comentó lo siguiente sobre los «enloquecidos» que realizan versiones partiendo de los cuentos clásicos, que ella admiraba profundamente y habían conformado el universo literario durante su infancia:

lo que está bien escrito y bien hecho, déjalo. Inventa tú, inventa tú otra cosa diferente [...], pero no estropees lo que está bien hecho. Eso es tremendo para mí: ver que cogen cuentos maravillosos, donde mi infancia ha sido, ha crecido como escritora, en esos cuentos; que los cojan y los estropeen, y los conviertan en una cosa... Además, una cosa que a los niños no les gusta. [...] Cuando a los niños les cuento cuentos clásicos, que no tienen en absoluto por qué ser cursis [...], hoy día, [...] dejan la televisión para oír cómo yo les cuento [...] *La Bella Durmiente* [...]. La Bella Durmiente era la Bella Durmiente y ya está. No estropees un cuento que está maravillosamente hecho y que tiene unas connotaciones muy importantes [...]. La Bella Durmiente era la mujer que no tenía ni voz ni voto [...]. Todos esos cuentos tienen un trasfondo muy importante.¹³

No obstante su opinión manifestada en 2012, en el año 1995 había publicado un cuento infantil bajo el título *El verdadero final de la Bella Durmiente*, si bien es cierto que respeta íntegramente la versión de Charles Perrault, aunque ofreciendo a la historia una continuidad que suprime el final idílico, con la adición de una serie de complejidades a la trama, la mayoría de las cuales parten de

¹² En el encuentro de Ana María Matute y Ana María Moix concertado por *Vidas cruzadas* en 2012.

¹³ En el encuentro de Ana María Matute y Ana María Moix concertado por *Vidas cruzadas* en 2012.

su matrimonio con el Príncipe Azul. Una vez dio a conocer su reescritura del cuento tradicional, manifestó el motivo de su nacimiento con las siguientes palabras:

Desarrollé esa historia con el siguiente propósito: me daba mucha rabia que los supuestos educadores cortaran pedazos de los cuentos tal y como los escribió el autor porque suponían que eran perniciosos para los niños. La versión que se les da a los niños se termina siempre con el beso del príncipe. Los enamorados se fueron al palacio, se casaron, fueron todos felices y comieron perdices, ¿no? Pero no es verdad, el cuento no termina así. A mí me parece muy formativo, muy educativo que los niños conozcan la verdad, no sólo de la vida, sino también de la literatura. Debemos darnos cuenta de que la gran literatura es triste y es cruel, como lo es la vida. (Torres Begines, 2014: 145).

Como señala María Elena Soliño, «Para Perrault, Hans Christian Andersen, y los hermanos Grimm, la mujer ideal y deseable es pasiva y obediente, sólo empieza a vivir cuando un príncipe la rescata» (2000: 194-195), tópico misógino que Matute derriba en su reescritura del mito con la ausencia casi total del Príncipe Azul y la potenciación de la fortaleza femenina. Encontramos, en este texto, la figura de la *femme fatale* encarnada en la Reina Madre, la espantosa suegra de la Bella Durmiente y su foco de tormento que resulta, finalmente, ser una ogresa (Matute, 2014: 132). En el final creado por Matute, podríamos destacar la fortaleza y orgullo de los personajes femeninos, como el esfuerzo de la Bella Durmiente por no demostrar las carencias de conocimiento cosechadas a lo largo de cien años de sueño e intentar, por el contrario, solventarlos, así como su seguridad a la hora de hacerse cargo en solitario de sus hijos, y, por último, la dependencia que experimenta Rago, el cocinero, por Erina, su mujer, «sin la cual, según se ve, no podía dar ni dos pasos» (104).

Por otra parte, está el caso de Carmen Martín Gaité, quien publica, en 1990, la novela juvenil *Caperucita en Manhattan*. Recupera el cuento de Charles Perrault, ofreciendo una versión a la que del clásico sobrevive únicamente la base de inspiración. Se trata de una exposición del cuento con ojos actuales, ubicándolo, en contraposición con el bosque de Perrault, en la ciudad de Manhattan, que aglomera la maldad humana, sin escasear las menciones a asesinatos (2005: 79), de modo que el espacio urbanita se posiciona como foco de concentración de la crueldad de la sociedad moderna, lo que conduce a la recuperación del idealismo representado por la vida en el campo. Martín Gaité, al igual que Ana María Matute, otorga una gran importancia a las mujeres, de entre las que destaca la abuela de Sara Allen, Rebeca, una mujer independiente y moderna que se preocupa por adoctrinar a su nieta en los derechos que ha de reclamar a lo largo de su vida – principalmente su derecho a la libertad, que acaba por conseguir al término de la obra (227)– y en prepararla para su futuro, frente a la figura dócil de la madre de la protagonista, que no es receptora de la admiración que Sara sí concede a su abuela. La madre, como señala Dorothy Odartey-

Wellington, queda, por su «naturaleza, supuestamente femenina» ridiculizada y «ofrece una imagen un tanto caricaturesca de la mujer tradicional» (2000: 534). La selección de la abuela como modelo femenino sería a causa, por tanto, del papel de mujer relegada al ámbito doméstico que cumple la madre. También es digna de mención miss Lunatic, sobre quien Odartey-Wellington señala que «Sara encuentra la afinidad que no tiene con su propia madre» (536). Se trata del personaje más enigmático de la obra, una anciana a quien la voz general toma por loca, que sobrevive día a día gracias a su astucia, con asombrosos conocimientos de retórica y de historia universal (Martín Gaité, 2005: 111) y contraria al capitalismo, pues el dinero «se ha convertido en meta y nos impide disfrutar del camino por donde vamos andando.» (113). Víctima de este capitalismo es quien ocupa el papel del Lobo: míster Edgar Woolf, quien encarna el espíritu del materialismo insatisfactorio.

Las mismas preocupaciones –la degradación derivada del capitalismo, que queda encarnado en la clase burguesa, y el conflicto con la madre– las podemos apreciar en la obra de Esther Tusquets *El mismo mar de todos los veranos*, donde tienen especial importancia los cuentos de hadas. La influencia más sobresaliente la supone, sin duda alguna, *Peter Pan* a través de la cita «Y Wendy creció» en el epígrafe y al final del relato. Dorothy Odartey-Wellington señala al respecto del eco de Barrie en Tusquets:

La narración de estas experiencias se modela sobre *Peter Pan*. De modo que la breve temporada de rebelión que conoce la protagonista/narradora y su vuelta al marido y por extensión a la familia y las normas burguesas corresponden respectivamente al escape de Wendy y sus hermanos, invitados por Peter Pan, al País de Nunca Jamás y la vuelta de todos a casa con sus padres para crecer como niños normales y corrientes. (2000: 532)

En *El mismo mar...*, E. habla de su madre sirviéndose de un discurso muy próximo al que podemos ver en los cuentos tradicionales: se nos presenta la figura de «madre demoníaca» (535), cuya frialdad imposibilita una relación dulce con su hija, quien la expone como prácticamente como enemiga de sus libertades y obstáculo para el alcance de la satisfacción:

Porque la madre de inconformismo fácil y de risa insolente, nos atacó durante años con su furia renovadora y terrible, con su racionalismo olímpico, con su esteticismo cuadriculado y perfecto, arremetió de frente, y sus ojos –tan pavorosamente azules, tan despiadadamente claros– me dejaban, al traspasarme, desarmada y desnuda, y sus manos tan blancas parecían capaces de dar nueva forma, de dar simplemente una forma al universo, y era, oh espejito mágico, la más bella y la más inteligente entre todas las mujeres del reino [...], oh mi reina y señora, que ya no sois siquiera humana. (Tusquets, 1983: 24)

En este fragmento, la está equiparando a la madrastra de Blancanieves, tan concentrada en el amor a sí misma que olvida querer a su hija, y la encaja, posteriormente, en el tópico de la mujer vampiro al hablar de ella como «la terrible-diosa-madre-devoradora-de-genios-devoradora-de-niños-devoradora-de-genios-niños» (46), una suerte de madre castradora que conjuga con la madre ogressa del Príncipe Azul de *El verdadero final de la Bella Durmiente*.

3.2. La relación con la madre

Si bien por edad Ana María Moix pertenecería a la generación que engloba, entre otras, a Esther Tusquets, Carme Riera y Lidia Falcón, a nivel literario se aproxima más a la generación anterior, integrada por Ana María Matute, Mercé Rodoreda, Carmen Martín Gaité o la pionera Carmen Laforet (Nichols, 1992: 28), con las que comparte, como señala Alicia Redondo Goicoechea, un esquema que se basa en «el desamor materno, la concepción del amor como una trampa, y la búsqueda del paraíso perdido localizado en la infancia» (2009: 109)¹⁴. Los protagonistas de Moix sufren el desgaste en los niveles físico y psíquico a raíz de esta ausencia de amor materno, que teje los hilos del destino trágico individual. En sus textos, la madre jugará un papel esencial en la formación de la identidad, presente en la narración de la voz femenina y ausente en la voz masculina: del mismo modo que en *Julia* la presencia de la madre inunda la obra, en *Walter, ¿por qué te fuiste?*, con Ismael como gran protagonista, la figura de la madre pasa prácticamente desapercibida.

El papel de la madre es uno de los ejes principales de la novela. La relación madre-hija sufre, como tantos otros motivos en la narrativa de Ana María Moix, una dualidad: el amor y la indiferencia –que a menudo alcanza el odio tras pasar por el rencor–, sentimientos radicalizados que actúan como motor narrativo y actitudinal de la protagonista. Así, durante la infancia, Julita profesará una idolatría hacia su madre que irá disipándose conforme perciba la indiferencia y el favoritismo materno por sus hermanos, lo que la conduce al sentimiento de abandono y la incita a tomar la vía del cainismo, hasta ir derivando progresivamente en el rechazo y en el deseo de diferenciación, suprimiéndola como posible espejo en el que enfocar su etapa adulta, como señala Alicia Redondo:

En el caso de *Julia* y *Vals negro*, dos novelas de Moix muy distantes temporalmente entre sí, este rechazo materno y, por ello, la carencia de modelo de madre y otros modelos femeninos positivos y

¹⁴ Alicia Redondo alude, también, como rompedora del modelo de madre de las autoras citadas, a Esther Tusquets, creadora de «un modelo femenino distinto y con un lenguaje propio» (2009: 110).

libres, lleva a las protagonistas a unos niveles de angustia y encerramiento que somatizan en las más variadas enfermedades físicas y psíquicas. Esta falta de espejos exteriores, de imágenes de mujeres en las que mirarse, convierte a estos personajes en seres solitarios, que buscan de forma ansiosa un amor de mujer que sustituya el cariño que les negó su madre. Aunque Moix amplía este enfrentamiento hacia todas las mujeres y hombres del entorno de sus protagonistas, de forma que a ninguna de ellas les permite acceder a los nuevos modelos de mujeres libres. (2010: 107)

Concha Alborg compara a Julia con Perséfone, que se correspondería con el esquema de hija que suele mostrar «ambivalencia para con las madres; por un lado desean su cariño, pero a la vez necesitan su independencia separadas de la madre para madurar» (2000: 15). Personalmente, no considero la posibilidad de un deseo de independencia de la madre por parte de Julia, sino que con ella asistimos a una separación que queda imperada, en su mayor parte, por la actitud que muestra su madre. No se trataría, por tanto, de una distancia entre madre e hija aceptada e impuesta por la hija, sino que se aleja al reparar en la magnitud de la barrera que las separa.

Julia, al verse exenta de un espejo en el que reflejarse a la hora de forjarse una identidad femenina, se ve obligada a crearse a sí misma sin la ayuda de un modelo que la satisfaga, de ahí su dificultad a la hora de hallar su propia identidad. Quien pasa a ocupar el plano de receptor del espejo materno, suplantando su papel, es su hermano Ernesto, que imita el comportamiento de su madre y hereda su narcisismo, de modo que se convierte, a su vez, en receptor del amor de la madre, lo que desata una relación conflictiva con Julia que sólo se disipa una vez ella alcanza el estado de indiferencia. Esta toxicidad entre hermanos se vería influida por el incumplimiento, por parte de la madre, de los tres motivos con que habría de contar el amor a la hija siguiendo a Alicia Redondo: ha de ser verdadero (y la hija debe percibir que su madre la quiere realmente), medido (con un equilibrio) y justo (sin distinciones entre hermanos) [2010: 20-25]. En *Julia*, la madre no parece, en principio, cumplir con el esquema que haría de su relación con su hija una relación sana. Por el contrario, Julia se decanta, a lo largo de la novela, por un sentirse rechazada que rompe con la primera condición, a lo que se añade la inestabilidad que implica una entrega parcial y esporádica del amor materno, esperado y desesperante para la niña, y, por último, las preferencias de su madre por sus hermanos, que llegan en todo momento a hacerse explícitas, sin tener en cuenta los daños que puede deparar en Julia. La madre de Julia obedecería, por tanto, al esquema de «madre feroz y castradora» que ejecuta el papel de torturadora de su hija (106), un modelo que encuentra su continuidad en su vida amorosa, cuando se deja posicionar nuevamente como víctima de la crueldad que implican la inconstancia y la dominación de Eva. No es hasta que reconoce la falta de los tres motivos señalados con anterioridad cuando Julia rechaza plenamente a su madre al considerarla verdugo de su niñez, un odio que se regenera cuando es consciente de que su madre

vuelve a tomar las riendas de su vida con la decisión de enviarla a estudiar a Pamplona¹⁵ (1991: 182), uno de los motivos que la conducen directamente a la tentativa de suicidio. Una vez despierta en el hospital, reconocemos que la brecha que las separa es insuperable desde que dejó atrás su etapa infantil:

Julia¹⁶, de pequeña me querías, sólo deseabas estar conmigo, me seguías a todas partes como un perrito y cuando te dejaba en casa esperabas mi regreso en el balcón... ahora ya no me... Ahora ya no soy una niña, cortó Julia. Pensó: Daría mi vida por volver a serlo, quererte como antes, seguirte como un perrito faldero a todas partes... Pero dijo: Tengo sueño. (1991: 185)

De entre las explicaciones por parte de estudiosos de la relación de Julia con su madre, no deja de llamar la atención la interpretación que se ha hecho de los sentimientos de la protagonista como un complejo de Edipo: Alberto Villamandos, quien ya ha publicado varios artículos sobre la *Gauche Divine*, se decanta por una teoría que fundamenta en el estudio psicoanalítico de Bettelheim, defendiendo que «el trauma de Julia sería un ejemplo de identificación con la madre que ha sido frustrada, y que condena a la protagonista a un conflicto edípico inacabable» (2012: 2). Esta es, a mi parecer, una conclusión errónea. Si bien Julita muestra una inmensa adoración por su madre, el sufrimiento que ha llevado a Villamandos a una explicación en términos freudianos no es sino fruto de la falta de atención que la madre otorga a Julia, una atención suplida por Aurelia, la sirvienta, en quien delega los cuidados que a los padres corresponderían. Personalmente, me decanto por la idea de que, desde el plano de la memoria, Julia plantea, a través de la aglomeración de recuerdos de su madre que declaran visiblemente su ausencia, la idea de un amor no correspondido y, por tanto, de una formación de la identidad femenina que no llega a contar con una guía. La madre de Julia, como clara ostentadora del poder en el ámbito doméstico pese a no verse relegada a él y que llega a humillar al padre en varias ocasiones, es el miembro de la familia que ejerce la admiración sobre la hija, frente a la pasividad y docilidad que caracterizan al padre, que, una vez Julia deja atrás la admiración a su madre, achaca a una bondad natural frente a la tiranía materna.

Por otra parte, la crítica parece coincidir en que Julia emprende una búsqueda del amor materno en todas las mujeres que muestran verdadero interés por su estado físico y psicológico (su tía Elena, la directora Mabel y su profesora Eva), con la adición de connotaciones eróticas. Geraldine Cleary Nichols afirma que Julia experimenta, de niña, una atracción física por su madre y defiende que es ella quien, como «*femme fatale*», ejerce un proceso de seducción enfocado a sus

¹⁵ En la primera edición, no es Pamplona, sino Oviedo (1970: 212)

¹⁶ En la primera edición, la madre la llama Julita (1970: 215). La autora debió de cambiar el apelativo para reforzar la imposibilidad de recuperar el pasado y la relación que mantenían.

hijos y quien determina la homosexualidad de Julia (1983: 119-121). Nichols ofrece, en mi opinión, una visión radicalizada del papel peyorativo de la madre castradora, definido por Alicia Redondo:

Otro modelo femenino, más verdugo que víctima esta vez, y muy característico de Matute, es el de la madre feroz y castradora con el que renueva el tema de la matrofobia, que tendrá continuadoras importantes entre otras autoras. Está bastante estudiado [...] el modelo de esta madre terrible que expresa, unas veces, la negativa de las escritoras a asumir el modelo patriarcal vivido en su infancia, el de una madre dominada por el marido y, a su vez, dominadora de las hijas, y, otras veces, el rechazo afectivo de unas hijas que no fueron queridas por sus madres y arrastran esta herida narcisista como un peso intolerable en sus vidas. Quizá, éste es el caso de estas autoras. (2009: 107)

Susan Schumm también señala el afecto de Julia hacia su tía como un deseo homosexual (1994: 164), otra consideración con la que me veo en desacuerdo y que desarrollo en el apartado dedicado a la homosexualidad, dado que en este caso sí se trataría de una búsqueda que Julia emprende de la ocupación del papel de madre por parte de su tía Elena. En cuanto a la coincidencia en la aceptación de Eva como sustituta de su madre, carecería de rigor si atendemos al proceso de seducción que desarrolla Eva desde su llegada y a que no presenta el instinto de protección que podemos ver con claridad en su tía Elena o en la directora de su colegio, quienes sí desempeñan una actitud de carácter maternal; por el contrario, su profesora inicia un juego de fascinación sin interesarse por las consecuencias que podría deparar en Julia.

La evolución de la afectividad de Julia podría resumirse en el siguiente fragmento, que alude a la brusca transformación de sus sentimientos, en los que interfiere como figura determinante su abuelo Julio, quien actúa como adoctrinador durante su estancia en la montaña:

Julia no quería ver a Mamá en aquellos momentos. Antes sí, lo deseaba a todas horas, la soñaba a todas horas, despierta o dormida. Tenía cinco, diez años. Luego la odió. La odió durante mucho tiempo con mezcla de rencor y devoción. Ahora no deseaba verla aparecer en sus sueños. Ya no la odiaba, le era indiferente. (1991: 13)

La adoración inicial que dedica a su madre la conduce a señalarla como un modelo de conducta, un espejo en el que reflejarse, algo que, una vez cobra conciencia de que el amor que requiere no le es concedido, se rompe. El papel que cumple la madre de Julia se correspondería, en definitiva, con la madrastra de Blancanieves por la negación del amor a la hija en favor del amor propio. El lector repara definitivamente en este narcisismo, al igual que Julia, cuando esta despierta en el hospital tras su tentativa de suicidio y «observó a Mamá: había ido al peluquero y vestía tan elegantemente como de costumbre» (1991: 184). El narcisismo de la madre se desvela

como uno de los focos del conflicto desde su origen, un narcisismo del que Julia consigue escapar y que nos conduce directamente al análisis reproducido por Gilbert y Gubar en *La loca del desván*: «inocente, pasiva y desinteresadamente libre de la locura del espejo que consume a la reina, Blancanieves representa el ideal de renuncia del que la reina ya ha desistido al comienzo del relato» (1998: 53). El descuido de su aspecto físico se establece como una de las «pequeñas muestras de rebeldía» para castigar a la madre (Moix, 1991: 165) y para diferenciarse radicalmente de ella. No corresponde, por tanto, a una conducta masculina que la crítica inevitablemente asocia a su homosexualidad.

Estrechamente vinculada con la madre se encuentra la idea de la muerte. El mayor temor de Julita durante su infancia lo supone la posibilidad de que su madre fallezca, lo que implicaría una separación definitiva de ella, un terror que proyecta en sus pesadillas, donde Aurelia actúa como salvadora (13), papel que ocupa más allá del espacio onírico. Una vez transcurrida su época de adoración a la madre, supera, con ella, el miedo atroz a la muerte en general, que empieza a cobrar matices de atracción conforme la vida pierde progresivamente su encanto y se convierte para Julia, asimismo, en el gran golpe que puede asestar a su familia como venganza por el sufrimiento al que la se ha visto expuesta.

La muerte de la madre la vemos cumplida en «Ronda de noche»¹⁷, un cuento que formó parte de la antología *Madres e hijas*, editada por Laura Freixas en 1996, y que posteriormente recogió en *De mi vida real nada sé* (2002). En él, la joven protagonista vigila los pasos del espectro de su madre, cuyo fallecimiento no es capaz de superar, lo que impide, a su vez, que la madre alcance «ese destino al que la muerta se supone debe regresar» (2002: 24), que cruce definitivamente el umbral del mundo de los muertos:

En ocasiones ha estado a punto de hacerlo: subir ella, en lugar de la mujer, a ese taxi nocturno a cambio de no tener que pronunciar el nombre de ese destino al que la muerta se supone debe regresar, y a cambio de no ver el rostro macilento de la madre, perdiéndose al final de la calle [...], con los ojos extrañamente brillantes e iniciando algo así como una sonrisa que, al no realizarse por completo, es como una herida en el rostro transparente [...]. Un rostro que el duro rictus del hastío de los últimos años de vida había estado a punto de echar a perder, y al que, ahora, visto desde la otra acera, [...] diríase que la muerte ha sentado bien. (2002: 24)

En este cuento, plantea la distancia insuperable entre madre e hija mediante la separación ya no sólo física en cuanto al choque entre la vida y la muerte, sino espacial: cada una se halla a un lado de la calle, una frente a la otra, en paralelo, manteniendo el contacto visual y con la huida,

¹⁷ Es probable que el título lo tomara del poemario de Ana Becció *Ronda de noche*, que Ana Moix prologó en 1987 y que presenta la idea del amor más allá de la muerte.

por parte de la hija, de establecer la conversación pendiente, de modo que la ausencia de comunicación en la relación maternofilial se presenta como el tema principal del relato.

Ana Moix retoma en este cuento el estilo de la neurosis obsesiva que inunda *Julia*, un estilo que parece tipificarse en los relatos de autoras que trazan personajes experimentadores de esa «matrofobia», producto a menudo, como es el caso, de la ausencia de comunicación entre los dos sujetos femeninos. Otro ejemplo de ello lo constituye el cuento de Rosa Chacel «Chinina Migone» –que, con toda seguridad, siguiendo el testimonio de la correspondencia entre ambas autoras, leyó Ana María Moix–, publicado con anterioridad en *Sobre el piélagos* (1952) y también presente en la antología de Laura Freixas. En él, el silencio cobra aún mayor presencia con la profesión que desempeña la hija: actriz de cine mudo. Incapaz de comunicarse con su madre, acumula su odio y lo transmite en forma de silencio, al igual que la protagonista del cuento de Moix, donde el descanso en muerte de la madre depende necesariamente del descanso en vida de la hija.

Sólo en uno de los relatos de Ana Moix, el papel de la madre actúa como perspectiva de la narración: en «La metamorfosis», que también se incluye dentro de la colección de cuentos *De mi vida real nada sé*. Se trata de una reinterpretación de *La metamorfosis* de Kafka donde una cucaracha demuestra la incondicionalidad del amor materno al aceptar a su hijo aun cuando este pertenece a una especie diferente (el ser humano), rebelándose contra el patrón que siguen las madres en el resto de sus textos, observados bajo el prisma de la hija. Contrasta, de este modo, cómo siente ella el amor materno como receptora frente a cómo debería ser.

Podemos concluir, por tanto, que Ana María Moix presenta, por lo general, a la madre como culpable de algunas de las frustraciones de que son sufrientes sus personajes, una toxicidad que limita a los relatos donde se presenta una protagonista femenina. Este esquema de madre fría y distante no sería sino una proyección autobiográfica más (Nichols, 1989: 118).

3.3. La homosexualidad

La homosexualidad, presente en la mayoría de las obras de Ana María Moix dirigidas a un público adulto, se divide por una distinción que se repite a modo de patrón: mientras la homosexualidad del hombre queda explícita, la de la mujer nunca está del todo clara, es ambigua. La propia Moix señaló que «la homosexualidad masculina es más obvia» (Nichols, 1989: 114), una idea que aplica en su narrativa, si bien nunca profundiza en las relaciones entre hombres, que sólo reciben referencias al acto sexual, reservando la complejidad emocional y el espacio formal a las pasiones entre mujeres.

Una vez realizado el cotejo de la primera edición de *Julia* (1970, Seix Barral) y la versión revisada por la autora (1991, Lumen), nos encontramos con que los matices que conducen a afirmar la homosexualidad de Julia superaron la revisión de los censores, pues no percibimos, entre una edición y otra, variantes de ningún tipo a ese respecto, de modo que sería descartable la afirmación de Alberto Villamandos de una «homosexualidad tal vez latente en la versión censurada, pero transparente en la edición revisada por la autora en 1991» (2012: 1). La pervivencia de los pasajes que incluyen alusiones veladas a la homosexualidad femenina podría deberse, como señala Linda Gould Levine, a que esta despertaba una incompreensión social generalizada, considerándose el lesbianismo un juego que no debía tomarse en serio (1983: 304-305).

En *Julia*, podríamos hablar de una homosexualidad encriptada que atiende más, creo yo, a la amenaza de la censura que a la concepción de ambigüedad que la autora guardaba sobre el lesbianismo. Al inicio de la novela, se sirve de una estrategia de fusión pasión–miedo para que el segundo reste la presencia del primer elemento, de modo que, al evocar la imagen de Eva, Julia lo hace inmediatamente después de tener un sueño apocalíptico:

Su pesadilla era el fin del mundo, los extraños seres desolaban las ciudades a su paso, con su asqueroso cuerpo moviéndose lenta y pesadamente. Eva, Eva. Debía pensar en Eva. Se esforzaba en imaginar que Eva abría la puerta y corría hacia la cama. Ella, Julia, alzaba los brazos hacia Eva, escondía el rostro en su pecho y le contaba lo sucedido. [...] Cerró los ojos e imaginó la escena a su antojo. Eva aparecía junto a la cama, creía en sus palabras y sostenía la persistente mirada de los monstruos que acababan por desaparecer, vencidos al fin. [...] Sólo veía a Eva, aunque no estuviera en la casa, ni acostada en su cama. (1991: 11)

Ana Moix marca ya desde el principio el papel que ocupará Eva: será, hasta el final de la obra, la persona que mantenga a Julia atada a la vida durante su juventud y quien otorgue el poder de liberarla del tormento, un tormento que se acrecienta considerablemente al sentirse rechazada, lo que la conduce a la tentativa de suicidio (1991: 182).

Si bien la crítica se ha posicionado a favor de una manifestación de la homosexualidad de la protagonista, inspirada, durante su infancia, por las figuras de su madre y su tía Elena y, posteriormente, por la directora de su colegio en la temprana adolescencia, esta tesis carecería de una validez sostenible si se atiende a la construcción formal de que se sirvió Ana Moix para definir la relación que mantenía con ellas: no hay un léxico con matices de carácter pasional, que sí se presencia en el caso de Eva, quien se convierte en el eje en torno al cual gira su vida. De entre las consideraciones de la crítica al respecto de la homosexualidad de Julia siguiendo este enfoque previo, no deja de sorprender la valoración de corte homofóbico de Sandra Schumm, quien entiende el lesbianismo como fruto de una carencia afectiva al sostener que es consecuencia del

trauma que supuso la violación durante su infancia y, por tanto, una perturbación, y apunta la eventualidad de su homosexualidad, que concluiría una vez llegada a la adolescencia, dado que, durante esa etapa vital, no se acierta a dilucidar qué se desea realmente (1994: 163-164). Geraldine Cleary Nichols, por otra parte, se decanta por la asexualidad¹⁸, condición que restaría todos los problemas de interpretación y que justifica a través de la pasividad patente en el comportamiento de Julia (1983: 113).

Consciente o inconscientemente, Eva adopta el papel de titiritero que mueve a su antojo los hilos de la joven, quien queda prácticamente alienada. Desde su incursión, la protagonista ya no sólo desea su presencia real, sino que emprende su búsqueda en el plano fantástico, creando, por medio de la imaginación, escenas que suponen el margen que la salva de la caída.

Esta pareja compuesta por Julia y Eva ha conducido a la comparación de la obra de Moix con la novela de Esther Tusquets *El mismo mar de todos los veranos* (1978), con la notable aportación de Sandra Kingery «Memories of Love: Ana María Moix and Esther Tusquets Remember». Tusquets interpreta la misma relación amorosa enfocada desde el prisma opuesto: el de la profesora, y sirviéndose, al contrario que Moix, de una voz narrativa en primera persona. Como ya sabemos, se trata de la plasmación en papel de la relación amorosa que mantuvieron las dos escritoras durante la etapa universitaria de Ana María Moix, quien dedicó la obra a Esther Tusquets en 1970 y, repetidamente tras su revisión, en 1991.

No obstante las diferencias formales, podemos encontrar una serie de paralelismos en la construcción de los personajes. Destaca, por ejemplo, la importancia de la infancia de la protagonista, con la presencia de una madre distante. Si bien en el caso de *Julia* la etapa infantil está limitada por la narración, cronológicamente lineal, la propia Julia vive de Julita, quien la asalta de forma esporádica, de igual modo que E., la protagonista de *El mismo mar de todos los veranos*, recupera constantemente su niñez a través de la memoria. Los recuerdos de la infancia acumulan, en ambas novelas, un léxico que tiende a la construcción de un cromatismo pálido y a la referencia a sombras y fantasmas, esbozando los retazos de la memoria con una sucesión de imágenes indefinidas que se constituyen con los mismos parámetros visuales que pueda ofrecer el espacio onírico, con la prevalencia de la introducción del elemento maravilloso, que en Esther Tusquets se evidencia mediante las múltiples referencias a cuentos de hadas.

Por otra parte, al igual que Julia parece adquirir una visión más próxima al mundo de los adultos una vez inicia su relación con Eva, E. recupera parte del espíritu de la juventud gracias a la compañía de Clara. Las dos profesoras conservan su superioridad jerárquica proporcionada por

¹⁸ En 1989, finalmente declara su opinión a favor de la homosexualidad de Julia en una entrevista con Ana María Moix (1989: 113-114).

el ámbito académico mediante el control de sus alumnas fuera de las aulas, posicionándose desde un principio en el papel de dominante, como señala Sandra Kingery (2001: 54). Sin embargo, en *El mismo mar...*, la mujer de mayor edad, cuya frialdad queda a menudo quebrada por la narración en primera persona, revela una mayor predisposición emocional que Eva a permitir que la relación sexual derive en una relación amorosa y acaba, al contrario que Eva, siendo no sólo verdugo sino también víctima. Tanto Eva como E. parecen haber tomado el poder con suma facilidad, evidenciando la inmadurez de la joven, obediente y sin suficiente experiencia sexual y amorosa, una inmadurez que Clara consigue vencer y cuya victoria manifiesta Esther Tusquets poniéndole en boca las palabras «Y Wendy creció» (1983: 229), frase que declara el abandono definitivo de la fantasía proyectada por la niñez y la imposibilidad de una recuperación de la ilusión. Julia, por el contrario, sufre la incapacidad de llegar a cumplir su deseo de escapar de la etapa infantil, una derrota que Moix expone mediante la fórmula «Julita había vencido» (1991: 188).

Ana María Moix introduce de nuevo el lesbianismo formalmente encubierto en *Walter, ¿por qué te fuiste?*, que contrasta con la obviedad de la homosexualidad masculina, cuyo mayor representante es, como en *Julia*, Ernesto. Moix no se preocupa por esconderla, persistiendo en las referencias al sexo, realizadas más explícitamente que en su primera novela y plasmando, de nuevo, el modelo de homosexual afeminado:

[...] gritaba [María Antonia]: ¡y tú, un marica rematado!, cuando Ernesto, uno de los primos mayores, el más rubio, el más alto, el más espigado y el más guapo entonaba la canción por él compuesta pero completada entre todos los demás [...] Me chivaré, me chivaré de las cosas que yo me sé. Y, con los labios prietos, miraba fijamente a Ernesto, quien, ruborizado, intentaba disimular sus temblores silbando [...], aunque sabía muy bien por qué ella lo amenazaba, y temía, a pesar de que por el momento no había cumplido su bravata de chivarse, que cualquier día, en un arrebató, podía ir con el cuento de lo espiado en el desván. Siempre se aseguraba de dejar la puerta bien cerrada, y, a cada rato, mandaba a Luisín a comprobar si la puerta seguía cerrada, o si detrás escuchaba alguno de los pequeños. Ernesto sabía muy bien que María Antonia les había sorprendido en varias ocasiones. (1973: 19-20)

Por otra parte, la homosexualidad de Julia no se evidencia lingüísticamente, al igual que no se incluyen referencias precisas al sexo lésbico. Ana Moix transmite los deseos de Julia mediante las reflexiones, en este caso en tercera persona, de Ismael: «¿Eran cómplices ya entonces? Cómplices, sin saberlo, o ignorando, al menos, si no el objeto y los fines de dicha complicidad, sí la naturaleza de la misma, así como el destino al que los arrastraría» (22). Con la incapacidad de Ismael de descifrar qué siente o qué piensa, como manifiesta posteriormente en un fragmento que nos sugiere

una perspectiva ajena sobre la personalidad de Julia¹⁹, Ana Moix alcanza el objetivo de plasmar la ambigüedad que achacaba a la homosexualidad femenina al exponer las sospechas sobre la misma mediante una serie de interrogantes, evitando a lo largo de la novela un enunciado afirmativo.

La autora introduce la bisexualidad con el personaje de Lea, defensora de la liberación sexual de la mujer²⁰, de nuevo a través de los ojos de Ismael. Moix disfraza una vez más los gustos sexualmente subversivos en la época de su publicación con la ausencia de entendimiento de Ismael, convirtiendo a Julia en portadora del conocimiento:

Ya empezaba a amanecer, y medio dormido (logré mantenerme despierto, alerta, intrigado por la identidad de la sombra cómplice de Lea, de la sombra clandestina que la seguía hasta el garaje, por la noche, y permanecía dentro, con ella, durante largo tiempo [...]), conseguí identificar con gran sorpresa a Maite. Recuerdo que mi extrañeza no pareció ser compartida por Julia que se mantenía despierta, la frente pegada al ventanal, los ojos muy abiertos, sin dar señales de sueño, y pensé que Julita, al conducirme al mirador, aunque casi nunca subíamos allí, conocía perfectamente el camino y el modo de abrir, sin llave, la puerta del desván y la del mirador. Sospeché que sabía muchas cosas que yo ignoraba. (32)

Julia experimenta, desde su infancia hasta su juventud, la misma idealización de Lea que le inspira Eva en *Julia*, si bien su incondicionalidad no se evidencia del mismo modo que en la primera novela de Moix por tratarse de un personaje perfilado por el pensamiento de Ismael. No obstante, en *Walter...*, sí encontramos una referencia a la actividad sexual de Julia:

Después, ¿valía la pena aguardar en la mesa del rincón hasta que ella, Lea, se sentara en un momento para lamentar qué aburrimiento, la sonrisa despreciativa, hasta la madrugada, vámonos ya, y os acompañara a casa, a uno de los dos, porque a veces te dejaba a ti primero y lo sabías: era Julia quien bajaba la persiana aquella noche, corría las cortinas. (228)

Lea cumple el mismo esquema que Eva, con la transmutación de la atención en indiferencia como una constante en su comportamiento. Es consciente, desde un principio, de su poder sobre Julia, que se posiciona como víctima de su ansia de libertad. Actúa, por lo tanto y al igual que Eva,

¹⁹ «Jamás conocía, ni adivinaba, sus pensamientos. Ni siquiera más tarde, al cabo de los años, fue capaz de sospechar qué ideas se ocultaban tras aquella frente pálida cubierta por el moreno flequillo, largo hasta los ojos, el flequillo constantemente apartado con mano delgada y gesto nervioso, demasiado trémulo para una joven de poco más de veinte años. Pero, ya mayores, aunque la torpeza e incapacidad de él para entenderla, unida al silencio impuesto por ella, le impidieran conocer los pensamientos que anidaban en la mente de Julia, la profundidad de su mirada y el temblor de sus labios, que nunca aprendieron a sonreír con naturalidad, le prestaban ya una expresión delatora de varios y complejos sentimientos entre los que no se contaban alegría ni tranquilidad» (23).

²⁰ Véase «La protesta social y política».

como controladora, manipulándola a su antojo y complaciéndose e irritándose simultáneamente ante su entrega total.

Por último, está el caso de «Las virtudes peligrosas» (1985), un cuento que ha llevado a una doble interpretación debido, de nuevo, a la ambigüedad: se ha considerado, por una parte, la idea de la relación homosexual entre dos mujeres y, por otra, la existencia de una sola mujer cuyo narcisismo extremo conduce a la proyección sensorial, que no únicamente mental, de su yo. Dada la validez y adecuación de ambas visiones sobre la protagonista, he decidido ofrecer un análisis del relato que atienda a las dos interpretaciones²¹.

«Las virtudes peligrosas», título que hace referencia a las consecuencias negativas que puede deparar el exceso de belleza y de amor propio, se inicia con la referencia a una primera mujer, anciana e invidente en apariencia (1985: 9) y, posteriormente, se alude a «la otra anciana señora» (11), en el mismo estado físico. Moix lleva a cabo, desde entonces, un juego de dualidades en el que interviene la representación de las dos mujeres en su juventud. El narrador sólo nos ofrece la profundidad psicológica de la primera mujer, su madre, cuyas intervenciones verbales tienen lugar únicamente en el momento presente, el de su vejez, con frases breves y de composición simple que ofrecen, en tono lúgubre, información difuminada sobre los principales acontecimientos de su pasado. El marido de la primera mujer experimenta, desde el descubrimiento de la presencia reiterada de la desconocida, los celos y la frustración de no llegar a comprender la construcción del lazo que las une ni el desarrollo de su aventura:

Se habituó a verlas juntas, a seguir en secreto los paseos de aquellas dos figuras de mujer cuya extraña aventura jamás podría relatar a nadie, a ningún ser humano cuerdo; poderosas, distintas, castigadoras contra la mediocridad circundante, desafiantes, exhibían a la luz del día una unión instituida por un misterio que nunca, nadie, podría desentrañar. Sentadas una frente a la otra [...], se contemplaban durante horas. ¿Se comunicarían, quizás, a través del pensamiento? Jamás, jamás lograría saberlo. (28)

Las dos mujeres se encuentran, por tanto, envueltas en un romance que se limita a la contemplación recíproca. Es un amor que se proyecta a través de los ojos, de la conexión visual, sin alcanzar en ningún momento de la narración otro tipo de contacto, de modo que la relación se fundamenta en la admiración de la belleza mutua, sin una sola palabra, motivo que Linda Gould Levine achaca a la protesta contra el silenciamiento de las mujeres durante el régimen franquista (Jerez Farrán, 2009: 29). La sucesión de encuentros, en los que las dos mujeres se colocan siempre en paralelo, una distribución dual por la que parece decantarse la autora en sus obras, concluye

²¹ La idea de una única mujer proyectada se incluye en el apartado «El desdoblamiento del yo».

con la aparición de las primeras arrugas (42). Así, la marca del fin de la juventud y de la proximidad de la pérdida de la belleza que caracteriza esa etapa vital manifiesta la imposibilidad de mantener un romance que se ve condicionado por la estética.

3.4. La muerte

En este apartado, pretendo atender al tema de la muerte como una constante más en la obra de Ana Moix. Ya en *Julia* presenta diversos matices que repetirá posteriormente, desde la defunción puramente física, focalizada en los seres queridos, hasta la muerte en vida con la pérdida de la identidad del individuo.

La primera alusión a la muerte en *Julia* se engloba en el plano onírico de Julita: sufre una pesadilla apocalíptica donde intercede, por primera vez, la idea de la muerte de la madre, convertida en la gran fobia de su infancia (1991: 13). La construcción del sueño parte de la visión católica del infierno, con el rojo como color predominante, convertido en el más característico en la referencia a la muerte en *Julia*, donde el cromatismo cobra un carácter simbólico: el verde alude a la angustia y al sentimiento de encierro; el azul, al recuerdo perturbador con la reminiscencia del mar, y el blanco, a la tragedia.

La muerte de don Julio es la primera pérdida real que sufre la protagonista. Si bien la esposa de este había muerto con anterioridad, era demasiado pequeña para recordarla como un ser querido, aunque sí queda grabada en su mente la imagen del cadáver (17), una impresión visual que contrasta con el choque emocional de la muerte de su abuelo, descrito con un lenguaje de angustia y asfixia: «Julia creyó que una gran bola de plomo había caído sobre su cabeza y ella se hundía lentamente en un foso oscuro, profundo, en donde faltaba el aire» (113). Posteriormente, con su tentativa de suicidio, Moix repite la misma imagen, con la presencia, también, del peso ejercido por el plomo: «Andaba lentamente, su cuerpo era plomo. [...] No tenía miedo a la oscuridad, a las tinieblas que a menudo la confundían con falsos fantasmas» (183).

El fallecimiento de Rafael²² (122) desata definitivamente la tragedia personal de Julia, quien había hallado en él el único apoyo de su núcleo familiar. Si bien en su etapa como Julita expresa a menudo un odio exacerbado hacia su hermano, este pasa a convertirse, durante su adolescencia,

²² Se trata, sin duda, de un rasgo autobiográfico: el hermano de Ana María Moix, Miguel, también murió a la temprana edad de dieciocho años, cuando ella, como Julia, tenía quince. En *Walter, ¿por qué te fuiste?*, la escena del entierro queda focalizada en la violencia desmedida del padre de Julia al negarse Ernesto a presenciar cómo su hermano desaparece definitivamente de su mundo (1973: 102).

en una suerte de maestro cultural²³. Su relación se estrecha a partir del progresivo conocimiento por parte de Julia del nexo que los une irremediamente: si Julia siente frustración por la amenaza de la llegada del mundo adulto, con todo lo que este supone, Rafael experimenta el miedo de que no pueda llegar a formar parte de él.

Julia encuentra en su dormitorio un ejemplar de las *Coplas* de Jorge Manrique y descubre que su hermano había subrayado con un lápiz rojo –de nuevo la tonalidad– unos versos que describen y pronostican el desarrollo de su fallecimiento: «avive el seso y despierte contemplando cómo se pasa la vida cómo se viene la muerte tan callando» (123). Al destacar los versos, Rafael estaba pronosticando su final, que desata la imposibilidad del ansiado viaje a París, lo cual significa la pérdida de los sueños. Pierde su corporeidad, pero no la presencia, pues Julia acaba por convertirlo en un fantasma, «una presencia extraña que no se podía ver ni tocar, pero que se evidenciaba» (130). Rafael, ahora etéreo, le ofrece su compañía, despierta y dormida. Sin embargo, también evidencia su soledad y la lleva a pensar que también ella es un fantasma. Se produce, con la muerte de Rafael, la muerte en vida de Julia, cuya melancolía no hará más que acrecentarse, tomando la vía de la desidia asumida, una desidia que culmina en su intento de suicidio²⁴, otra de las huellas autobiográficas, como le confiesa Ana Moix a Rosa Chacel (1998: 61), que tiene como detonante definitivo la seguridad de la pérdida de Eva, su único sostén, impuesta por su madre y por la indiferencia de la propia Eva cuando intenta hablar con ella (1991: 182). Su madre la amenaza con un segundo exilio, esta vez a Pamplona, donde no la espera nada ni nadie. La visión de un futuro en soledad absoluta, esta vez palpable, la conduce a provocar su propia muerte –una idea que ya había rondado su mente– como método de venganza contra todos, constituyendo el único pasaje donde Julia experimenta un odio sin exclusiones (183). Es precisamente Aurelia, la mujer que ha ocupado el papel de madre a lo largo de la novela pero a quien Julia no ha considerado como tal, quien la salva de la muerte (184), como la salvaba de sus miedos, de la oscuridad, cuando, siendo Julita, tenía pesadillas, e incluso actuaba como principal protectora en el plano onírico (13).

La muerte en relación con el espacio del sueño se repite en «La niebla» (en *La niebla y otros relatos*), donde el protagonista, un niño, busca durante años su pueblo natal, sepultado por una espesa niebla que absorbe todo su mundo y, al final, acompañado por Orfeo, su inseparable perro, lo encuentra pintado en la pizarra de una escuela²⁵. Su forma de acceder (a través del sueño

²³ Ana María Moix comentó posteriormente que «el único que se enfadó [de la familia tras la lectura de *Julia*] fue mi hermano Terenci, porque en *Julia* yo cuento que me llevaba al cine mi otro hermano, el que murió, y no era cierto; me llevaba él. Esto no me lo ha perdonado» (Nichols, 1989: 118).

²⁴ En la primera edición, Ana Moix marcó el posterior despertar de Julia en el hospital mediante la intervención de «Un resplandor insultante» (1970: 214). El adjetivo lo suprimió al revisar la novela (1991: 184), restando una considerable carga dramática a lo fallido del suicidio.

²⁵ El relato podría ser una evocación de *Niebla*, de Miguel de Unamuno, adaptada a un público infantil.

apacible) se la proporciona el dibujante del mismo, quien también lo informa sobre la esencia de la niebla:

Es una capa blanca, vaporosa y flotante, que no pertenece a nadie ni a ningún lugar. Vaga por los espacios del mundo llevándose a su paso lo que más le gusta: lo que el hombre desecha por insignificante aunque sea hermoso. Es fácil entrar en esa nube blanca. Basta con cerrar los ojos y desear un bello sueño.

Miguel apoyó la frente en la ventana. Sintió una espesa nube llenándole los ojos. Veía todo blanco. Se dormía.

[...] El perro colocó su cabeza en los pies del niño y optó por dormirse con él. Sabía que Miguel no despertaría. Por fin, había encontrado su pueblo. (1988: 32-34)

Asistimos a la muerte de Julia en *Walter, ¿por qué te fuiste?*, una muerte teñida de patetismo: la joven había sido ingresado en un sanatorio, quedando aislada de sus seres queridos, como pronostica su madre en *Julia*: «De ahora en adelante puedes hacer cuanto te dé en gana, dijo Mamá. Pero si te metes en algún lío o tienes problemas no cuentes con nosotros.» (1991: 184). Es Ismael quien recibe la noticia, después de un año sin visitarla, y se marcha con las cartas escritas por Julia, dirigidas a Lea, que lo obligan a pasar una temporada en el pueblo:

Aguardé, junto al banco, frente a las palmeras, la casa más lejos, las ventanas, las rejas. Julia no salía. La monja me cogió del brazo. Llegó con un paquetito, atado con una cinta rosa. Esta vez sí, lloré, caminando, despacio, por el jardín [...]. No resultó inesperado, porque su salud... pero los médicos opinaban... en fin, tan joven, los últimos meses sobrevivió a base de sueros alimenticios, qué lástima... Puso el paquete en mis manos. Me confió esto, dijo que si algún día volviera usted a visitarla y ya no la encontraba... entrégueselo a mi primo Walter, dijo. (1973: 245)

Por otra parte, a la hora de matar a los personajes en vida, Moix los despoja de su esencia, que el lector ha captado con anterioridad, para abandonarlos alienados en un mundo que no les produce satisfacción una vez perdido lo que verdaderamente los define o un elemento imprescindible que los ata a la existencia, como puede ser, en el caso de *Julia*, la compañía, en primer lugar, de Rafael y, posteriormente, el apoyo que constituye Eva. El concepto de muerte en vida se evidencia en «Las virtudes peligrosas», cuando la protagonista pierde su don máspreciado: la belleza. Al abandonar obligada, mediante el paso de los años y el alcance de la vejez, el narcisismo que la caracterizaba, sustentado en el reflejo que le devolvía el espejo, decae hasta rechazarse a sí misma, hablando en tercera persona de la mujer que fue y declarando repetidamente su muerte. Este cuento o novela breve, como he señalado en «La homosexualidad», ha conducido a una polémica interpretativa: si bien en una primera lectura es evidente la presencia de dos mujeres enamoradas –la interpretación con que se quedó, por ejemplo, Esther Tusquets–, una vez releído, el lector

puede pensar que no hay dos mujeres, sino sólo una, enamorada de sí misma, como reflejo del narcisismo extremo, una opinión que compartían Geraldine C. Nichols y Ana Moix (Nichols, 1989: 114). Esta interpretación constituiría otro ejemplo de desdoblamiento del yo, como comento en el apartado correspondiente al mismo.

En *Walter, ¿por qué te fuiste?*, se nos presenta una de las escenas más duras escritas por Ana María Moix: la muerte de la mujer caballo²⁶. Este personaje, que se encuentra entre los grandes representantes de la protesta social y política en su obra, nacido en el cuerpo de una niña, sufre progresivamente una animalización como consecuencia de la brutalidad humana. La crudeza que Moix adjudica a mujeres y hombres se evidencia con su asesinato:

Al volverse la vio, junto a una de las paredes de la cabaña: un caballo blanco, tendido sobre la hierba, la sangre, ya seca y negra, manchando los largos, suaves pelambres del cuello. Se acercó, y de rodillas, levantó una pata, todavía caliente: acarició el pelo que cubría el vientre, los pequeños pechos rosados. Los ojos pequeños, azules, abiertos, fijos en el cielo. [...] El camión, junto a la cabaña, y tres hombres se aproximaron. Matadero Municipal, leyó en la lona del camión. Se levantó, se abalanzó sobre el guardián, sobre los mozos que levantaban el cuerpo del caballo. ¡No es un caballo, no es un caballo!, gritaba. [...] Y el guardián, ¡cállese, coño, ya lo sé, mitad caballo, mitad mujer, joder, si le oyen los del matadero sólo me pagarán la mitad del precio estipulado! Yo le pago el doble, gritaba, pero el puño en pleno rostro, y la patada en el estómago bastó para tumbarte. Tendido en el suelo, cerca de la cabaña, en la explanada que domina la ciudad, te dolió todo el cuerpo al apoyarte [...] y ver, entre los reflejos del sol, cómo cargaban el cuerpo de un caballo blanco en el camión del Matadero Municipal. (254-255)

Inmediatamente después de constatar la barbarie de la humanidad, Ismael recibe una carta de suicidio de la mujer caballo, cuya única petición era que la enterraran «al pie de esta montaña» (256), en el lugar donde ha tenido la oportunidad de acceder al verdadero Ismael. La muerte de Albina supone el fin de la búsqueda de la identidad de Ismael, quien opta por abandonar la región donde habitan los fantasmas de su infancia.

Por último, en el cuento «Los muertos», perteneciente a la colección *Las virtudes peligrosas*, la autora recupera el relato «Los muertos» de James Joyce²⁷ (1914), al que refiere el título de Ana María Moix. La protagonista recibe reiteradamente la petición, por parte de su marido, de leer la obra *Dubliners* y, al no verse satisfecho su deseo, le expresa conformarse con que únicamente lea el cuento citado (1985: 191). Consta del mismo marco que dibuja Joyce: la exaltación de la memoria durante un baile. La protagonista equipara sus días pasados con el presente, llegando a

²⁶ Este pasaje lo publicó a modo de cuento en el libro *Érase una vez*, bajo el título «Morir caballo» (1996: 135-143).

²⁷ Moix era una gran admiradora del escritor (Chacel y Moix, 1998: 292).

la conclusión de que no podrá recuperar la felicidad, encerrada en el matrimonio que partió de un noviazgo idílico, y se ve abocada a palpar una falsa alegría en el plano de la enajenación que le proporciona el alcohol, pasando el resto de sus días en una muerte declarada por el hastío y la tristeza potenciadas por el recuerdo de aquellos que ya no pueden asistir a la velada.

3.5. El silencio

En la producción literaria de Ana María Moix, el silencio se presenta como motivo continuo que afecta a los personajes y a la voz de la autora. Aparece, por lo general, en forma de refugio de secretos y pensamientos inenunciables. No se trata del silencio reconfortante y pacífico, sino que siempre adquiere un valor negativo al verse fusionado con emociones como la angustia, el odio, el rechazo, la soledad o incluso la muerte. Cuando es el propio personaje quien ejerce voluntariamente el silencio, acepta para sí el aislamiento y se distancia de su círculo; en este caso, la soledad actuaría como consecuencia del silencio. En cambio, cuando este se presenta como un acto imperado o adquirido, la soledad no es efecto, sino causa. Moix introduce en el primer grupo a personajes que ya han desarrollado una conciencia determinada una vez superada su infancia; el segundo, por el contrario, lo integrarían los niños, cuya recepción del silencio, con cierto sentimiento de derrotismo, ayuda a potenciar la melancolía que, Moix creía, intercedía en su mundo.

En el caso de *Julia*, se presenta como un silencio desgarrador y forzado que incluye todos los pensamientos y emociones de la protagonista. A lo largo de la narración de la vida de Julia, asistimos a una comunicación que se reduce paulatinamente desde su niñez cuando, con sólo tres años de edad, inicia un proceso de aislamiento en su familia, con la única excepción de su madre, cuya indiferencia deriva en la frustración de Julita y en el inicio de su papel de incomprendida. No obstante, no es hasta alcanzar los doce años, tras su regreso a Barcelona, cuando su silencio se acentúa drásticamente al sentirse ajena al mundo que la rodea, hasta el punto de recibir, en el colegio, «la que no habla» como apodo (1991: 111). Su mudez radicalizada trae como consecuencia la brecha definitiva en la relación con su madre, cuyos ataques a las rarezas de su hija no harán más que incrementarse. Julia sufre, desde entonces, un sentimiento de impotencia ante la incapacidad de escapar de la soledad impuesta por su silencio (113). En última instancia, la muerte de Rafael a los dieciocho años determina la posición de Julia con respecto a su soledad. Sólo entonces se reconoce diferente a los demás adolescentes (131). La pérdida de su hermano mayor despierta en ella la tartamudez, que supone un obstáculo más en su intento de socializar con

sus compañeros (132). No será hasta su llegada a la universidad cuando el silencio se vista de comodidad e incluso de descanso y, en lugar de evitarlo, lo busque.

La incomunicación como característica de los personajes encuentra su continuación en *Walter, ¿por qué te fuiste?*, donde el silencio ocupa, como en *Julia*, el lugar de las pasiones calladas. Todos los personajes que se encuentran entre los seis y los dieciséis años de edad reprimen sus emociones, sin permitirse expresarlas, en la mayoría de los casos, por miedo a convertirse en receptores de la burla general. Esta segunda novela de Moix se construye por medio de silencios, de modo que los sentimientos individuales nos llegan a través de la polifonía, cuando cada niño o adolescente ocupa el papel de narrador. Al inicio de la obra, el silencio actúa, además, como paralizador de la realidad doliente:

El silencio: el mayor insulto que pude escupirle a la cara [a la realidad], el arma mortal que ella jamás sospechó clavada en lo más hondo de sus pestilentes entrañas, la herida que más tarda en cicatrizar en su invisible piel de eternidad. [...] ante el silencio de sus desertores se desespera. (1973: 11-12)

Ismael, la voz predominante, busca desesperadamente acallar su propia realidad, que envuelve el arrepentimiento y la decepción que le inspira su presente adulto. No es hasta el final cuando reconoce que su pasado ha sido desvelado:

¿Qué puede hacer [...] si se deja vencer y no sabe quién le dicta anoche soñé que había regresado a T., ni a quién insulta y maldice al intentar rechazarla? ¿Qué puede hacer si jamás ha comprendido nada y posee el alma calva, y en lugar de poblarla de silencio la entrega a las palabras y, aturdido, sentado, frente a la ventana, cierra los ojos para no ver el patio interior, las persianas de las casas, cuántas antenas, las cuenta para distraerse en un intento para rechazar la cantinela, insistente hasta el punto de hacerle sucumbir y escribir anoche soñ...? (259)

Llegados a este punto, la huida de Ismael de su propio yo, con todo lo que implica, se hace imposible al haber dado voz, aunque haya sido en el silencio, a su historia, que contrapone su pasado con su presente, significando la presentación de dos personajes para él diferentes. La narración de su infancia y adolescencia a través de la memoria tiene como detonante la incursión en su mente de la frase «anoche soñé que había regresado a T.», que se nos aparece al inicio (9) y cuyo significado Moix no llega a desvelar. En mi opinión, podría tratarse de la única intrusión de la voz de Julita desde el mundo de los muertos, una idea que se fundamenta si tenemos en cuenta el peso que adquiere el espacio onírico en la primera novela de la autora. Asimismo, esa «T.» podría hacer referencia al lugar donde Julita sufre la violación (Terramar), el episodio que la asalta de continuo en sus pesadillas nocturnas. Así pues, sería la voz de Julita la desconocida a quien desea acallar, que lo asaltaría esporádicamente una vez muerta la gran víctima de su tormento,

Julia, pérdida que lleva a Ismael a embarcarse en el viaje del recuerdo. El protagonista de *Walter...* se convertiría, por tanto, en el nuevo receptor de la venganza de Julita por haber abandonado a Julia a su suerte mediante su huida. No sería, además, la primera vez que Moix fusiona el mundo de los vivos y el mundo de los muertos²⁸.

Otra visión del silencio que nos ofrece Ana María es la animalización del individuo como consecuencia de su incapacidad comunicativa, esta vez física en lugar de psicológica. Nos sumerge, en *Ese chico pelirrojo a quien veo cada día*, en una historia cuyo final se aproxima notablemente a la literatura del absurdo. La víctima es, en el ejemplo que ofrece la colección de cuentos, un niño cuya inocencia, perturbada por la crueldad del mundo de los adultos, pervive gracias a su metamorfosis. En «Las nutrias no piensan en el futuro», el protagonista sufre la conciencia de un rechazo que se acrecienta al verse acompañado de un loro que pronuncia todas las palabras que él no consigue articular. El loro, que llega a la casa el mismo día del nacimiento del bebé, parece suplantar su papel, lo que trae como consecuencia un odio voraz por parte del niño, quien se siente relevado a un segundo plano y sufre la sucesión de comparaciones peyorativas con el animal. Una vez alcanzados los ocho años, cuando sus frases son escasas y su pronunciación deja mucho que desear, recibe el diagnóstico clínico de «pereza mental» (1995: 96). Finalmente, asume el aislamiento como condena del silencio y, una vez en casa de sus abuelos, quienes se dedican a vender pieles de nutria, se convierte en una nutria más, experimentando, por vez primera, la felicidad (98-99). Con este desenlace, Moix parece denunciar la maldad de la humanidad, de la cual el individuo sólo puede escapar si su crecimiento queda inmovilizado en la edad temprana o si escapa de la propia condición humana, igual que sucede, en el caso de *Walter, ¿por qué te fuiste?*, con la conversión de la niña en caballo (1973: 49-50), como desarrollo en el apartado dedicado a la protesta social y política.

En el cuento «Érase una vez», perteneciente a la colección *Las virtudes peligrosas* (1985), nos cruzamos con la idea de no existencia como consecuencia del silencio. En este relato, la condición de *no ser* se radicaliza, afectando a una serie de personajes extraídos de cuentos que ya forman parte de la tradición y que existen únicamente porque sus nombres e historias son contados²⁹. Su apariencia queda, asimismo, determinada por el enfoque que los humanos ofrezcan al narrarlos, de modo que sus circunstancias pasan a estar al servicio de la imaginación del narrador. Los personajes de cuento, conscientes de que su vida depende de que sus historias sean contadas y sus nombres, pronunciados, toman la vía del existencialismo, optando por cuestionarse el sentido de

²⁸ Véase el apartado anterior.

²⁹ El argumento supone una clara reminiscencia del famoso drama de Luigi Pirandello *Seis personajes en busca de autor*.

su existencia. El Conde Laurel, condenado a morir continuamente porque su historia se ha construido de ese modo, encarna el culmen del vacío existencial:

Un nombre que a nadie revela. No existe un hombre detrás de mi nombre. Ni una historia. Sólo el silencio. Y el despiadado azote de los helados vientos del propio desconocimiento. Sólo el silencio, y la angustia, ávidas serpientes succionando mi nada, hiriéndola con mil lengüetas de fuego hasta emponzoñarla con el venenoso «quizá sí fue pero alguien olvida contarlo». Nadie hay detrás de mi nombre. Sólo el silencio y la muerte, nieve que arde en lo más hondo de su hoguera³⁰, pues vive la muerte y no hay lugar para los nombres en su palacio de palomas crucificadas. No acepta nombres, ni silencios, ni esperas pero los persigue con sombras, soledad y vacío: sus perras. Y el miedo. El gran lago de la nada: ¿se ahogaría pronto en él?, ¿lo atravesarían los alfileres de sus fingidas aguas al dejar de existir su nombre? (1985: 60; cursivas del texto)

El Conde Laurel manifiesta en voz alta el pensamiento colectivo al incurrir en la muerte nacida del silencio. Ya no se trata de la propia muerte de la que se ve esclavo el personaje cada vez que alguien narra su historia –y que lo condena a vagar separado de su esposa, quien necesariamente tiene que ocupar el papel de viuda–, sino de aquella a la que lo sometería el olvido de su argumento.

Volviendo a *Julia*, la autora inicia la narración con la protagonista adolescente autoimponiéndose el silencio, en su dormitorio, con las sombras acechando en un baile lúgubre y oscuro donde habitan las emociones calladas (1991: 9-11), una construcción espacial y lumínica que Ana Moix repetirá en «Las virtudes peligrosas», con la anciana en teoría ciega como protagonista de una historia que le llega a Alice sin expresarse. En este relato, también tiene lugar, como en «Érase una vez», el silencio como causa de muerte del general, para quien los celos adquieren la forma de «*la horrible serpiente, se abalanzó sobre mí y se enroscó en mi cuello*»³¹ (1985: 34). El general, quien sospecha erróneamente que su esposa lo ha engañado, acaba muriendo asfixiado por los celos que no llega a manifestar verbalmente (36).

³⁰ En su poema «Homenaje a Bécquer» también fusiona fuego y silencio con una fórmula casi idéntica: «aviva ahora el silencio en lo más hondo de tu hoguera» (1983: 103).

³¹ Esta cita parece inspirada en una frase que pronuncia el marido cornudo de *Los cuernos de don Friolera*: «Con una palabra me echó al cuello la serpiente de los celos» (Valle-Inclán, 2012: 183). El argumento del cuento de Moix en sí guarda claras semejanzas con la pieza dramática de Valle-Inclán.

4. EL UNIVERSO ÍNTIMO DE LOS PERSONAJES

4.1. La concepción de la realidad

La construcción de la realidad en los textos de Ana María Moix supone uno de los aspectos más complejos de su obra y, por tanto, un reto a la hora de trazar un esquema que englobe y explique cada uno de sus entramados. La autora desarrolla una concepción puramente filosófica que puede pasar desapercibida al lector si se centra en el método psicoanalítico de los personajes, difícil de evitar a la hora de estudiarlos.

Una vez leída la obra en su conjunto, por distinta que pueda parecer la realidad evocada en *Las virtudes peligrosas* (1985) a la que desarrolla en *Julia* (1970), reparamos en que la similitud estriba en la diferencia: una concepción de la realidad que no cumple una ley de unicidad y cuyo descubrimiento se ve unido o potenciado por la búsqueda de la verdad. En este apartado, pretendo diseccionarla en los diversos textos donde la realidad toma un papel de relevancia, a saber: *Julia*, *Walter, ¿por qué te fuiste?*, *Ese chico pelirrojo a quien veo cada día*, *Las virtudes peligrosas* y *De mi vida real nada sé*.

La construcción de la realidad en la pluralidad de los textos se ajusta, en gran medida, al pensamiento de Heráclito –a quien la autora admiraba profundamente (Chacel y Moix, 1998: 60)–, por lo que sería ambigua, alterable y múltiple, englobada esa multiplicidad en una unidad (Mondolfo, 1971: 86-87). Cuenta, además, con un elemento añadido que complejiza su estudio: la individualidad. Moix no comprende la realidad como un sistema impuesto, entendido por un colectivo y que sigue un patrón predeterminado. Por el contrario, defiende la existencia de una realidad individual, ya sea con una composición única o múltiple. La suma de esa «realidad colectiva» –que para el ostentador de la realidad individual resulta falsa– y de esa «realidad individual» da como resultado la multiplicidad de realidades que a su vez, como se verá a lo largo de este apartado, se engloba en una estructura bidimensional. Así como el colectivo no acepta la existencia de la realidad individual, el individuo niega una realidad ajena a la propia, es decir, la que ostenta la sociedad.

Mediante el juego de la confusión entre realidad y fantasía, plantea la posibilidad de la fantasía como realidad y de la realidad como fantasía, sirviéndose siempre de personajes que no han alcanzado la etapa adulta, como señala Margaret W. Jones, quien defiende una realidad infantil que difiere de la realidad de los adultos, pero no niega lo real de la perspectiva de los niños (1976:

109). Los mundos de sus personajes, verdaderos o no, resultan reales al considerarlos ellos mismos como tal, de ahí lo absurdo de intentar explicarlos con un diagnóstico clínico. Este error tan común supone, a mi parecer, un obstáculo insuperable a la hora de comprender la mayor parte de sus obras, impedimento que ya presenta en su «Poética», recogida en la antología de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles*, donde rompe la barrera existente entre lo impuesto como realidad y lo considerado una representación ficticia del mundo que la engloba: «Pero entonces, ni Miguel, ni Ramón, ni Terencio, ni yo sabíamos nada de la vida; habíamos aprendido todo en libros, tebeos, películas y canciones. Miguel murió sin haber tenido tiempo de averiguar si existía alguna diferencia, por eso le dedico estos poemas que vienen a demostrar que no la hay» (2006: 218).

Si atendemos a los personajes atormentados que Moix presenta desde *Julia* (1970) hasta *Walter, ¿por qué te fuiste?* (1973), reparamos en que la mayoría de ellos guarda una concepción anómala de la realidad, y en que el descubrimiento de la impuesta por la sociedad, que se corresponde en todos los casos con la del mundo de los adultos, siempre constituye un choque frontal que implica la caída del individuo.

En el caso de *Julia*, la protagonista sufre el impacto con la realidad de su entorno al reparar en que no es sino «una desconocida entre desconocidos» (1991: 47). Este hallazgo de la realidad del ambiente que la envuelve –que es, no obstante, distinta a la que conocen los que la rodean³²– lo efectúa por medio de la memoria, cuya aparición «había convertido en ficticia la realidad» (48). Cobra conciencia de que lo que ella consideraba real no es sino una ilusión que había forjado sirviéndose del olvido, lo cual implicaba la exclusión de los traumas de su infancia, todos ellos encarnados en la proyección viva de Julita. La memoria, por tanto, actúa como vía fundamental para alcanzar la verdad, una idea que coincide con el pensamiento de Sócrates en su reflexión sobre la verdad esencial (Kierkegaard, 1999: 27). En este momento, Julia experimenta el vértigo de conocer una verdad buscada y al mismo tiempo temida a lo largo de la obra: buscada porque es imprescindible para el encuentro de su identidad –que no es, en este instante de la narración, sino la suma de Julia y Julita, ninguna menos real que la otra–, temida porque intuye que el hallazgo desencadenará su caída definitiva.

Esta línea de pensamiento de que la realidad obedece a la memoria la recupera en 1985 con el relato «Érase una vez» (en *Las virtudes peligrosas*), donde la existencia de los personajes de cuento depende de que el ser humano los recuerde, de que quede por lo menos *Uno para contarlo*, que no

³² Margaret W. Jones define *Julia* como crónica de la progresiva alienación de una joven, señalando a la protagonista como incapaz de percibir la realidad debido a su naturaleza, de carácter impresionable, con lo que se decanta por tomar una concepción global y única de la realidad (1976: 107).

es sino el personaje encargado de comprobar el estado físico y psicológico de sus compañeros. Su realidad se ve atada a la forma en que se narren o imaginen sus historias, de modo que su aspecto y carácter a menudo cambian en virtud de la mente que los retenga. En este sentido, el mundo real de los personajes ficticios de Perrault, los hermanos Grimm, James Barrie o Andersen, parte del mundo imaginario de personas reales, apareciendo ante el lector una Bella Durmiente que consume café compulsivamente «para demostrarles saber tejer perfectamente sin pincharse» o una Blancanieves que toma el sol para acabar con su palidez (1985: 63). Su realidad, en este caso, se ve supeditada a la memoria ajena y actúa en consonancia con la propia existencia, lo que los condena sin remedio a la frustración existencial, con el sentimiento de una temporalidad vital limitada y difuminada como eje principal.

Moix desarrolla, también en *Julia*, la idea de la fantasía como método de evasión de la realidad de los adultos que, una vez creída por su creadora (Julia), se convierte en una representación de la realidad –aunque sea individual– y, por tanto, en algo real (1991: 12). Como se ha señalado anteriormente, la autora se cuida de reservar el plano fantástico, en apariencia irreal, únicamente a niños y adolescentes. Si bien Julia tiene veinte años cuando este plano se potencia, esto se debe a que se ve, en cierto modo, atada a la infancia, lo que constituye una proyección autobiográfica más. Mediante el rechazo a adentrarse por completo en el mundo de los adultos, se está aferrando a la pluralidad de mundos que una mente infantil es capaz de construir, reforzando la presencia de una realidad con base ilusoria y, por ello, más satisfactoria.

La fusión entre realidad y fantasía la introduce de igual modo en *Walter, ¿por qué te fuiste?* mediante la idealización individual, cuando Walter, personaje fantástico, se cobra una presencia real y tangible al adquirir la identidad de algún personaje de carne y hueso, de modo que, igual que para Julia corresponde a Ismael por ser su único apoyo constante, para Lea, quien se caracteriza por actuar según sus impulsos, rechazando cualquier norma que se le impone por su condición de mujer, Walter es el primo que pretende formar parte del clero, en principio sexualmente inaccesible³³. Todos los personajes ven trastocadas sus esperanzas cuando adquieren conciencia de la desaparición de Walter, que representa la realidad paralela, basada en la pura fantasía dependiendo de los sueños de cada uno, que los salva de la desidia y del tormento. Todos, a excepción de Julia, quien llama Walter a Ismael hasta el día de su muerte y no se deja aplastar por la realidad colectiva que imponen los adultos debido a que, como se ha señalado con anterioridad, no llega a abandonar por completo su infancia.

³³ Holly A. Stovall destaca el pasaje sexual entre Lea y su primo Augusto como una de las marcas feministas de Ana María Moix en *Walter, ¿por qué te fuiste?*, con la deconstrucción de la imagen fantásticamente idealizada de la masculinidad (2003: 51).

En *Walter...*, Ana Moix advierte constantemente al lector de que no debe creer todo cuanto se cuenta, pues entran en juego la distorsión de los recuerdos y la imaginación. Lo hace mediante una voz narrativa no identificada bajo el nombre de un personaje concreto. Se dedica exclusivamente a poner en duda todo cuanto narra la voz de Ismael, pero sin llegar a dividir los acontecimientos entre verdaderos y falsos. No obstante, en ningún momento desecha la idea de la imaginación como parte de la realidad, sino todo lo contrario: incluye el plano ilusorio dentro de ella y afirma su condición de pluralidad:

Reclama excusas, requiere explicaciones: ¿por qué he prescindido de ella?, ¿por qué la he abandonado?, ¿por qué otra? ¡Otra realidad! ¡Ni loco! Con una fue suficiente, para hartarme. Pero ella cree lo contrario. Celosa, sospecha que habito en otra, imaginaria, y desea saber cómo es, porque desde siempre ha temido las realidades fabuladas, sus más peligrosas rivales. Quiere que le cuente, que le describa a esa misteriosa y supuesta sustituta para poder establecer comparaciones y seguir diciéndose a sí misma, como contemplándose en el espejo de su verdad: soy la más perfecta, la más completa, la más poderosa e irresistible. [...] Ahora la realidad ya nada me importa. Ni la real, ni las imaginarias (1973: 11).

En este fragmento, está realizando una personificación peyorativa de la realidad *real*, esbozándola como una narcisista posesiva e introduciendo la realidad ilusoria –no real, pero realidad al fin y al cabo– como posibilitadora de una evasión satisfactoria del individuo. Anteriormente, la voz de Ismael ha condenado la realidad esencial, aludiendo a ella como «esa puta descocada que sólo busca mi destrucción [...] falsa y engañosa» (10), con lo que sostiene que la realidad *real* presenta al sujeto más espejismos que la realidad ilusoria.

La confusión entre realidad aparente y la realidad esencial se refleja en su cuento «Correo urgente», donde Moix aplica, mediante el uso de dualidades (cuatro personajes divididos en parejas), la ambigüedad de la personalidad a través de una usurpación involuntaria de la identidad ajena, para demostrar, siguiendo a Margaret W. Jones, el engaño al que somete la apariencia al esconder la «verdadera esencia de la realidad» (1976: 116).

Por otra parte, en «Autobiografía mínima», Ana Moix introduce el existencialismo al presentar un protagonista que deja como único mensaje antes de suicidarse las palabras «De mi vida real nada sé» (2002: 81), la reveladora frase que da título al libro en el que se incluye el cuento, en el que aglomera una serie de posibles respuestas a los enigmas que constituyen la vida. Esta fórmula filosófica de que se sirve el personaje resume una existencia basada en la división en dos realidades, la real y tangible y la ilusoria, en la que ha habitado. El descuido y desconocimiento de su vida real conlleva la imposibilidad de escribir una autobiografía, lo que desencadena la frustración del individuo con la percepción de la ignorancia de su propia identidad. Al no ser capaz

su mujer de encargarse de la tarea de plasmar en el papel la vida de su marido, atada a la suya, también ella acaba por suicidarse al reparar en el hecho de que es, como él, desconocedora de su realidad.

En resumen, no se puede juzgar la realidad individual como irrealidad por verse fuera de los parámetros establecidos de la realidad colectiva. Al fin y al cabo, Ana María Moix era, además de escritora, filósofa, y desechaba la idea de una verdad absoluta que otorgue una explicación al mundo, de modo que el lector debe hacer el esfuerzo de leerla aceptando, como señala Schopenhauer, que el mundo real no se ve asentado en ningún caso por una concepción plural, única e inalterable, sino que se corresponde con una representación que proyecta el individuo que lo habita (1987: 19).

4.2. La irracionalidad

En este apartado, estrechamente ligado a «La concepción de la realidad», pretendo realizar una defensa de la cordura de los personajes presentes en muchos de los textos de Ana María Moix, una cordura que se diluye si se estudian desde una perspectiva basada puramente en unas premisas racionales restrictivas, lo que ha desembocado en críticas de carácter freudiano. La profusión de menciones a la locura de la protagonista de *Julia* podría constituir, como sucede a menudo en el análisis de la escritura femenina, un intento de otorgar irracionalidad a las protagonistas de la misma. La pretensión de reducir a la mujer al nivel de la demencia puede ser consecuencia de una lectura sexista, ya que no se ha hecho mención alguna a los posibles trastornos que pueden tener los personajes masculinos de la autora. Yo, por el contrario, considero, como explico a continuación, que el comportamiento de los personajes, principalmente el de Julia por haber sido el caso tratado, no es en ningún caso demencial sino que cuenta con una base racional, plano al que pretendo devolverla. En mi opinión, la literatura de Moix exige que el lector indague en *la razón de lo irracional*, dado que la autora, estudiante de Filosofía y Letras, creía en la razón superior que conduce a la locura, como confesó a Rosa Chacel en una carta escrita en abril de 1967:

La locura, la anormalidad, me preocupan. Yo no sé explicarlo porque este punto de que te hablo lo veo en un lugar muy peligroso, es el límite de la razón máxima con la locura. Un paso más y uno se encuentra en este punto donde está todo claro, *todo*. Un paso más, muy corto, y uno lo sabe todo, y después no tiene más remedio que volverse loco. Y aquí no es la inteligencia el único factor, hay otras cosas que no sé determinar; sería por esta razón que los «intelectuales» no me sirven para nada. (1998: 290)

Ofrece aquí la locura como destino tras el recorrido de la vía de la razón, ignorada por los de su alrededor. Ana Moix está considerando la demencia como resultado de la razón *superior*, lo que supondría que la propia locura, definida como irracionalidad, pueda encerrar más racionalidad incluso que la razón *ordinaria*. Así, Moix está proponiendo la posibilidad del alcance de una razón mayor a través de la irracionalidad y de la llegada a la irracionalidad a través de la potestad de una razón superior. Liga, por lo tanto, los conceptos de racionalidad e irracionalidad, presentando unos límites difusos y sin querellarse contra ninguno de ellos, lo que se aproxima, a su vez, a la consideración que ofrece Foucault acerca de la locura:

La locura se convierte en una de las formas mismas de la razón. Se integran a ella, constituyendo sea una de sus formas secretas, sea uno de los momentos de su manifestación, sea una forma paradójica en la cual puede tomar conciencia de sí misma. De todas maneras, la locura no conserva sentido y valor más que en el campo mismo de la razón. (1997: 58)

La idea expuesta por Moix en cuanto a la locura como parte de la razón o como resultado mismo de la razón, una preocupación propia que expone en sus obras, cuenta con matices del esquema hegeliano de la visión racional de lo científicamente considerado irracional si se da la condición de realidad. Tal sería el caso de los textos de Ana María Moix: los personajes, al habitar en una realidad distinta, pero real al fin y al cabo, no dejan, precisamente debido a ello, de ser racionales. El caso más obvio a este respecto es el de «Dimensión telefónica al séptimo potencial» (en *Ese chico pelirrojo a quien veo cada día*), donde se nos presenta un protagonista encerrado en un centro psiquiátrico por vivir obsesionado con la certeza de que existe un patrón lógico en la Guía Telefónica que relaciona los números de teléfono con el nombre del propietario de la línea, cuyo resultado, según un cálculo matemático variable, siempre es siete: «Descubrí un universo perfectamente organizado a base de letras que formaban mundos ligados, sin remisión, al sublime efecto establecido por la ley matemática que iluminó mi vida.» (1995: 105). En este cuento, el protagonista se cree poseedor de una sabiduría que escapa a la inmensa mayoría, si bien aquí se trataría de una demencia diagnosticada, aunque la lectura evoque un esquema lógico del pensamiento del personaje.

La preocupación transmitida a Chacel la plasmó también en *Julia*, donde emprende, a través de su protagonista, una defensa de la locura al provocar una exploración en el subconsciente de Julia, otorgando una explicación de su estado presente mediante la historia de su pasado. Su melancolía, convertida en obsesión y determinante de cada una de sus acciones, a menudo basadas en la pasividad, es producto de su situación familiar, académica y, en especial, del acontecimiento que abrirá las puertas a su vigilia, perturbada por la visión de fantasmas en la noche: el

desconocimiento de su identidad que, unido al robo de su inocencia a los cinco años y a su olvido, se convierte en detonante de su tormento, así como la incompreensión y desatención maternas.

Toda la crítica se ha posicionado, hasta ahora, a favor del enfrentamiento entre Julia y Julita, ese desdoblamiento del yo que inunda la obra, como brote esquizofrénico. En mi opinión, esta explicación clínica hiperboliza la situación íntima de la protagonista y la aísla de factores a tener en cuenta, constituyendo, por tanto, una respuesta carente del estudio exhaustivo que puede reclamar la obra. Si bien Julia se aproxima a un comportamiento que podríamos denominar como neurótico, este no nace sino del tormento provocado por la violación –un suceso que no tiene en cuenta Michael D. Thomas en su artículo «El desdoblamiento psíquico como factor dinámico en *Julia*, de Ana María Moix», quien no ofrece ninguna explicación al respecto– y por el conocimiento de los engranajes que mueven y sustentan su círculo familiar, basado en la hipocresía, motivo que Ana María Moix atacó a lo largo de su vida y que recojo en el apartado sobre la protesta social y política.

La irracionalidad que pueda desprender el comportamiento de Julia en su adolescencia y juventud temprana no es sino una reacción racional a un episodio perturbador y determinante –la violación–, de modo que este plano irracional de su presente, focalizado en su rechazo al mundo, quedaría prendido de una razón –la incompreensión por parte del mundo que la convierte en víctima– y sería, por lo tanto, racional, al igual que el rechazo a su pasado mediante el olvido, aun en el caso de que se tratara de un brote esquizofrénico. La protagonista cuenta, además, con una conciencia crítica sobre la realidad que la rodea, y es el conocimiento –y reconocimiento– de la misma lo que la lleva a desligarse, lo cual convierte en racional la decisión de decantarse por una realidad distinta como estrategia de supervivencia.

La crisis que experimenta en su cuarto, que enmarca el recorrido de su vida desde los cinco años de edad hasta el presente y que da como resultado la reducción de Julia, ha llevado a la crítica a tildar a la protagonista de esquizofrénica. Sandra Schumm fundamenta este diagnóstico clínico en el uso por parte de Moix del elemento del fuego, aludiendo a la teoría de Laing sobre la utilización de dicho símbolo a la hora de describir que «su identidad está siendo amenazada por una trampa o absorbida por otra persona» (Schumm, 1994: 155). Con este paralelismo únicamente puede referirse al sueño apocalíptico de Julita, que visiona su mundo devorado por las llamas (Moix, 1991: 13-14). No obstante, yo creo que se trata de una proyección onírica de las lecciones católicas que recibe sobre el infierno como crítica enfundada contra el catolicismo y del miedo a la pérdida de la madre, a quien Schumm culpa injustamente de esa supuesta esquizofrenia de su hija por no haber sabido distinguir que Víctor, el violador, era un peligro para ella (159-160 y 163).

Personalmente, no considero que se trate de esquizofrenia –si bien no es del todo desestimable–, sino de un desdoblamiento profundo del yo como mecanismo de supervivencia, una supervivencia posible únicamente si la protagonista entierra su infancia. Los desajustes que pueda padecer Julia escapan del esquema de esta enfermedad si, además, tenemos en cuenta que ella y Julita no establecen una comunicación como tal (Dor, 1992: 467). Si bien Julia ve a Julita, esta manifestación ya no sólo se produce en su mente, sino que ella es perfectamente consciente de que su ubicación se ve restringida al espacio mental. Por lo tanto, siguiendo a Jöel Dor al recoger la visión de Lacan sobre las psicosis, no se trataría de demencia psicótica si quien la padece sabe que lo que está visionando, ajeno al resto, sólo existe *en sí*, en su realidad individual.

La locura que la crítica ha achacado a la protagonista de *Julia* sin establecer otra posibilidad carecería definitivamente de rigor si atendemos a la pista que nos concede Ana Moix en *Walter, ¿por qué te fuiste?*, donde el personaje principal, Ismael, recibe el diagnóstico de Julia por parte de las mujeres que cuidan de ella en el sanatorio, confirmando otro tipo de trastorno mediante la pregunta «¿Cómo puede una persona sana física y mentalmente según los médicos llegar a tales extremos? No come, no habla, todo el día pegada a la ventana, como si esperara a alguien.» (1973: 245). Por tanto, no se trataría de un conflicto psíquico de carácter radical como es la esquizofrenia, sino de un desajuste emocional cuya raíz se encuentra, creo yo, en la incomprensión recibida por el mundo, uno de los grandes motivos desarrollados por Moix en los textos en los que interceden las etapas infantil y adolescente. En *Walter, ¿por qué te fuiste?*, asistimos a la imagen decadente del encierro de Julia en el hospital. Asume su condena a pasar sus días entre rejas sin recibir visita alguna de su familia (243), que ha decidido aislarla con el único fin de evitar el escándalo y la deshonra, la mayor preocupación de su círculo familiar, como ya se presenciaba en *Julia*.

La autora potencia los problemas psicológicos de sus personajes con la introducción de un amor imposible en el hilo argumental, tanto en *Julia* con el personaje de Eva, como en *Walter, ¿por qué te fuiste?* con Lea. Eva y Lea desencadenan la frustración del individuo (Julia e Ismael y Julia respectivamente) cuando este determina la imposibilidad de la felicidad una vez es rechazado. Ambas son mujeres con un carácter basado en la dominación, que defienden el libre albedrío para sí pero oprimen, consciente o inconscientemente, a personas cuya caída en la desesperación y la obsesión es inevitable. Interfieren en su línea psicológica con una estrategia que se fundamenta en la alternancia de atención e indiferencia, sometiéndolos a un proceso sucesivo de satisfacción y rabia que los ata a su presencia. De este modo, los convierten en meros fantoches que pierden la capacidad de autocontrol al traspasarles el manejo de los hilos de su vida a las mujeres de quienes su existencia ahora depende. Se trata, en el caso de Julia, de una suerte de amor platónico que culmina con su muerte.

Por otra parte, en *Walter...*, Julia proclama por escrito su costumbre de evasión de la realidad y declara el incordio que supone la intrusión conversacional de la gente, creando una brecha infranqueable entre ella y el resto del mundo:

como moverse, medio dormida, en un mundo de sombras y colores que se agitan y hablan alrededor mientras uno permanece quieto, inmóvil, aunque ande, coma, lea, responda a las preguntas surgidas de esas bocas que nunca dejan de hablar [...], pero sólo me alcanzaban sonidos sin significado, como si entre sus palabras y mi mente existiera un profundo abismo que las engullía, y seguía pensando en mis cosas, en que la distancia era azul, como la locura [...]. (1973: 222)

En este fragmento, Julia declara decantarse por una realidad individual y otorga incluso un color propio a la locura. Ana Moix, para quien el cromatismo parecía tener una especial importancia en el esbozo de sus obras, repite el azul como símbolo del delirio desde su creación poética. No se trata, sin embargo, de una alusión peyorativa a la irracionalidad, sino todo lo contrario: la esgrime como método de evasión definitivo de la realidad insatisfactoria y, dado que el deseo de la felicidad es racional, la irracionalidad como vía de alcance se convierte en una alternativa racional. Julia se alza como el mayor exponente de Moix en cuanto a construcción de una realidad *distinta*, que, como señala Bodei, no ofrece tantos obstáculos al cumplimiento de los deseos propios (2000: 38).

El debate sobre la razón lo encontramos de nuevo, con más claridad, en el cuento «Dedicatoria» (en *Ese chico pelirrojo a quien veo cada día*):

Para los humanos, las edades suelen dividirse en épocas, períodos marcados, humillantemente, por la eficacia del uso de la razón. Asquerosa enana, pues la razón, como la felicidad, es un pajarraco errante que llega una mañana de verano, se posa ante nuestros ojos entristecidos y harto cansados de tanto errar entre sombras, y emprende un vuelo del que si retorna será sólo para recordarnos que continuamos aquí, viviendo, irreales y sonámbulos en un mundo de apariencias y detonación. Razón y felicidad pueden ser, quizá, la medida de la aspiración del ser humano, pero aspiración no a vivir, sino a existir. Pero la existencia, después de la caída, es una solución particular y única en cada uno, dirigida solamente a procurar alivio a la sufrida y terrible humillación. ¿Es la sobrevivencia una solución? La elegí después de la separación, basada en el dolor que engendra dolor [...]. (1995: 58-59)

Ana María Moix establece, en este texto, la inconstancia de la razón en el sentido estricto y la señala como enemiga del individuo pensante. Siguiendo el fragmento, el asalto de la razón constituiría el choque con la conciencia de irreal de lo que el individuo considera real. La introducción que la autora hace del sueño en relación con la apariencia nos lleva directamente al pensamiento heraclíteo: la visión de la realidad como el estado de los despiertos, frente al sueño

como visión de la apariencia, dado que «para los durmientes significaría una apariencia de vida mentida» (Mondolfo, 1971: 322). El despertar, por tanto, conllevaría asumir la realidad en sí, que implica, por otro lado, el enfrentamiento con el final de la vida una vez se cobra conciencia de la seguridad de la muerte, lo que deriva en una visión de la vida basada en la existencia. Aquí Moix está presentando un modelo de vida fundamentado en la «aspiración no a vivir, sino a existir», en el hecho de formar parte del mundo, con la razón como obstáculo que se presenta ante la posibilidad de la vida en su esencia. Lleva a cabo, por tanto, una dicotomía vida–existencia con la defensa de la irracionalidad como principal motivo de la posibilidad de la vida y con la razón como gran culpable de la inexistencia de la vida en su esencia con la instauración de la propia existencia como objetivo. Por lo tanto, si Moix declara en este texto que la irracionalidad es la única vía para alcanzar una vida satisfactoria, el desarrollo y aceptación de la irracionalidad se convertiría en una actitud racional. En definitiva, este fragmento no es sino un elogio a la irracionalidad como facilitadora de la felicidad, imposible con la aparición de la rigidez de la razón, una idea que sobrepasa su literatura hasta su novela *Vals negro*, donde distingue entre «la locura como enfermedad y la locura como vicio del espíritu» (1994: 196), marcando la segunda de ellas como una evasión inteligente de la realidad que el individuo busca voluntaria y conscientemente para sobrevivir a una existencia cruel. Esta *locura como vicio del espíritu* sería, en mi opinión, la que se nos presenta en su trayectoria literaria previa.

En «Érase una vez», la aglomeración de los personajes de cuento da como resultado el gran elogio a la locura que parte de una razón: la incertidumbre existencial. Obsesionados con la posibilidad de decaer en la nada, una nada que cobra una esencia tangible y descriptiva, todos desarrollan un comportamiento neurótico que deriva del miedo a dejar de existir en cualquier momento. Invasadas sus vidas por el desconocimiento de la razón de su existencia y por la conciencia de las condiciones para su inexistencia, valoran y desarrollan su ser en función del creador, esto es, de su narrador o pensante, lo que los conduce a existir con la frustración del no existir.

Es necesario, por último, ofrecer una perspectiva sobre el tratamiento que del Surrealismo hace Ana María Moix en su narrativa de los setenta, que menciono en el epígrafe «La protesta social y política», y que en ocasiones desemboca en el absurdo. Estas inclusiones no hacen sino acentuar el dramatismo argumental o el patetismo del personaje que las sufre. Si en *Julia* no contamos con rasgos que puedan considerarse como tal más allá del desdoblamiento del yo, estos abundan en el caso de *Ese chico pelirrojo a quien veo cada día*. La autora se sirve del final disparatado en varios de los cuentos para potenciar el plano decadente, y todos ellos coinciden en un punto: la muerte en esencia del protagonista. Así, mientras que en «Las nutrias no piensan en

el futuro» y en «Martín, el recién nacido hermano de Martín, su padre, su madre, el médico, tía Juanita, las jaulas y un pájaro», los protagonistas inician una conversión *evolutiva* de ser humano a animal, en «Yo soy tu extraña historia», un relato en forma epistolar, asistimos a la conversión *involutiva* de un vampiro en hombre tras haber establecido un contacto prolongado con los seres humanos³⁴. Marca, mediante la transformación, la crueldad insuperable de la humanidad, únicamente evadible si se abandona por completo su condición, de igual modo que hace en el relato «Ese chico pelirrojo a quien veo cada día»³⁵, donde la madre primeriza otorga a su bebé la condición de gato a la que, cree, pertenece su padre, quizá debido a un amor desmedido que su familia no llega a comprender³⁶. Se trata de un motivo que perdura en la obra de la autora, que lo incluye de nuevo en *Walter, ¿por qué te fuiste?*, donde encontramos un personaje clave del «universo surrealista» de Moix: la mujer caballo, que obedece al mismo esquema que los cuentos de *Ese chico pelirrojo...*, con la metamorfosis como salvación de la bondad natural, que el personaje vive como una condena, si bien, al igual que en los casos anteriores, es inevitable la intromisión de la brutalidad de los humanos para su destrucción. Esta preocupación por elevar moralmente a los animales por encima de hombres y mujeres la repite para su colaboración al número 20 de *Vindicación feminista* con *Nena no t'enfilis* al otorgar voz a uno de los camellos de los Reyes Magos, convirtiéndolos a todos ellos en víctimas del capitalismo imperante³⁷.

Así pues, juzgar a los personajes de Moix desde una visión puramente lógica suprime la posibilidad de llegar a descifrarlos, porque, en su mayor parte, impera la ilógica como base racional. Hemos de distinguir, como Ana María Moix nos señala en *Vals negro*, la diferencia entre la locura dañina y diagnosticable, aquella por la que se ha decantado la crítica y que se presenta visiblemente en «Dimensión telefónica al séptimo potencial», y la locura que exige el afán de supervivencia, el modelo que, en mi opinión, impera en los textos analizados. La autora consigue que el curso del pensamiento de sus protagonistas sea racional pese a que su contenido resulte irracional, desafiando las leyes impuestas por la razón, y el individuo, tan irracional e ilógico en apariencia, se convierte en racional y lógico.

³⁴ En este caso, se repetiría la estructura circular, corriente en la narrativa de Moix, con el retorno del vampiro a su estado humano previo, pese a haber asumido el vampirismo como condición esencial.

³⁵ Este cuento fue publicado originalmente en el nº 245 de la revista *Ínsula*, en abril de 1967. Sobre él comentó Rosa Chacel a Ana María Moix que «Tiene toda tu gracia de DISPARATADA NIÑA, perfectamente delineada, sin disparate, claramente ambigua y absolutamente contraria a todo non-sense; llena, abarrotada de sentido, hasta estallar» (Chacel y Moix, 1998: 298).

³⁶ «No sé cuántas horas pasé sumida en un tibio sueño del que no salí durante nueve meses, a pesar de los gritos y llantos de mamá, de la paliza de papá, de las preguntas del médico que, como todos los demás, no entiende y me pregunta cada día por qué llamo Minino, en lugar de bebé, a un gatito que tengo a mi lado día y noche, un gatito de ojos amarillos que cierra cuando acerco mis labios para besarlos» (1995: 162-163).

³⁷ Véase el apartado «La protesta social y política».

4.3. El desdoblamiento del yo

El motivo que ha derivado en un mayor número de críticas al personaje de Julia ha sido, sin duda, la aparición del desdoblamiento del yo. Para la edición de 1991, Ana Moix recuperó el texto original y realizó ligeros cambios que no afectan al léxico, suprimiendo erratas y mejorando el sistema de puntuación con que nos encontramos si consultamos la edición de 1970. Sí varió el nombre propio de la protagonista, cambiando «Julia» por «Julita» y viceversa cuando la narración lo exigía y potenciando así el desdoblamiento del yo, aún más evidente en la versión revisada, con claras intenciones de diferenciar a un personaje de otro.

Julia comienza presentando, desde el impersonal *se*, a su protagonista de veinte años en el momento en el que se desenvuelve toda la obra: en una noche de insomnio durante la cual experimenta momentos de angustia y de asfixia procedentes directamente de la memoria, que inunda las páginas con la yuxtaposición³⁸ de Julia y Julita –su infancia–, totalmente delimitadas y diferenciadas. La primera muestra del desdoblamiento de la personalidad se ofrece al inicio del relato, mediante la frase «[...] creía oír los alaridos de otro cuerpo que no era el suyo» (1991: 9), que marca una desligazón total de la infancia de Julia con respecto a esta, una separación conocida una vez finalizada la lectura y que resulta tan profunda que Julia, cuyas «pesadillas eran siempre las mismas, imágenes que se repetían continuamente» (9), imagina y cree que hay un extraño en su habitación, pese a intentar convencerse de su inexistencia. Mientras la presencia de Julita se forma con un lenguaje de angustia y falta de aire, la del extraño se configura con expresiones de pánico y terror. Se trata, sin duda, de una proyección del culpable de su desdoblamiento: Víctor, el hombre que abusó sexualmente de ella cuando tenía cinco años y que ocasionó la inmovilidad perpetua de Julita. Llegamos a esta identificación si reparamos en que la reacción de Julia al percibir «un peso encima del cuerpo» (10) es idéntica a la de Julita durante la violación:

Recordaba que el sol le caía de plano sobre los ojos, no se atrevía a respirar porque el olor del cuerpo de Víctor la mareaba, la arena le quemaba la espalda y la cabeza, y gritaba golpeando a Víctor, lo arañaba hasta que no pudo más y creyó morir de dolor. Alargó un brazo y notó las púas del erizo bajo su mano. Lo cogió, y lo aplastó contra la espalda de Víctor, que respiraba muy fuerte. Julia recordaba el mal aliento en sus narices, el grito de Víctor y los golpes recibidos a continuación. Víctor, al sentir las púas del erizo contra su piel, había pegado un salto, y ella se tendió boca abajo. Las rocas se le clavaron en la carne y le dolía todo el cuerpo. Encogió las piernas, se sentó sobre los

³⁸ La duplicidad con una esencia de oposición, que en ocasiones deriva en una división maniquea, es, como ya sabemos, un *continuum* en la producción literaria de la autora.

talones de los pies y se dobló, colocando la frente en las rodillas. [...] El mar parecía encontrarse muy lejos, tanto que nunca podría alcanzarlo. (1991: 54)

Aunque Ana Moix ubica el episodio traumático en la memoria de Julia, esta no lo reconoce como un recuerdo propio, sino como si no formaran parte de ella, «atribuyéndoselos a Julita, como si Julita y ella fuesen dos personas distintas» (55). Al desprenderse de la violación como experiencia propia, está rechazando la posibilidad de conocerse a sí misma y el origen de sus frustraciones. Con la selección de la playa como ubicación del desarrollo del pasaje, Moix parece recurrir a la simbología presente en su poemario *Baladas del Dulce Jim* (1969), donde el mar adquiere connotaciones peyorativas, siempre en relación con la muerte, de modo que, en mi opinión, podría estar representando la muerte de la inocencia de Julita. Por otra parte, es lícita la interpretación de Sandra Schumm, que se decanta por la imagen del mar como un indicativo positivo del desarrollo femenino y refugio de la opresión del patriarcado, ahora inalcanzables para Julia (1999: 95).

Julia reconoce a Julita, por tanto, como una persona totalmente ajena a ella, con vida propia, que intenta avasallarla mediante imágenes y recuerdos que no pertenecen a Julia. Julita selecciona el espacio nocturno para acudir a ella, adoptando la apariencia y comportamiento de un fantasma que busca una liberación que sólo puede alcanzar si Julia accede a asumir los acontecimientos de su pasado. En la mente de Julia, la niña aparece siempre sentada, en una postura que transmite su estatismo junto con lo simbólico de su vestimenta: un jersey con un ancla dibujada en el pecho. Su representación va en consonancia con el mundo al que, según Julia, pertenece, «otro mundo inalterable, inmóvil, sin tiempo» (55). Este mundo se ajusta a los parámetros de funcionamiento del mundo ideal de Platón, frente al mundo sensible, al que pertenece Julia, que se supone falso una vez descubierto, no sin dificultad ni sin el pago de un precio, el que acoge a Julita.

Comprobamos que Julita influye en Julia, pero en ningún momento ocurre a la inversa, hasta que Julia acaba siendo, al final de la novela, una mera proyección de Julita. El lector, que ya había tomado conciencia de que el tormento de Julia, señalado desde la primera página del libro, era inevitable y acabaría por destruirla, asiste a su muerte metafórica con la victoria de Julita tras reconocer que «jamás existió» (1991: 186). Ana María Moix ofrece, mediante esta dualidad y la afirmación de que todas las acciones de Julia las supeditaba Julita, la paradoja de la evolución de lo inalterable (Julita) frente al estatismo de lo dinámico (Julia). Al final, Julia queda reducida a una marioneta cuyos hilos maneja la niña que fue y que, por haberla derrotado, es. De este modo, la niña que durante la narración de la infancia se nos presentaba como una persona desamparada y dependiente, acaba ocupando el papel de tirana.

Al definirla como «un dios martirizador [...] que reclamaba continuos sacrificios para calmar su antiguo dolor» (56), Ana Moix está adelantando el final de Julia, repitiendo el mismo fragmento al final de la novela (190). Moix parece estar plasmando una idea de que le habló Rosa Chacel en una carta que le envió el 15 de noviembre de 1967: «cuando creas ver monstruos, no avances sin saber lo que son: puede resultar que son dioses» (Chacel y Moix, 1998: 337). Julia supera el terror a los «bultos informes» y «monstruos» (Moix, 1991: 11) hasta reparar, en última instancia, una vez se produce la regresión, en su verdadera identidad (Julita) y esencia (divina). Se produce un trasvase radical desde la apariencia deforme hasta la perfección de la deidad, que no es sino una deidad que ejerce el poder del castigo, lo que nos remite directamente al pensamiento nietzscheano.

De este modo, la autora nos presenta las diversas fases que atraviesa su protagonista, descendiendo progresivamente desde su infancia hasta alcanzar la perdición al término de la novela. Se trata del enfrentamiento final entre Julia y Julita, antiheroínas, condenadas a la autodestrucción o a la salvación individual mediante la destrucción disociada. Este trágico final supone el cierre del círculo con el regreso al inicio (Julia en su dormitorio con veinte años), pero con un cambio irreversible debido a la irrupción de la memoria del pasado en el presente de la protagonista. Como señala Margaret W. Jones:

La narración circular es especialmente efectiva cuando Moix la usa para mostrar la diferencia entre el tiempo perceptual y el tiempo lineal: el presente al que los personajes lineales regresan después de una investigación del pasado, no es el mismo periodo de tiempo que dejó antes: se ha hinchado y transformado por los factores emocionales que parten de la memoria del pasado. (1976: 112)

También asistimos al desdoblamiento del yo en *Walter, ¿por qué te fuiste?*, a través del personaje de Ismael. Como en *Julia*, Ana Moix lo construye con una distancia radical entre el yo niño y el yo adulto, una falta de reconocimiento desdeñable para el primero, quien ve sus expectativas de futuro truncadas por su yo adulto, y una visión nostálgica por parte de este, quien contempla su infancia como una etapa irrecuperable y feliz pese a lo negativo. La voz del niño que fue es la misma que lo insulta a lo largo de la obra cuando interviene su yo adulto. Se trata de una incomodidad con el propio yo que lleva al protagonista a rechazarse a sí mismo en su etapa de madurez en busca de su yo anterior, quien emprende una querrela contra él por no haber cumplido sus sueños infantiles. Aquí, Ismael lleva a cabo la visión de sí mismo a través de la memoria. No se corresponde con el esquema de desdoblamiento de *Julia*, donde se narra la historia de la protagonista desde su infancia sin que la niña interceda revelando su identidad desde el inicio, sino que Ismael ve con nitidez frente a sí al niño que fue, lo reconoce y eso lo conduce a no reconocerse en su estado presente.

Por otra parte, Ricardo, en *Walter...*, recibe la voz de su ira acumulada tratando de despojarle de la sumisión que le han inculcado en el reformatorio. Moix lo dibuja como otra persona, encerrada en las profundidades de sí mismo, que aflora en el momento que marca la victoria paterna y el abandono de su característica rebeldía (1973: 158).

En el cuento «Las virtudes peligrosas», si lo tomamos desde la perspectiva de la existencia de una sola mujer³⁹, asistimos a un desdoblamiento potenciado no por el rechazo al propio yo, sino por el amor. Moix desarrolla el motivo del narcisismo llevándolo al extremo: muestra a una mujer tan enamorada de sí misma que se ve proyectada frente a ella, de ahí el juego lineal del espacio, dado que siempre aparece la segunda mujer en paralelo, siguiendo sus pasos al otro lado de la calle o sentada frente a ella en la ópera. Las dos mujeres se limitan a contemplarse, sin llegar a entrar en contacto. Alice, la receptora de la historia narrada por el hijo de la anciana, cree desempeñar la labor de lectora para mujeres diferentes sin reparar en que una es la proyección física de la otra, no por ello menos real dado que los demás la perciben sensorialmente. La autora incide de forma reiterada en el hecho de que ambas guardan un parecido asombroso que no llega a ser idéntico, creo yo, porque la segunda mujer supone la proyección de los ojos de la primera: todos la ven como ella se ve a sí misma, de modo que la influencia de la visión perturba un ápice el aspecto físico original. La interrupción de la visión de la segunda mujer por parte de la primera se quiebra con la llegada de sus primeras arrugas (1985: 42). Esta ruptura, sin embargo, no acaba con el desdoblamiento de la protagonista. La anciana pierde su amor propio, lo que implica que no quiera verse a sí misma, como constatan los espejos velados de su dormitorio: rechaza el aspecto actual, pero no el que representan los retratos de su juventud, expuestos al descubierto. A esta interpretación de «Las virtudes peligrosas» podemos acceder al final del relato:

tras el exultante período de la exaltación de la belleza de uno reflejada en la belleza del otro, espejo mutuo de gracias y de dones, condenados a no separarse jamás, esta misma indisolubilidad les condena a reprocharse más tarde, uno al otro, el deterioro labrado en ellos por los años, la enfermedad, la vejez y la muerte por el mero hecho de mostrarse uno al otro o, lo que es lo mismo, de contemplarse. Únicamente los iguales que dejan de existir para el mundo de las formas corruptibles, en plena posesión de la belleza, antes de que los inicios de la decrepitud hagan mella en ellos, permanecerán eternamente bellos en el inmutable espejo que cada uno de ellos fuera para con el otro. (1985: 43; cursivas del texto)

Para el desdoblamiento del individuo, Moix se sirve en todos los casos citados de un esquema de opuestos caracterizado por una construcción que se fundamenta en la doble condicionalidad (*a*

³⁹ Véase la otra posible interpretación en «La homosexualidad».

↔ *b*), de modo que *a* no es posible sin *b* y *b* no es posible sin *a*. Esto significa que Julia (*a*) no existe de no ser por Julita (*b*) y viceversa, pues la vida de Julia se ve atada y parte de la vida de Julita como pasado de Julia y sólo existe gracias a ella, y la existencia de Julita obedece a la existencia de Julia, debido a que únicamente habita en ella. El mismo caso se da en *Walter, ¿por qué te fuiste?*, con el Ismael adulto como existente por el Ismael niño al ser una derivación del mismo y el Ismael niño como existente en la memoria del Ismael adulto. Los personajes de mayor edad se ven supeditados a su pasado desligado pero intrínseco, lo que implica que sean ellos mismos y los otros a la par. Lo mismo ocurre en «Las virtudes peligrosas», donde la protagonista *muere* con la pérdida del amor propio, esto es, con la pérdida de la proyección de sí misma, que sólo vive por, en y para sí. Por lo tanto, estos tres personajes en su estado actual *no serían* si no se diera la presencia de su álgter ego, cuya existencia, a su vez, sólo tiene lugar en la realidad individual.

Por último, tiene cabida en este apartado la multiplicidad del individuo, estrechamente unida a una diversidad de mundos cuya cifra asciende al número de personas, de modo que cada una de ellas cuente con un hábitat, un elemento que parece atraer a Ana María Moix, quien se sirve de esta idea en varios de sus textos. A menudo introduce el elemento del espejo para formarlo, de modo que el personaje se ve proyectado en él y concibe su propio reflejo como alguien ajeno que imita sus movimientos ante la incredulidad de su proyector, como ocurre en «Redacción» y en «Los muertos». Moix concibe la multiplicidad de mundos estableciéndolos como diferentes pero interconectados, estructurados por tamaño uno dentro de otro, como muñecas rusas, dependientes entre sí y esenciales a la hora de forjarse y de forjar la línea psicológica del individuo, sin coincidir necesariamente el mayor como el que establece el funcionamiento del más pequeño, sino que a menudo es este último el que ejerce una influencia decisiva en el primero, como es el caso de «Redacción», donde el protagonista, un niño de doce años, se obsesiona, tras la visión de su reflejo en el espejo, con la creencia en universos subyugados por el suyo, constituido por sí mismo. Aquí, Martín Torca se adjudica el papel de dios al cobrar conciencia de su poder de destruir a los niños iguales que él pero menores en tamaño, hasta reparar en el hecho de que él mismo puede estar supeditado a la voluntad de un niño mayor, lo que le hace decantarse por un sentimiento de horror al creerse un mero eslabón de una cadena de niños.

5. UN FACTOR DECISIVO EN EL NACIMIENTO Y CONSTRUCCIÓN DE *JULIA*: LA INFLUENCIA DE ANA MARÍA MATUTE

Geraldine Nichols divide a las narradoras de la posguerra en dos generaciones, la primera de las cuales se vería integrada por autoras como Ana María Matute y Carmen Laforet, y la segunda, por Lidia Falcón, Carme Riera o Esther Tusquets. Señala a Ana María Moix como eslabón de unión entre ambas que «por su cronología debe estar en la segunda generación, pero cuya temática y estilística se aproximan más a la primera» (1992: 28). *Julia* cumple con los propósitos de la *bildungsroman*, característica de esa primera generación de escritoras, con la originalidad de que se sirve del narrador en tercera persona⁴⁰. Como defiende Biruté Cipliauskaitė, «se podría contestar su pertenencia a la novela de formación de niña, porque la Julia que escribe es una adolescente cuyo mundo entra en la novela con toda fuerza» (1994: 44). En este aspecto, la crítica ha introducido la obra de Ana Moix en el mismo plano que la de Ana María Matute a la hora de abarcar la novela femenina de formación, marcando similitudes entre *Julia* y *Primera memoria*, sin profundizar, no obstante, en la comparativa –si bien sí se han dedicado ensayos a la comparativa de *Julia* y *Memorias de Leticia Valle*, de Rosa Chacel⁴¹–, realizado el análisis de las novelas por separado, de ahí que haya decidido, tras la lectura de la obra de Ana María Matute, llevar a cabo una comparación exhaustiva para señalar, mediante la combinación de fragmentos de las dos autoras, algunas de sus coincidencias temáticas y la construcción de las mismas.

En noviembre de 1965, tras dos meses de correspondencia a través del Atlántico, Ana María Moix escribía una carta a Rosa Chacel presentando su postura política y, acto seguido, la mención de una sola autora del panorama literario español del momento:

A los doce o trece años empecé a leer a Ana María Matute. Influyó mucho en mí. Por encima de todas mis posibilidades había una ilusión: conocerla. Lo hice hace un año. No me decepcionó, además me mostró algo importante: durante mucho tiempo había pensado en esta gran escritora como en algo fuera de la realidad. Conocerla era algo así como la profanación de su arte. Ahora todo lo que quiero existe, y si es posible es real. Me marcó literariamente y humanamente. (1998: 61)

⁴⁰ Ana Moix se decantó por la tercera personaje debido a que le parecía un modo «más objetivo» a la hora de plasmar los acontecimientos, considerando que la primera persona facilitaría el desarrollo creativo (Chacel y Moix, 1998: 42).

⁴¹ La aportación más sobresaliente al respecto es la de Olga Bezhanova «Female *Bildungsromane* by Rosa Chacel and Ana María Moix: An Intergenerational Dialogue», publicada en el primer volumen de *L'Érudit franco-espagnol* (2012: 3-18).

Ana María Matute, quien se convertiría en íntima amiga de Ana María Moix, tuvo, como ella, una vida repleta de conflictos personales, algunos de ellos proyectados desde su infancia. Esta concordancia biográfica con Moix ofrece la dificultad de disociar la experiencia vital de la autora de la influencia que sobre ella ejerció Ana María Matute, de modo que en este apartado señalaré las similitudes entre *Primera memoria* y *Julia* a la vez que ofrezco aquellos aspectos autobiográficos que Moix plasmó en su novela.

En *Julia*, volcó una serie de frustraciones propias entre las que se encuentra y destaca la idea de sentirse ajena al mundo que la rodea. Julia se ajusta, como lo hicieran Matute y Moix durante su infancia y juventud, al rol de «chica rara» que describe Carmen Martín Gaité en *Desde la ventana* (1992: 111), tan presente en la narrativa de mujeres del siglo XX a partir de *Nada*, de Carmen Laforet. Julia, al igual que Andrea, experimenta el tedio de una vida que transcurre sin más, una juventud que se escapa, en la que sólo intercede puntualmente la liberación del aburrimiento de mano de una mujer. Si en el caso de Andrea es su amiga Ena, en el caso de Julia, la salvadora es Eva, su profesora:

Julia pensaba que todos los días eran iguales, monótonos, aburridos, irritantes. Clase por la mañana, Andrés, comida en casa, Mamá, Ernesto, Papá, la abuela Lucía, tardes interminables en la biblioteca y paseos aburridos. Únicamente algunas tardes con Eva y el aperitivo de la una eran para Julia una compensación. (1991: 38)

Tanto Matute como Moix seleccionan una serie de acontecimientos del pasado de la protagonista especialmente significativos que las marcarán de por vida. Ana María Matute se decanta por la narración de un total de aproximadamente cuatro fructíferos meses de la vida de Matia, mientras que Ana María Moix se sirve de una estructura fragmentaria que repasa todos los pasajes vitales que serán de gran importancia para comprender el presente de Julia, narrados durante una sola noche. En las dos novelas, las voces de la niña y de la mujer quedan claramente diferenciadas por el tono: si la voz de la infancia busca con una ilusión decreciente la esperanza de futuro, la voz de la adulta, puramente existencialista, niega su posibilidad.

Ambas novelas se ven ubicadas en un espacio físicamente reducido, pero que actúa como una especie de microcosmos que engloba las faltas morales o sociales que las propias autoras habían sufrido. En *Primera memoria* (1960), Ana María Matute introduce, en la isla donde se instala Matia, el ambiente de la Guerra Civil, que la protagonista contempla con el catalejo de la distancia: la hipocresía, el enfrentamiento ideológico entre vecinos o la animalización que la violencia ejerce en el ser humano. De igual modo, Moix incluye, en la casa de Julia, principalmente, la hipocresía social concentrada en su núcleo familiar, el favoritismo entre hermanos por parte de la madre, las cadenas impuestas por la religión católica o la falsedad de la clase burguesa.

En *Julia*, al igual que en *Primera memoria*, prima, por una parte, la incomunicación asumida de la protagonista, inmersa en el más puro aislamiento, que se manifiesta ya desde el escenario principal donde se desarrollan las novelas. Tanto Matia como Julia experimentan la sensación de orfandad espacial, sintiéndose ajenas al lugar donde imperativamente se encuentran y añorando su verdadero hogar. La disconformidad geográfica la incrementa decisivamente el entorno familiar, que actúa como contaminante de una personalidad previamente pacífica. Las dos protagonistas sufren la misma impresión de destierro, rememorando con fruición un pasado que se les antoja idílico en comparación con su presente en ese exilio que incluye a su verdadera familia.

Por otra parte, las abuelas de las protagonistas –la abuela Lucía en *Julia* y la abuela Práxedes en *Primera memoria*– controlan los hilos que rigen su círculo familiar, trazando un esquema matriarcal, con una actitud tiránica y exenta de cariño hacia la protagonista, siendo el varón más cercano el receptor de las escasas muestras de amor (en *Julia*, Rafael, y en *Primera memoria*, Borja). Asimismo, ambas se alzan como representantes del fervor religioso y desconfían del valor de la mujer más allá de su belleza.

Coinciden, también, en la ausencia y el odio a la madre. Las dos autoras vivieron una infancia que, aunque contemplan con nostalgia, no consideran que fuera feliz, en gran medida debido a la relación que mantuvieron con sus madres. Alicia Redondo analiza ampliamente este vínculo materno y señala que Matute presenta el modelo de «la madre feroz y castradora con el que renueva el tema de la matrofobia, que tendrá continuadoras importantes en otras autoras» (2010: 106-107), si bien este papel no aparece en *Primera memoria*⁴², que, por el contrario, evoca la ausencia de la madre, quien recibe, precisamente por ello, el rencor de la hija.

Una de las continuadoras de esta concepción de madre castradora sería Ana María Moix, como analizo en el apartado correspondiente a la relación con la madre. Ambas protagonistas rechazan a sus respectivas madres como espejo en el que reflejarse, rebelándose contra él, y el papel que ocuparía la madre se ve suplantado por el aya (Mauricia en *Primera memoria* y Aurelia en *Julia*), si bien Matia es consciente de ello (1999: 85) y Julia, no, alzándose las dos como víctimas del vacío que implica la ausencia de ese amor que les ha sido negado.

Tanto Moix como Matute contemplan la infancia en sus textos como una etapa irrecuperable, durante la cual el individuo, exento de maldad, comienza a percibir la crueldad e hipocresía que encierra el mundo de los adultos, manifestando su incompreensión hacia el empeño de destruirse los unos a los otros mientras pierden la posibilidad de un futuro afortunado. Julia, no obstante, no

⁴² Sí aparece el esquema de madre feroz en la segunda parte de la trilogía, *Los soldados lloran de noche*, donde la protagonista, Marta, decide rebelarse, al igual que Julia, contra las prohibiciones impuestas por su madre, una mujer narcisista que a menudo antepone el amor propio al amor a la hija.

experimenta el temor a la superación de esta etapa vital, mientras que Matia contempla con horror su progresiva proximidad al momento de culminación de su infancia, a cuya llegada asistimos al término de la novela, cuando repara en la ausencia de un final esperanzador en los cuentos de hadas y pierde definitivamente a Gorogó, el muñeco que la ata a la niñez (1999: 252). Encontramos aquí dos finales opuestos e iguales: opuestos porque Julia se ve angustiosamente atrapada por el mundo infantil y Matia, por el de los adultos; iguales porque se trata del descubrimiento de una verdad de la que ambas han intentado escapar a lo largo de la obra mediante el autoengaño, una revelación descrita en *Primera memoria* como «la sutil neblina, el velo, que aún me mantenía apartada del mundo» (241), y, en *Julia*, con forma de «antifaz, la máscara de sus veinte años» (1991: 187). Y si cada una se debatía entre ambas etapas vitales, contemplan con horror el final de la lucha con su derrota.

Geraldine Nichols defiende que tanto las autoras de la primera generación como Moix presentan la imagen de la mujer como culpable de la desgracia del mundo, que expía sus faltas a través del destino trágico de las protagonistas, estableciendo un paralelismo con el Génesis bíblico (1992: 29), una idea con la que, sin embargo, no estoy de acuerdo. Personalmente, considero que, si bien se sienten, en cierto modo, culpables de su situación, las autoras las señalan como víctimas, no como verdugos, cristalizando la crueldad del mundo a través de la figura de la «chica rara». Ninguna presta mayor atención a su aspecto, un factor que acaba siendo decisivo a la hora de la aceptación familiar y que tiene su origen, en *Primera memoria* y en *Julia*, en el paisaje montaños, esbozado como espacio idílico frente a la decrepitud de la isla y de Barcelona respectivamente. Una vez abandonado ese lugar, que pasan a considerar un paraíso perdido, se rebelan contra la tiranía imperante en sus hogares y las dos pasan a recibir el apelativo de «salvaje»⁴³ (Matute, 1999: 17; Moix, 1991: 110). Los rasgos de su carácter, que las diferencian de las chicas que las rodean, pretenden explicarlos las integrantes de sus familias mediante un diagnóstico clínico, considerando que son víctimas de una enfermedad que las vuelve apáticas, hurañas y rebeldes. Ellas mismas sufren las consecuencias de ser una «chica rara», visibilizándolo principalmente en su estancamiento entre dos etapas vitales, que en *Julia* se repite mediante las apariciones constantes de Julita y, en *Primera memoria*, cuando Matia se pregunta a sí misma «¿Qué clase de monstruo soy ahora? [...] ¿Qué clase de monstruo que ya no tengo mi niñez y no soy, de ninguna manera,

⁴³ Esta idea podríamos vincularla con la imagen de Rousseau del *buen salvaje*, a la que Moix refiere explícitamente en *Walter, ¿por qué te fuiste?*: «Y nada de colegios como los de ahora, ni familias, decía Ricardo, y les contaba lo de Rousseau, un pensador francés muy importante por lo visto, con más razón que un santo. ¿Por qué nos peleamos?, ¿creéis que somos malos de nacimiento? No, somos malos por contagio. Un hombre nace, lo abandonan en medio de la naturaleza, sin contacto con los demás seres humanos, y de mayor es bueno. Pero a nosotros, nos llevan al colegio, nos riñen, nos volvemos rencorosos». (1973: 164)

una mujer?»» (1999: 152). Quedan, por tanto, encerradas entre dos edades, una frustración que afecta, como se ha comentado antes, a Matia con el terror a la realidad adulta y a Julia, con el miedo a la realidad procedente de su yo infantil, y que continuamente intentan aplacar a través de la fantasía.

Otro vínculo entre las protagonistas es la vergüenza que sienten con la experimentación del temor nocturno, con la luz apagada, considerándolo una actitud cobarde. Las dos autoras desarrollan el ambiente de la habitación como un baile de sombras y fantasmas indefinidos a los que tratan de ahuyentar por medio de la imaginación:

[...] de madrugada me desperté sobresaltada –como me ocurría a menudo– y busqué, tanteando, con el brazo extendido, el interruptor de la luz de la mesilla. [...] Me estuve muy quieta, sentada en la cama, mirando recelosa alrededor [...]. Habituéndome a la penumbra, localicé [...] las sombras enzarzadas de la cama [...]. No me decidía a sacar ni una mano, y así estuve mucho rato, mordiéndome los labios y tratando de ahuyentar las despreciables lágrimas. Me parece que tuve miedo. [...] Procuré trasladar mi pensamiento, hacer correr mi imaginación como un pequeño tren por bosques y lugares desconocidos [...]. (Matute, 1999: 18)

A los veinte causaba risa confesar su miedo. [...] Si tuviera suficiente valor para sacar el brazo de debajo de las mantas y pulsar el interruptor de la lamparilla, la luz le mostraría la inexistencia de fantasmas en el dormitorio. [...] Se esforzaba en imaginar que Eva abría la puerta [...]. Cerró los ojos e imaginó la escena a su antojo. (Moix, 1991: 10-11)

La construcción de la visión aterradora de la muerte es otro de los puntos que forman el patrón de similitudes entre *Primera memoria* y *Julia*. Matia y Julia desarrollan una imagen de la muerte que combina su imaginación infantil y la crueldad transmitida por los adultos, imbuida en Matute por la guerra y, en Moix, por la religión católica:

Pero en la vida, me parecía a mí, había algo demasiado real. Yo sabía –porque siempre me lo estaban repitiendo– que el mundo era algo malo y grande. Y me asustaba pensar que aún podía ser más aterrador de lo que imaginaba. Miraba la tierra, y me decía que vivíamos encima de los muertos, y que la pedregosa isla, con sus enormes flores y sus árboles, estaba amasada de muertos y muertos sobrepuestos. (Matute, 1999: 111)

Había visto un gran incendio. Llamas enormes, el cielo había desaparecido. Aurelia surgió en su sueño y se los llevó corriendo [...] para embarcarles con Papá y alcanzar la isla que no podía ser destruida. [...] Las llamas crecían, crecían, y ellos arribaban a la isla, repleta de gentío, que poco a poco se alejaba del continente. [...] ella, Julita, sería arrastrada hacia el infierno. (Moix, 1991: 13-14)

Si Ana María Matute introdujo la figura tiránica contra quien la protagonista debía luchar para preservar su identidad, Ana María Moix hizo lo mismo. En el caso de *Primera memoria*, Borja actúa como hostigador de Matia, quien trata de evitar su sometimiento a lo largo de la novela hasta que, finalmente, acaba por aceptar que sus destinos se ven atados y su desunión resulta imposible. En *Julia*, quien doblega a la protagonista y ejerce el control de sus movimientos, es Julita, su yo de la infancia. Así, si Matute expresa una opresión tal por parte de Borja que Matia pasa a convertirse en una mera marioneta a pesar de que intente oponer resistencia:

estuve soñando que Borja me tenía sujeta con una cadena y me llevaba tras él, como un fantástico titiritero. Me rebelaba y deseaba gritar –como cuando era pequeña, en el campo–, pero Borja me sujetaba fuertemente. (¿Y por qué?, ¿por qué?, si aún no cometí ninguna falta grave, para que me aprisionase con el secreto). [1999: 28]

Julia queda a la disposición de las decisiones de Julita, convertida también en un fante y esclavizada en contra de su voluntad («Algo o alguien permanecía encerrado en su interior demostrándole con descaro el indestructible lazo de su esclavitud» [1991: 67]). Moix utiliza, como Matute, la metáfora de las cadenas que inmovilizan a su personaje, transmitiendo también, a su vez, la imagen de la incompreensión hacia su papel de víctima, un papel que en *Julia* se potencia, como ocurre en *El mismo mar de todos los veranos*, mediante la relación lésbica fallida.

Al término de la novela, tanto Matia como Julia aceptan que no pueden desvincularse de sus respectivos opresores, un lazo que confirma el destino trágico, en *Primera memoria* potenciado por el contexto en que le ha tocado vivir, pero también por el ambiente familiar en el que se ve sumergida y la disconformidad que experimenta hacia su vida, al igual que ocurre en *Julia*. Reconocen su caída, el choque definitivo de la realidad y su consecuente aceptación, con la llegada del amanecer, descrito por Matute como una pesadilla:

Y de pronto estaba allí el amanecer, como una realidad terrible, abominable. Y yo con los ojos abiertos, como un castigo. (No existió la Isla de Nunca Jamás y la Joven Sirena no consiguió un alma inmortal, porque los hombres y las mujeres no aman, y se quedó con un par de inútiles piernas, y se convirtió en espuma.) Eran horribles los cuentos. Además, había perdido a Gorogó, no sabía dónde estaba [...] (1999: 252)

En Moix, el amanecer adquiere el mismo tono de derrota y decepción («Un resplandor insultante le hirió los ojos. Julita había vencido» [1991: 188]). Matia recibe el peso de una realidad que extermina todas las esperanzas infantiles, cristalizadas en los cuentos de hadas, es decir, se ve

terriblemente dentro de la realidad del mundo de los adultos. Julia experimenta el mismo temor hacia la realidad, pero se trata de *su* realidad⁴⁴.

Poco antes del final trágico, las dos jóvenes han experimentado ya la desgana vital, que bien podría traducirse en las palabras de Ana María Matute «No tenía ningún deseo de vivir. La vida me pareció larga y vana. Sentía tal desamor, tal despego a todo, que me resultaban ajenos hasta el aire, la luz del sol y las flores.» (1999: 245). Ese sentimiento de desarraigo de la vida, que Moix lleva a sus últimas consecuencias con el intento de suicidio de Julia (1991: 183), es el resultado de un repaso existencialista a sus vivencias.

Una vez establecido el repaso a las semejanzas, podemos concluir que *Primera memoria* fue una influencia decisiva en el nacimiento de Ana María Moix como narradora con *Julia*. Posteriormente, en su novela *Walter, ¿por qué te fuiste?* (1973), introduciría la frustración por la llegada de la edad adulta, una frustración que, como en *Primera memoria*, desembocaría en el desencanto vital, esta vez con la presentación no de un individuo, sino de un colectivo de niños y adolescentes que tratan de escapar de la realidad adulta. El personaje difuminado de Walter, de hecho, recuerda con nitidez al Jeza descrito por Marta en *Los soldados lloran de noche*: su condición imaginaria, puramente fantasiosa como método de supervivencia, queda perfectamente traducida en la segunda parte de la trilogía *Los mercaderes*⁴⁵.

Por tanto, tal y como Moix sospechaba, Matute, a quien admiró profundamente a lo largo de su vida, marcó sus letras, constituyendo una suerte de mentora en su desarrollo creativo y una influencia indisociable en la construcción de su primera narrativa.

⁴⁴ Véase el apartado «La concepción de la realidad».

⁴⁵ «Jeza era algo inalcanzable, era algo que todos deseábamos, pero, a veces, pienso... parece, como si nos lo hubiéramos inventado. Tú me dices, ahora, que lo veías; y yo me pregunto si alguien le ha visto alguna vez, o sólo somos nosotros, que lo llevamos dentro, como un deseo» (2014: 86-87).

6. CONCLUSIONES

Una vez finalizado este estudio, puede apreciarse que he intentado cumplir los objetivos presentados en la introducción. Con los motivos desarrollados, creo poder afirmar que el objetivo principal, la demostración de la reiteración de motivos temáticos y formales, ha quedado demostrada: existe un patrón de reiteración de las preocupaciones propias de Ana María Moix en la narrativa que abarca desde 1970 hasta 1985, con ciertas reminiscencias en su última obra de ficción, *De mi vida real nada sé*, publicada en 2002; y, pese a que los rasgos estilísticos son los menos debido a la notable evolución de la autora a partir de *Julia*, sí podemos señalar una perduración en el plano simbólico y estructural. Su reutilización de personajes atormentados es evidente, así como las causas de su frustración, que conducen a la exposición de la denuncia política y social que caracteriza a la autora, pese a que la presencia de este compromiso con la sociedad encuentra el inicio de su decadencia una vez superados los años setenta. Con todo esto, trato de ampliar la hipótesis que hace Margaret Jones sobre las reiteraciones en su narrativa de la década de los setenta (1976: 115) con la adición de referencias a su obra posterior, incluyendo la colección de cuentos *Nena no t'enfilis (Diario de una hija de familia)* (1976-1979), publicada en la revista *Vindicación feminista*. A pesar de que no ocupa un espacio considerable en este estudio, no he discriminado tampoco la cuentística infantil de Moix.

Tras la lectura de la bibliografía de Ana María Moix y la elaboración de este trabajo, he llegado a la conclusión de que *Julia*, su primera novela, puede considerarse una obra claramente autobiográfica. En ella vuelca un intimismo mayor que en el resto de su producción, algo que la narración en tercera persona no suprime, como afirma Biruté Ciplijauskaitė (1994: 44). En mi opinión, la profundidad emocional de la protagonista de *Julia* podría ser fruto del estado personal de la autora en el momento de su escritura, algo que se sustenta si se acude a la lectura de la recopilación del epistolario entre Ana María Moix y Rosa Chacel, publicado bajo el título *De mar a mar*, donde nuestra autora deja al descubierto su mundo interior. Por lo tanto, si bien posteriormente repite las preocupaciones que la asaltaban desde antes de iniciar la escritura de *Julia* en 1968, en esta expone al máximo su yo más personal. La experimentación extrema, con una base surrealista –elemento ya presente en *Julia* con el desdoblamiento del yo–, llegaría más tarde, en 1972, con la publicación de *Ese chico pelirrojo a quien veo cada día*.

Por otra parte, considero que he propuesto una visión interesante de su obra con la explicación de los motivos más profundos y complejos a través de una perspectiva distinta, con ciertas alusiones al pensamiento filosófico, que, espero, haya conducido, si no a una mayor comprensión

de la narrativa de Moix, sí a una lectura diferente a las presentadas hasta ahora. En mi opinión, este punto de vista podría enriquecer el método de análisis de los textos de la autora y desembocar en investigaciones interesantes. Es innegable que Ana María Moix otorgaba mucha importancia a la realidad del mundo en el que habitan sus protagonistas, ofreciendo una construcción de la misma que no deja lugar a restricciones físicas, otro de los rasgos en común con Ana María Matute, quien pensaba que «hay muchas realidades [...], hay muchos mundos, aunque todos estén en este» (Redondo, 1994: 22). Por otra parte, la irracionalidad en sus textos no se ajusta a consideraciones psicoanalíticas que conducen a la desestimación de la cordura de los personajes sino que, como hemos visto, cuenta con una base de tipo racional. Los elementos que configuran el universo íntimo de los personajes serían, en mi opinión, el exponente más original y característico de la literatura de Ana Moix.

Asimismo, creo haber cumplido el objetivo de sostener la enorme influencia que ejerció Ana María Matute en la construcción de la obra de Moix a través de la comparación de fragmentos de sus novelas que ofrecen la configuración del mundo interior de sus protagonistas. Podemos afirmar que Matia y Julia cuentan con las mismas frustraciones –aun en el caso de que estas parezcan dispares–, desde la presencia del opresor, el sentimiento de soledad y destierro y la rebeldía, hasta la construcción de la infancia y la adolescencia como mundos separados. Coinciden, por otra parte, en la configuración del ambiente que las envuelve, con la hipocresía, el cainismo y la contaminación del mundo de los adultos.

Por último, me gustaría matizar, como he hecho en la introducción, que este Trabajo de Fin de Máster no pretende ser un análisis definitivo de ciertos motivos presentes en la narrativa de Ana María Moix, sino el inicio de futuras investigaciones en la obra de una autora que claramente merece estudios de mayor envergadura.

7. BIBLIOGRAFÍA

7.1. Bibliografía primaria

MOIX, Ana María, *Julia*, Barcelona, Seix Barral, 1970.

———, *Walter, ¿por qué te fuiste?*, Barcelona, Barral, 1973.

———, *A imagen y semejanza*, Barcelona, Lumen, 1983.

———, *Las virtudes peligrosas*, Barcelona, Plaza & Janés, 1985.

———, *Miguelón*, Madrid, Anaya, 1987.

———, *La niebla y otros relatos*, Madrid, Alfaguara, 1988.

———, *Julia*, Barcelona, Lumen, 1991.

———, *Vals negro*, Barcelona, Lumen, 1994.

———, *Ese chico pelirrojo a quien veo cada día*, Barcelona, Lumen, 1995.

———, *De mi vida real nada sé*, Barcelona, Lumen, 2002.

LARUMBE, María Ángeles (ed.), *Vindicación feminista: una voz colectiva, una historia propia: antología facsímil de los textos (1976-1979)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009. [En formato digital DVD].

MARTÍN GAITE, Carmen, *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Siruela, 2005.

MATUTE, Ana María, *Primera memoria*, Barcelona, Plaza & Janés, 1999.

———, *Los soldados lloran de noche*, Barcelona, Destino, 2014.

———, *El verdadero final de la Bella Durmiente*, Barcelona, Destino, 2014.

TUSQUETS, Esther, *El mismo mar de todos los veranos*, Barcelona, Lumen, 1983.

7.2. Bibliografía secundaria

ALBORG, Concha, «Madres e Hijas en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres: ¿mártires, monstruos o musas?», en *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de narrativa española (en lengua castellana)*, Cuenca, Ediciones Universidad Castilla-La Mancha, 2000, pp. 13-32.

BODEI, Remo, *Las lógicas del delirio. Razón, afectos, locura*, Madrid, Cátedra, 2002.

CASTELLET, J. M. (ed.), *Nueve novísimos poetas españoles*, Barcelona, Ediciones Península, 2006.

CHACEL, Rosa, y MOIX, Ana María, *De mar a mar: epistolario*, ed. Ana Rodríguez Fischer, Barcelona, Ediciones Península, 1998.

CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, *La novela femenina contemporánea (1970–1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Madrid, Editorial Anthropos, 1994.

DOR, Jöel, «La “psicosis lacaniana”. Elementos fundamentales del abordaje lacaniano de las psicosis», *Psicoanálisis APdeBA*, XVIII, 3 (1996), pp. 461-466.

FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad I: la voluntad del saber*, Argentina, Siglo XXI, 2002.

———, *Historia de la locura*, México [etc.], Fondo de Cultura Económica, 1997.

GILBERT, Sandra M., y GUBAR, Susan, *La loca del desván*, Madrid, Cátedra, 1998.

JEREZ FARRÁN, Carlos, «La problemática sublimación del deseo en ‘Las virtudes peligrosas’, de Ana María Moix», *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 15, 1 (2009), pp. 29–42.

JONES, Margaret W., «Vindicación feminista y la comunidad feminista en la España postfranquista», en *Literatura y feminismo en España: (s. XV–XXI)*, ed. Lisa Vollendorf, Barcelona, Icaria, 2005, pp. 285-304.

———, «Ana María Moix: Literary Structures and Enigmatic Nature of Reality», *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century*, 4 (1976), pp. 105–116.

KIERKEGAARD, Søren, *Migajas filosóficas o un poco de filosofía*, ed. y trad. Rafael Larrañeta, Madrid, Trotta, 1999.

KINGERY, Sandra, «Memories of Love: Ana María Moix and Esther Tusquets Remember», *Mester*. XXX (2001), pp. 53-62.

LEVINE, Linda Gould, «Feminismo y repercusiones sociales: De la Transición a la actualidad», en *La mujer en la España actual: ¿evolución o involución?*, eds. Jacqueline Cruz y Barbara Zecchi, Barcelona, Icaria, 2004, pp. 59-72.

———, «The Censored Sex: Woman as Author and Character in Franco's Spain», en *Women in Hispanic literature. Icons and fallen idols*, ed. Beth Miller, Berkeley, University of California, 1983, pp. 289-315.

MARTÍN GAITE, Carmen, *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

MONDOLFO, Rodolfo, *Heráclito. Textos y problemas de su interpretación*, México D. F., Siglo XXI, 1971.

NICHOLS, Geraldine C., «Ana María Moix», en *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*, Minneapolis Minnesota, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989, pp. 103-125.

———, “Julia: «This is the way the world ends...»”, en *Novelistas femeninas de la postguerra española*, ed. Janet W. Pérez, [Madrid], José Porrúa Turanzas, 1983, pp. 113–124.

NIETZSCHE, Friedrich, *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid, Alianza, 2002.

ODARTEY-WELLINGTON, Dorothy, «De las madres perversas y las hadas buenas: una nueva visión sobre la imagen esencial de la mujer en las novelas de Carmen Martín Gaité y Esther Tusquets», *Anales de la literatura española contemporánea*, 25, 2 (2000), pp. 529-555 .

REDONDO GOICOECHEA, Alicia, «Entrevista a Ana María Matute», *Compás de letras*, 4 (1994), pp. 15-23.

———, *Mujeres y narrativa. Otra historia de la literatura*, Madrid, Siglo XXI, 2009.

SHELLING, *Investigación sobre la libertad*, Barcelona, Anthropos, 1989.

SCHOPENHAUER, Arthur, *El mundo como voluntad y representación*, México, Porrúa, 1987.

SCHUMM, Sandra J., «Progressive Schizophrenia in Ana María Moix's *Julia*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, 1, (1994), pp. 149-171.

———, «The Reflection of Dangerous Division in *Julia*», en *Reflection in Sequence: Novels by Spanish Women, 1944–1988*, Lewisburg, Bucknell University Press, 1999, pp. 87–106.

SOLIÑO, María Elena, «Colorín colorado, este cuento todavía no se ha acabado: Martín Gaité, Matute, y Tusquets ante los cuentos de hadas», en *Mujeres novelistas en el panorama literario del*

siglo XX: I Congreso de narrativa española (en lengua castellana), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, pp. 189-200.

STOVALL, Holly A., «Articulating a Re-Emergence of Feminist Thought in Ana María Moix's *Walter*, ¿por qué te fuiste?», *Letras Hispanas*, 9, 2 (2013), pp. 50–63.

THOMAS, Michael D., «El desdoblamiento psíquico como factor dinámico en *Julia*, de Ana María Moix», en *Novelistas femeninas de la postguerra española*, ed. Janet W. Pérez, [Madrid]: José Porrúa Turanzas, 1983, pp. 103–111.

TORRES BEGINES, Concepción, «Escrituras y reescrituras de los cuentos tradicionales: Ana María Matute y *El verdadero final de la Bella Durmiente*», en *Estrategias de aprendizaje lingüístico y literario*, Málaga, Universidad de Málaga, 2014, pp. 142-160.

VILLAMANDOS, Alberto, «Genealogías malditas y recuperación histórica en *Julia* (1970), de Ana María Moix», *Mid-America Conference on Hispanic Literature (MACHL)*, Lincoln, University of Nebraska-Lincoln, October 2012. Ponencia inédita consultada en «https://www.academia.edu/3365292/Genealog%C3%ADas_malditas_y_recuperaci%C3%B3n_hist%C3%B3rica_en_Julia_1970_de_Ana_Mar%C3%ADa_Moix». [Fecha de consulta: 4 de marzo de 2016].

7.3. Entrevistas

«Ana María Matute y Ana María Moix», Ciclo *Vidas cruzadas*, Centro Cultural de la Generación del 27 (organización), Málaga, 2012. En línea en «<https://www.youtube.com/watch?v=-McsVarZKQA>». [Fecha de consulta: 3 de julio de 2016]