

## **Examensarbete**

Spanska III, litteraturvetenskaplig inriktning

### **La relación madre-hija en tres cuentos de escritoras españolas contemporáneas**

---

---

Författare: Elisabeth Kullberg  
Handledare: Carolina León Vegas  
Examinator: Carles Magrinyà Badiella  
Ämne/huvudområde: Spanska  
Kurskod: SP 2011  
Poäng: 15  
Ventilerings-/examinationsdatum: 170113

Vid Högskolan Dalarna har du möjlighet att publicera ditt examensarbete i fulltext i DiVA. Publiceringen sker Open Access, vilket innebär att arbetet blir fritt tillgängligt att läsa och ladda ned på nätet. Du ökar därmed spridningen och synligheten av ditt examensarbete.

Open Access är på väg att bli norm för att sprida vetenskaplig information på nätet. Högskolan Dalarna rekommenderar såväl forskare som studenter att publicera sina arbeten Open Access.

Jag/vi medger publicering i fulltext (fritt tillgänglig på nätet, Open Access):

Ja

Nej

**Abstract:**

This essay will look at three short stories by three different contemporary Spanish female writers, "La buena hija" by Almudena Grandes, "Una historia de amor como otra cualquiera" by Lucía Etxebarria and "Loco con cuchillo" by Espido Freire. The essay will investigate their common theme of the relationship between mother and daughter, mainly from a feministic point of view, as well as the special situation in Spain after the end of the Civil War in 1939. The essay also intends to place the writers into their literary context and investigate the way Spanish feminist writing has developed since 1945.

**Nyckelord:**

Madre, hija, feminismo, Almudena Grandes, Lucía Etxebarria, Espido Freire

# Índice

<b>1. Introducción.....</b>	<b>4</b>
1.1. Objetivo y método del trabajo.....	4
1.2. El estado de la cuestión.....	5
1.3. Resumen de los cuentos.....	6
1.3.1. La buena hija.....	6
1.3.2. Una historia de amor como otra cualquiera.....	7
1.3.3. Loco con cuchillo.....	8
<b>2. Teoría y aspectos contextuales.....</b>	<b>9</b>
2.1. La relación madre-hija.....	9
2.2. La relación madre-hija en España.....	12
2.3. El contexto literario.....	14
<b>3. Análisis.....</b>	<b>18</b>
3.1. La buena hija.....	18
3.2. Una historia de amor como otra cualquiera.....	21
3.3. Loco con cuchillo.....	24
<b>4. Conclusiones.....</b>	<b>27</b>
<b>5. Bibliografía.....</b>	<b>29</b>

## **1. Introducción**

La relación entre madre e hija es importante y fundamental, pero no siempre fácil. Puede tener barreras de dominación y subordinación, de envidia, de dependencia y separación. Oscar Wilde escribió en su obra de teatro *La importancia de llamarse Ernesto*: “Todas las mujeres acaban pareciéndose a sus madres. Ésa es la tragedia de las mujeres. A los hombres, en cambio, no les pasa lo mismo; ésa es la tragedia de los hombres” (Wilde, 1989: 146). Parece que este miedo de la mujer, de convertirse en su madre, es real, arquetípico, y aún existe a pesar de que la situación social y las oportunidades han mejorado tremendamente para las mujeres.

No obstante, cada relación entre madre e hija es única, como no hay dos mujeres o circunstancias idénticas. Por eso, los tres cuentos analizados en este trabajo son solamente tres ejemplos de esta relación. La relación madre – hija siempre ha tenido gran importancia, para bien o para mal. Históricamente la madre era encargada de la primera educación y modelo de conducta para su hija, y aunque hoy existe más diversificación en la sociedad, el hilo entre madre e hija sigue fuerte y no sin complicaciones. Con más igualdad entre los géneros, hoy las niñas tienen más oportunidades y más modelos o referentes de conducta. En esta tesina analizará cómo este cambio en la sociedad ha sido reflejado en la literatura, en la manera de describir la relación entre madre e hija.

Específicamente, este trabajo investigará cómo tres escritoras contemporáneas en España escriben sobre el tema madre-hija en tres cuentos cortos y cómo intentan allanar los problemas de esta relación muchas veces complicada. Junto con el tema madre-hija se examinarán los cuentos en el contexto de la literatura escrita por mujeres en España después de 1945.

### **1.1. Objetivo y método del trabajo**

El objetivo de esta tesina es analizar tres cuentos de escritoras contemporáneas y ver cómo tratan el mismo tema, la relación entre madre e hija. Además intenta poner los cuentos y sus autoras en su contexto literario.

Para investigar la visión de la relación madre-hija en los tres cuentos escritos por mujeres se aplicará en esta tesina el método interpretativo e hipotético-deductivo denominado el método hermenéutico. El análisis hermenéutico usa un proceso interpretativo para ayudarnos a comprender y desentrañar el sentido del texto. Es un método holístico, es decir, analiza la totalidad en relación con sus partes en una manera circular y reiterada que se llama espiral hermenéutica (Patel 2003: 31). Finalmente, a través de estas lecturas, más y más profundas, se lleva a cabo una comprensión de la totalidad del texto estudiado.

En el apartado de teoría se presentarán teorías sobre la evolución y modo de ver la relación entre madre e hija desde el punto de vista feminista. Además se presentarán las escritoras Almudena Grandes, Lucía Etxebarria y Espido Freire en su contexto literario con los rasgos típicos de la literatura escrita por mujeres en España después del 1945 y explícitamente en sus respectivas décadas. Por consiguiente este trabajo se apoyará en artículos científicos que estudian la evolución de la literatura contemporánea escrita por mujeres en España. Carmen de Urioste (2001) y Jesús Eloy Pérez Alonso (2015) han investigado cuantitativa y cualitativamente la literatura escrita por mujeres nacidas en las décadas sesenta y setenta para poder escribir sobre sus rasgos típicos.

En el apartado de análisis este trabajo se enfoca en los tres cuentos en orden cronológico. Se analizará la relación madre-hija, la visión de la figura de la madre y qué camino elegirá la protagonista para confrontar y resolver esa relación.

## **1.2. El estado de la cuestión**

La relación entre madre e hija es un tema muy amplio que este trabajo intenta analizar desde un punto de vista primeramente feminista.

Aunque no se han encontrado artículos o libros específicamente dedicados a los tres cuentos analizados en este trabajo, existe material sobre las escritoras de estos cuentos. El tema de la madre en las obras de Almudena Grandes ha sido discutido en artículos de Christine Arkinstall (2001) y Bettina Pacheco Oropeza y Alicia Redondo Goicoechea (2001). En estos artículos se escribe sobre la importancia por parte de la

escritora Grandes de describir una introspección que llevaría a un entendimiento por parte del lector de valorar la cultura femenina. Además se subraya que Grandes a menudo confronta a la figura materna en sus textos. Catherine Bourland Ross analiza el tema de la madre en tres novelas de Lucía Etxebarria en su libro *The Changing Face of Motherhood in Spain* (2016), recientemente publicado. En el segundo capítulo del libro, llamado “Blaming the Mother”, Bourland Ross toca con el tema de la relación entre madre e hija. En este capítulo destaca que en los libros de Etxebarria, la hija culpabiliza a la madre por todo el mal en su vida y no a las estructuras sociales en torno de esa madre.

Este trabajo intenta enfocarse en examinar no primeramente el concepto de la maternidad sino la relación entre madre e hija, algo que parece ser menos común en la literatura sobre estas escritoras. Este trabajo se propone contribuir a un entendimiento más profundo sobre qué camino estas escritoras específicas elegirán para acercarse a este tema central en la vida de las mujeres, la relación entre madre e hija.

### **1.3. Resumen de los cuentos**

#### **1.3.1. La buena hija**

El primer cuento se llama “La buena hija”, y es el séptimo y último en el libro *Modelos de mujer* escrito por Almudena Grandes y publicado en 1996.

La protagonista, Berta, usa sus recuerdos y su razón para cambiar su destino. Tiene más de treinta años y vive con su madre en una casa en el campo. Se ha convertido en la cuidadora de su madre, que está enferma y quejándose todo el tiempo. Un baño interrumpido por el sonido del timbre de la madre, obliga a Berta a reflexionar sobre su vida. Es el momento cuando la gota desborda el vaso que la lleva a contemplar lo que pasaría si decidiera cambiar a su madre.

La madre biológica de Berta, doña Carmen, es una mujer cincuentona, elegante y autoritaria y pertenece a la clase alta. No trabaja. Es una persona fría que no puede mostrar ningún cariño a Berta, su hija menor, algo que Berta echa de menos toda su vida. Ha dejado su papel de madre a la criada.

La otra mamá, la criada Piedad, es totalmente diferente, casi lo contrario de Carmen. Es joven, dulce y pertenece a la clase baja. Es analfabeta, pero se preocupa de Berta todo el tiempo, la conoce profundamente y la entiende. Ama con pasión a Berta y a Eugenio, su amante secreto.

Cuando Carmen descubre la relación entre Piedad y un hombre casado, la despide y Piedad se va sin dejar nada, algo que deja a Berta sentirse como una huérfana.

Berta recuerda que después de la huida de Piedad, llamó a su madre “doña Carmen” y no madre. Ahora entiende que doña Carmen nunca había sido su madre de verdad. Al día siguiente retoma esta frase formal para saludar a su madre, “Buenos días, doña Carmen”.

Al final del cuento, Berta usa su lógica para finalizar su plan de huida, fiándose de sus sentimientos. Organiza todo detallada y formalmente. Termina con su familia y con su madre. Se va, sin dejar nada, igualmente como hizo Piedad, y finalmente puede empezar con su vida.

### 1.3.2. Una historia de amor como otra cualquiera

El segundo cuento se llama “Una historia de amor como otra cualquiera”, y es el primer cuento de quince en el libro con el mismo nombre, *Una historia de amor como otra cualquiera* escrito por Lucía Etxebarria y publicado en 2003.

El cuento empieza con una pregunta sobre quién tiene la culpa de lo sucedido. No explica explícitamente qué ha sucedido, aunque el lector pronto puede sospechar que se trata de un incesto. La protagonista, una mujer anciana sin nombre, nos cuenta su vida. Creció en la época de la posguerra con una madre obsesionada con guardar las apariencias. Habla de su propia madre, su marido y por supuesto de su hija, Martita.

La protagonista describe a su propia madre como fría, obsesionada con las apariencias y la importancia de tener una vida irreprochable. Pertenece a un grupo de otras mujeres del lugar, que han dedicado sus vidas a vigilar y cotillear sobre sus

vecinos y el mundo. Viven como amas de casa en un mundo en que los hombres mandan. La distancia y autoridad de la madre aliena y da miedo a la protagonista. Con sus principios conservadores la madre impone sus tradiciones y opiniones a sus hijas. No tienen libertad sino que están siempre vigiladas. La protagonista no puede hablar con su madre, tiene que ocultar sus sentimientos, algo que la deja vulnerable cuando un hombre mayor la engaña con solo dieciséis años. Para la madre es un desastre, y la protagonista tiene que casarse pronto. El matrimonio fracasa, el marido Eugenio es agresivo y brutal, y la maltrata. Desafortunadamente, la protagonista sigue el modelo de su madre guardando las apariencias a toda costa. Su matrimonio es un fracaso desde el principio, algo que oculta con toda su capacidad. No puede hablar con nadie, está sola con su fracaso y vergüenza. Entonces, la protagonista, se ha convertido en una mujer sola, callada y triste. No trabaja, dedica su vida a ser ama de casa, cuidando a su marido y volcándose en su hija. Con esta vida triste y aislada y con un marido brutal y agresivo no es sorprendente que dé todo su amor a su hija, Martita. Por eso, cuando su hija cambia, adelgaza y se deprime, se culpa por no entender o sospechar que algo serio ha ocurrido. Una psicóloga trata de curar a Martita con pastillas, pero eso no funciona y al final la madre decide, con el consenso de la niña, internarla en una clínica. Allí la niña mejora y decide hablar y decir la verdad a su madre. Revela la verdad sobre su depresión e incrimina a su propio padre por el abuso. Aunque la madre está asustada e insegura si la hija dice la verdad o no, decide inequívocamente dar el apoyo a su hija.

### 1.3.3. Loco con cuchillo

El tercer cuento se llama “Loco con cuchillo”, cuento número 9 de 23 en el libro *Juegos míos* escrito por Espido Freire y publicado en 2004.

La protagonista del cuento, María, tiene aproximadamente veinticinco años. Vive sola pero tiene un novio seis años mayor de ella. María trabaja como recepcionista en un aeropuerto. El cuento empieza con María junto con su madre y su futura suegra andando por la calle para ir a la tienda de novias para comprar el vestido de boda de María. Con su inminente boda va a ser una mujer adulta, igual que otras mujeres mayores.



Existe un ambiente amenazante en la ciudad, toda la gente tiene miedo porque hay un loco con cuchillo que mata mujeres. Toda la gente tiene miedo pero no María. Cuando ella se ve en el espejo, en su vestido de boda, escucha voces en su cabeza. Las voces son discrepantes y confusas. María es dependiente de su madre y al mismo tiempo la teme, la relación con su novio, Jorge, empeora y los asesinatos continúan. Lo que María más teme es envejecer y parecerse a su madre. Al final del cuento María mata a su madre con un cuchillo y entendemos que ha sido ella el “loco con cuchillo”.

## **2. Teoría y aspectos contextuales**

### **2.1. La relación madre-hija**

La relación entre madre e hija tiene un papel interesante en la evolución del pensamiento feminista. Desde la época de la posguerra hasta hoy es posible ver cambios bastante grandes en la manera de ver y pensar sobre esta importante relación.

En la primera ola de feminismo Simone de Beauvoir en su libro *The Second Sex*, publicado por primera vez en 1949, escribe críticamente sobre las teorías psicológicas que dan gran importancia a la figura de la madre, en una sociedad que desvalora el papel de la mujer, “being a mother is not how women gained the right to vote” (de Beauvoir, 2011: 569). Sin embargo, admite que la relación entre madre e hija tiene gran importancia. Escribe sobre la psicología de la madre:

for the mother the daughter is both her double and an other, the mother cherishes her and at the same time is hostile to her; she imposes her own destiny on her child; it is a way to proudly claim her own femininity and also take revenge on it (de Beauvoir, 2011: 295).

Añade también que las mujeres, a través de sus hijas, “are bent on transforming her into women like themselves with zeal and arrogance mixed with resentment” (de Beauvoir, 2011: 295). La madre lo hace para que su hija vaya a ser aceptada en la sociedad. Pero según de Beauvoir, la hija no quiere ser como su madre, sino que se rebela. La hija se rebela y puede sufrir sentimientos de culpa a causa de su rebeldía. “It is when the girl grows up that real conflicts arise, [...] wishes to affirm her

autonomy from her mother; this is in her mother's eyes, a most detestable ingratitude" (de Beauvoir, 2011: 563). Si la madre ha perdido su prestigio esa rebeldía puede ser aún más violenta (de Beauvoir, 2011: 309).

Selden y Widdowson escriben en su libro (2005: 120) que la contribución de Beauvoir al feminismo es su distinción entre sexo y género: "Making the crucial distinction between 'being female' and being 'constructed as a woman' de Beauvoir can posit the destruction of patriarchy if women will only break out of their objectification". Esto además significa una desconfianza por parte de de Beauvoir hacia lo femenino.

En la segunda ola del feminismo, la maternidad primero fue considerada como algo más positiva, "some radical feminists celebrate women's biological attributes as sources of superiority rather than inferiority, while others appeal to the special *experience* of woman as the source of positive female values in life and in art" (Selden y Widdowson, 2005: 121). Sin embargo, otras feministas continuaron describiendo el patriarcado como decisivo en la subordinación de la mujer directamente o indirectamente, atacando el tratamiento de "culturally learned 'female' characteristics as 'natural'" (Selden y Widdowson, 2005: 123). Es decir, la diferencia se trata en ver el instinto maternal como natural o como una construcción cultural que tiene como objetivo la subordinación de la mujer.

Estas teorías feministas están presentes y desarrolladas en la literatura escrita por mujeres después de la posguerra. Adalgisa Giorgio comenta en la introducción de su libro (2002) que ahora la tendencia se encamina hacia describir la relación importante entre madre e hija más como una necesidad psicológica y no algo normativo de la sociedad (Giorgio, 2002: 26). Continúa escribiendo que durante los años setenta la madre fue incriminada, por las escritoras feministas, por su complicidad con las normas patriarcales y por impedir la progresión y emancipación de sus hijas. Giorgio escribe sobre esta década que las escritoras en gran parte se dedican a odiar y a culpabilizar a la madre por todo. Además afirma que "1970s femininity and motherhood are antiethical to intellectual and artistic pursuit [...] women must inscribe themselves in the realm of the father and occupy a masculine position if they

want to access creativity” (Giorgio, 2002: 12). La hija debe cortar con la influencia de la madre para acceder a la autonomía y a la libertad.

Giorgio hace hincapié en la diferencia de oportunidades que existían para las hijas durante esta época. Cuando sus madres eran jóvenes, su futuro era casarse, ser madres y amas de casa, casi no existían otras oportunidades. Al contrario, para sus hijas nacidas en los años cincuenta, las oportunidades habían aumentado tremendamente. Esto abrió un abismo entre las expectativas de la madre, es decir que sus hijas continuaran con el mismo modo de vida de ellas, y los deseos de sus hijas. Giorgio escribe:

the starting-point for white (middle-class) feminists was a maternal figure lacking in social value and authority and excluded from discourse, whom the daughter needed to “murder” in order to access the symbolic structures, namely a mother who cannot act as a mediator for the daughter’s entry into the world (Giorgio, 2002: 12).

Durante los años ochenta y noventa, una revalorización de la madre empezó a causa del cambio en la estructura tradicional de la familia. Desde entonces el concepto de familia es mucho más diversificado. Giorgio comenta también específicamente la situación en España, “In Spain and Ireland, maternal politics has been subordinated to nationalist political agendas, creating a repressive maternal imaginary with which the daughter must necessarily come into conflict” (Giorgio, 2002:31). Durante estas décadas, los ochenta y noventa, las escritoras querían conseguir cambios en la sociedad con sus libros. Temas comunes eran sexualidad y abusos, acceso e igualdad al mundo laboral y la importancia de compartir responsabilidades políticas.

Giorgio escribe sobre similitudes en las descripciones de la relación madre-hija en relatos contemporáneos, parece que la madre, la maternidad y el cuerpo femenino no tienen valores positivos en la sociedad. Además en la mayoría de las narraciones el punto de vista es siempre el de la hija, idealizando o difamando a la madre. En el fondo existe siempre el miedo de la hija de convertirse en su madre (Giorgio, 2002:33-34).

Recientemente existe en la literatura, según Giorgio, una tendencia hacia el entendimiento de la madre por parte de la hija, a veces para culparla por todo lo malo en su vida o para entender la situación histórica y social que había formado a la madre para poder aceptarla como individuo (Giorgio, 2002: 33-34).

Evidentemente la reevaluación de la madre continúa, aún con pasos pequeños. En el cuento *In Search of our Mother's Gardens* escrito en 1984 por Alice Walker, la escritora argumenta con cariño un acercamiento a la figura importante de la madre, logrando un entendimiento de su situación social. Además parece que las feministas italianas han elegido este camino hacia una reevaluación de la relación madre – hija. En vez de elegir el feminismo de la igualdad, que ve el instinto maternal como una construcción social, han elegido el feminismo de la diferencia, en que las experiencias únicamente femeninas deben tener más importancia. Por eso piensan que la relación madre – hija debe ser percibida como un modelo y que las mujeres deben buscar madres e hijas simbólicas y confiar en ellas (Irenius, 2016). Giorgio escribe sobre el feminismo de la diferencia en Italia, que allí “feminism has given women the words to make the return to the mother possible” (Giorgio, 2002: 28). Aunque las hijas no pueden perdonar a la madre por todo, pueden entender su comportamiento en su contexto histórico.

Tal y como manifiesta María Pilar Queralt del Hierro: “dejando al lado el parentesco, una madre y una hija son, gracias al tiempo, dos mujeres que un día se encuentran” (Queralt del Hierro, 2002: 12). Si no es posible en la vida real, este encuentro puede ser a través de la literatura.

## **2.2. La relación madre-hija en España**

La mujer española durante la época de la posguerra fue discriminada por su género. Fue un tiempo duro para la mayoría de la gente en España. Por supuesto la madre fue profundamente marcada por este pasado, el trauma de la guerra, la pobreza y la dictadura de Franco entre 1939 y 1975.

Además, existía “La ley del padre”. En su artículo “Conflictos Generacionales: La relación madre-hija”, de la Cinta Ramblada Minera escribe sobre la situación de la

mujer en España durante la dictadura de Franco. Destacando “La ley del Padre”. Esta ley discriminaba a las mujeres cuyo papel fundamental debía ser la perpetuación del sistema patriarcal. El destino natural de las mujeres debía ser el hogar. Esta discriminación fue impuesta a las mujeres españolas desde la Sección Femenina de Falange junto a la Iglesia católica. La mujer como individuo debía ser sumisa y acostumbrada al sacrificio frente a su padre, marido o familia. La mujer como parte de la sociedad debía reproducir este orden patriarcal y además obedecer sus normas de conducta para ella y sus hijas (de la Cinta Ramblada Minera, 2009).

Christine Arkininstall describe, en relación con la dictadura de Franco en España (2001), la teoría de D W Winnicott. En su teoría, “the good enough mother theory”, insiste que la madre es naturalmente la mejor cuidadora de sus hijos. Las madres son expertas en sus hijos, algo que anima a las mujeres a dedicarse a su familia y a su hogar en el ambiente patriarcal e impedirles buscar trabajo fuera de la casa: “The mother performs a social role which is essentially moral in that, by ensuring the mental health of her child, she also safeguards that of the community” (Arkininstall, 2001: 6). En la dictadura de Franco: “bad” mothers are blamed for the moral decadence that allegedly precipitates the Spanish Civil War, “good” mothers will bring about Spain’s salvation” (Arkininstall, 2001: 6). Esta teoría añadió un sentimiento de culpa a las madres. Si no dieran toda su atención a su familia, sus hijos no se desarrollarían y la sociedad tampoco. Redujo el papel de la mujer a una máquina de tener y cuidar niños.

No es sorprendente que las hijas de estas madres rechacen sus vidas y se rebelen cuando llega la democracia y otras oportunidades. Las hijas percibían a sus madres como madres castradoras y perpetuadoras del modelo de mujer patriarcal, es decir el ángel del hogar. Las madres querían imponer estas normas a sus hijas, “dictándole lo que puede o no puede hacer” (de la Cinta Ramblada Minera, 2009). Además muchas de las madres no tenían autoestima, el trabajo doméstico no tenía valor y no aportaban nada a la economía familiar, eran como inútiles. En palabras de Simone de Beauvoir: “Rebellion is even more violent in the frequent cases when the mother has lost her prestige” (de Beauvoir 2011: 309). Para la hija hay dos opciones, la

reconciliación o la ruptura con la madre. Si hay una ruptura la hija puede buscar refugio emocional en personajes distintos a la madre.

### 2.3. El contexto literario

En la segunda parte del siglo XX las escritoras españolas dan un paso adelante. La existencia de una narrativa feminista española era demostrada con el número elevado de libros publicados escritos por mujeres (Marcos Sánchez, 1999: 44). Antes de 1945 no existían muchas escritoras españolas reconocidas. Por ejemplo, G.G Brown (1981), solo nombra dos escritoras entre 1900 y 1945, Concha Espina y Rosa Chacel. Brown escribe sobre la época de la posguerra que:

fue una literatura de realismo social, casi siempre de consumo interior, considerablemente importante para quien estudie la historia social de España de la posguerra pero que es dudoso que interese mucho a un público más amplio (Brown, 1981: 218).

Brown no ve la tendencia hacia una literatura escrita por mujeres. No reconoce gran importancia al libro *Nada* de Carmen Laforet: “En 1944 el primer premio Nadal [...] recayó en el relato de una muchacha, Carmen Laforet” (Brown, 1981: 221). En el artículo “La narrativa femenina española en 1998”, Mercedes Marcos Sánchez escribe sobre el mismo acontecimiento:

La fecha que marca el punto de partida para esta eclosión de mujeres novelistas es 1945, año en que se falló el primer Premio Nadal de Novela, uno de los más prestigiosos hasta el día de hoy. La ganadora de aquel primer certamen fue una mujer, Carmen Laforet, con su novela *Nada*. Este fenómeno se consolida en los años cincuenta, cuando ya había unas doscientas cincuenta mujeres que publicaban (Marcos Sánchez, 1999: 44).

Es interesante notar la diferencia en las dos citas entre el uso de las palabras, “muchacha” y “relato” de Brown contra “mujer” y “novela” de Marcos Sánchez. Posiblemente revela una actitud negativa o positiva hacia literatura escrita por mujeres.

El éxito de *Nada* abrió la puerta para muchas otras escritoras españolas, que publicaron durante la época de la posguerra. Este fenómeno obviamente coincide con otros avances para las mujeres en la sociedad, por ejemplo el acceso a la formación en las universidades, logrado en 1910. Desafortunadamente, la evolución progresista durante los años de la Segunda República (1931-1936), como por ejemplo la Ley de Divorcio de 1932, desapareció con la victoria de Franco. Durante su dictadura las mujeres fueron discriminadas (Bravo Cuiñas, 2010).

En efecto, la discriminación existió y muchos críticos masculinos no tomaban las mujeres en serio y pensaban que sus libros eran de menor calidad y quizás aún es así. Por ejemplo en el libro de Brown, solo se menciona dos escritoras más, Ana María Matute y Carmen Martín Gaité sin atribuirles ningún libro (Brown, 1981). Además, en su artículo “Narrative of Spanish Writers of the Nineties: An Overview” De Urioste escribe sobre el “boom” de las escritoras durante los noventa, “it must be borne in mind that the novel during this period is considered by some as an object of consumption whose “value” depends on industrial mechanisms and on marketing” (de Urioste, 2001: 279). Posiblemente, el aumento de literatura escrita por mujeres al final del siglo XX indica que la desvalorización de esa literatura está a punto de terminar. Además es importante añadir que se ha manifestado que no es posible distinguir entre libros escritos por hombres o por mujeres (Marcos Sánchez, 1999: 46), algo que las escritoras en esta tesina subrayan, en las palabras de Almudena Grandes en el prólogo del libro *Modelos de mujer* “creo que no existe en absoluto ninguna clase de literatura femenina, y, precisamente por eso, todas las protagonistas de estos cuentos son mujeres.” (Grandes, 2011: 16). Y, en palabras de Ana María Matute, aunque no apoyaba el feminismo: “Hay libros escritos por mujeres y libros escritos por hombres, y se acabó (...). Para mí, entre los escritores no hay hombres ni mujeres, sino personas” (Marcos Sánchez, 1999: 47). Sin embargo, las mujeres viven con la experiencia compartida de ser mujeres e hijas, y de ser marginadas en un mundo patriarcal.

La primera generación de mujeres escritoras, que se publicó durante los años cincuenta, nació en torno a 1925 y vivió su infancia durante la guerra civil, algo que las marcó profundamente. Por eso se puede llamar a esta generación la generación de

los cincuenta o “los niños de la guerra” (Marcos Sánchez, 1999: 49). Vivieron durante la guerra, la posguerra y la dictadura de Franco. Por supuesto, escribieron mucho sobre estos temas y sobre la triste realidad durante la dictadura en una España pobre, sórdida y traumatizada después de la guerra. Escribieron en una tradición realista, o en el caso de Ana María Matute, un tipo de Realismo lírico, para dar énfasis a la dura experiencia: “Utilizan la literatura como denuncia de situaciones de injusticia ante las que el lector debería reaccionar” (Marcos Sánchez, 1999: 48). Escritoras que pertenecen a esta generación son por ejemplo Ana María Matute y Carmen Martín Gaité.

La segunda generación, la generación del 68, era una generación de feministas pronunciadas. Publicó sus libros durante los primeros años de la democracia en España. Durante la época de Franco se censuraba temas de moral sexual y opiniones contrarias al régimen y a la Iglesia. El objetivo de la censura era mantener el control de la producción cultural en España. Además existía “la autocensura, es decir, la represión que los mismos escritores sometían a sus textos por temor a las represalias” (Tabuenca, 2015). Sin la censura, las escritoras pudieron escribir sobre temas feministas con más libertad. Ejemplos de escritoras de esta década son Rosa Montero y Esther Tusquets.

Sin embargo, las generaciones a las que esta tesina hace referencia son la tercera y cuarta generación, nacidas en las décadas de los sesenta y setenta. Parece que hay ciertas diferencias entre estas dos generaciones de escritoras.

Almudena Grandes y Lucía Etxebarria, nacieron en los años sesenta (1960 y 1966). Vivieron su niñez en la dictadura de Franco, que duró hasta 1975, pero tienen la experiencia de la transición y la democracia. Esta generación de narradoras ha sido llamada “la generación X” o “la generación del Prozac” (Marcos Sánchez, 1999: 50). Hay rasgos comunes literarios para esta generación. Las escritoras usan la literatura para hacer reflexiones profundas sobre sí mismas, es decir, existe una tendencia fuerte al autoanálisis. Seleccionan una narradora implicada en la historia y usan la narración en primera persona, algo que parece ser común para todas estas



generaciones de mujeres escritoras. La figura del padre está generalmente ausente, o violenta y disruptiva (de la Cinta Ramblada Minero, 2003).

Los relatos son realistas, a veces un realismo duro, es decir, escriben sobre los aspectos más violentos y desagradables de la vida. Las mujeres están percibidas como prisioneras, con varias ataduras, padres, matrimonios etc. Para escapar solo existe la fuga. Escriben de una manera conscientemente provocativa y usan lenguaje coloquial (Marcos Sánchez, 1999: 51).

En el artículo “Narradoras en tránsito. Voces propias de escritoras nacidas en los 70” Jesús Eloy Pérez Alonso afirma la existencia de una diferencia entre las generaciones nacidas en los años sesenta y setenta. Escribe que, las nacidas en los 70, son por un lado continuistas, tienen la herencia de las escritoras de las décadas anteriores, pero por otro lado son rupturistas, tienen la influencia del influjo de la posmodernidad como movimiento global (Eloy Pérez Alonso, 2015: 126).

Espido Freire nació en los años setenta (1974) y pertenece a esta cuarta generación de escritoras femeninas, una cuarta ola de escritoras jóvenes o “narradoras en tránsito”, es decir, son aún bastante jóvenes y están desarrollando su escritura. Esta generación ha vivido toda su vida en la democracia y ha tenido acceso a una sociedad bastante igualitaria. Sus libros tienen menos elementos políticos e ideológicos, pero siguen con el autoanálisis, la búsqueda de su propia identidad. Escriben entre lo tradicional y lo experimental mientras que las influencias de otras literaturas occidentales y de nuevas tecnologías son evidentes. La narrativa gira a ser más concentrada e incorpora elementos góticos o paranormales. Pero sigue con la narración en primera persona con una protagonista femenina (Jesús Eloy Pérez Alonso, 2015: 128-135).

Carmen de Urioste escribe en su artículo “Narrative of Spanish Women Writers of the Nineties: An Overview” sobre las escritoras que se publicaron en la década de los noventa que ellas “are redefining the meaning of the language on which the female world and woman’s identity are based” (de Urioste, 2001: 283). Según de Urioste, los rasgos que destacan en los libros escritos por mujeres durante esta época son primero, la narración en primera persona:

Since women traditionally have been portrayed and defined by patriarchal metanarratives, the use of first person presupposes, in addition to an expression of self-determination, a psychological quest for a new identity as well as a sociological search for a new space within the society (de Urioste, 2001: 285).

Segundo, la autoreflexión, la búsqueda existencialista de sí mismo: “¿Quién soy yo?” (de Urioste, 2001: 288). Parece que ha sido importante para las escritoras liberarse de la manera en que los hombres describen a las mujeres, quieren dar su visión propia sobre qué significa ser mujer.

En comparación con el movimiento feminista en la literatura en general, la situación en España parece un poco diferente. A causa de la situación política en España, con la dictadura y censura hasta 1975, y la subsiguiente transición hacia la democracia, que duró hasta los años ochenta, las escritoras femeninas han tardado en reaccionar contra la sociedad patriarcal, algo que en otros países empezó más temprano con el fin de la segunda guerra mundial. Parece que la incriminación a la madre por su complicidad con las normas patriarcales aparece más fuerte en las generaciones nacidas en los años sesenta y setenta, es decir unas décadas más tarde que en otros países. Quizás por eso, el rechazo y la rebelión de las hijas contra la vida de sus madres cuando al final llega la democracia fue más explícita y violenta.

### **3. Análisis**

#### **3.1. La buena hija**

El cuento está escrito en primera persona, en estilo realista y dividido en tres partes. La primera parte empieza *in media res* y establece la situación actual de la protagonista Berta. Se ha convertido en la cuidadora de su madre, que está enferma y quejándose todo el tiempo, como “una niña pequeña, malcriada” (Grandes, 2011:200). Los papeles de madre e hija se han mezclado y confundido, es decir, Berta se preocupa de su madre aunque ella no tiene ningún cariño por su hija menor. Berta tiene más de treinta años y es una edad importante para las mujeres en la que surgen pensamientos de amor y maternidad. Pacheco Oropeza y Redondo Goicoechea (2001) escriben sobre esta edad:

la treintena, edad de conflictos, la suya propia-, decisión que por supuesto, como sucede siempre en el mundo de Grandes, tiene que ver con la vida amorosa: tener un amante o un hijo, divorciarse, lograr la tan ansiada pareja, el compañero sexual y amoroso para combatir la soledad y completarse como ser humano (Pacheco Oropeza y Redondo Goicoechea, 2001: 153).

Berta, entonces, está a punto de tomar una decisión sobre su vida y un recuerdo inesperado de su infancia hace que tenga una epifanía. El momento subversivo empieza con un baño interrumpido por el sonido del timbre de la madre, usado casi como un instrumento de tortura, que obliga a Berta a reflexionar sobre su vida: “¿Qué hago yo aquí?” (Grandes, 2011: 202). Va recordando momentos de su infancia que la llevan a la autoreflexión y a un cambio radical. Cuando Berta vuelve al baño, después de satisfacer los caprichos de su madre, se desploma en el agua “como si acabaran de fusilarme al borde de la bañera” (Grandes, 2011: 201). Es decir, simbólicamente muere para poder nacer de nuevo desde el útero de la bañera. Los recuerdos y su calmado uso de la lógica, con el principio de Arquímedes como referencia, le ayudan a tomar una decisión definitiva sobre su situación.

La segunda parte consta de estos recuerdos importantes, pero casi olvidados, del pasado de Berta. Desde los primeros monólogos se puede ver que los roles de madre e hija tienen gran importancia en este cuento, “-¿Qué quieres, mamá? – Berta, hija...” (Grandes, 2011: 199). Las palabras “mamá” e “hija” son usadas desde el principio, y además tienen una importancia clave al final del cuento. Sin embargo, en el cuento existen dos versiones de la madre de Berta, la madre biológica, Doña Carmen y la mamá de verdad, la cuidadora Piedad. Berta se pregunta si es posible cambiar de madre. Simbólicamente el cuento representa la polémica del feminismo sobre lo que es lo más importante en la creación de la mujer desde el punto de vista del género: la biología o la crianza. En este cuento la biología es rechazada por la protagonista en favor de la crianza. La biología está representada, por supuesto, por la madre biológica de Berta, doña Carmen. Es una madre completamente indiferente a su hija menor y parece ser una bruja. “Este personaje permite desarrollar uno de los grandes temas de la narrativa de Almudena Grandes como es la relación de desamor y hasta de odio o de amor/odio, entre madres e hijas” (Pacheco Oropeza y Redondo

Goicoechea, 2001: 154). Doña Carmen ha dejado su papel de madre a la criada de la familia. La crianza en este cuento está representada por Piedad, la cuidadora de Berta cuando era pequeña. Representa la otra versión de la madre, la mamá, totalmente diferente, casi lo contrario de Carmen. Si la madre biológica es fría y distanciada, la mamá Piedad es “una máquina de querer que funcionaba a tope, siempre igual, cuando me portaba bien y cuando me portaba mal. Piedad era ¡casa!, era mi casa, y era el mundo” (Grandes, 2011: 204). Berta es tan distanciada de su madre biológica, y su familia que vive “al otro lado del pasillo” (Grandes, 2011: 204), que se equivoca cuando una mujer con “cara de bruja” (Grandes, 2011: 228) grita a Berta por la calle “tu madre es una puta” (Grandes, 2011: 228). Berta está confundida, no está completamente segura si se refiere a su madre Carmen o a su mamá Piedad. Reflexiona sobre la infidelidad indiferente de Carmen con el tío Armando, descrito como “una inofensiva actriz de reparto perpetrando un papel” (Grandes, 2011: 231-232) y lo contrasta con la sinceridad del amor de Piedad a Eugenio. Carmen despide, sin compasión, a Piedad, que se fue sin dejar nada, y hace que Berta, con su padre casi siempre ausente y con una madre incapaz de mostrar afección, se sienta una huérfana.

En el cuento existe una intertextualidad con otros textos: con un poema romántico de Bécquer y con la fuga más espectacular de la literatura, la del Conde de Monte Cristo, del autor Dumas. El poema tiene significado, son las palabras sentimentales del poema las que al final reúnen a Piedad con Eugenio. Se le presenta a Berta como una advertencia de fiarse de sus propias emociones, que sus emociones tienen importancia y deben tener influencia en su decisión de elegir una nueva madre, y simbólicamente reunirse con Piedad. No solamente debe utilizar su lógica cuando toma su decisión, sino sus sentimientos también. El recuerdo de la fuga de Monte Cristo sirve como un presagio sobre lo que tiene que hacer Berta, irse para siempre para escapar de su madre biológica y de su situación actual en la cual está cautiva.

La epifanía de Berta ocurre en la tercera parte del cuento cuando recuerda que después de la huida de Piedad, llamó a su madre “doña Carmen” (Grandes, 2011: 236) y no madre. Como adulta, y después de su contemplación profunda, entiende el significado de este cambio, doña Carmen nunca había sido su madre de verdad.

Simbólicamente, al día siguiente retoma esta frase formal para saludar a su madre, “Buenos días, doña Carmen” (Grandes, 2011: 244). Ahora no la llama mamá como al principio del cuento, utiliza un saludo formal. Ahora, la madre ha perdido el control sobre la mente de Berta y finalmente Berta entiende que es la madre la que depende de ella.

Berta elige a Piedad como su madre de verdad y como su modelo de mujer entre estas dos madres. Entiende que la biología no es lo más importante, sino la crianza, y que lo que nos hace mujeres independientes son los lazos con otras mujeres que elegimos nosotras mismas. En la visión de las feministas de los años setenta, la mujer debía cortar con la influencia negativa de su madre para tener acceso al mundo patriarcal y tener su propio lugar en el mundo. Esto es lo que hace la protagonista en el cuento, deja el pasado, corta para siempre con su madre y continúa su vida con la imagen de una otra madre simbólica, menos tradicional. Deja la vida tradicional aislada de las mujeres encerradas en casa y retoma su posición en el mundo como profesora de matemáticas. El cuento subraya, lo que escribió de Beauvoir, que no es la biología lo que tiene más importancia en convertirnos en el género de ser mujeres, sino la crianza. Aún más importante, que la mujer debe cortar con la influencia de su madre para poder obtener libertad y creatividad.

### **3.2. Una historia de amor como otra cualquiera**

En el cuento “Una historia de amor como otra cualquiera” la protagonista es una mujer anciana de nombre desconocido que nos cuenta su historia de una manera muy directa. Es como si la escritora hubiera grabado su historia y la estuviera presentando ante nosotros, los lectores, usando a esta mujer anónima para transmitirla fielmente en forma de un monólogo ininterrumpido. Para ello se sirve del uso de un idioma coloquial con muchos refranes y frases muy largas, que añade un sentido de realismo, por ejemplo “empezó a entrar el dinero en casa, a chorros como quien dice” y “para esas cosas tiene más conchas que un galápago” (Etxebarria, 2011: 21). También usa palabras típicas de una comunicación oral, “Y a veces, que quiere que le diga” (Etxebarria, 2011: 10) y “¿Sabe?” (Etxebarria, 2011: 25). Otro truco para dar el sentido de un relato oral es el uso de repeticiones, “Mi madre, mi madre... Mi madre era una señora tan fría” (Etxebarria, 2011: 11). Son rasgos que pertenecieron a la

novela neorrealista de la Generación X. No es sorprendente que las historias en la colección de cuentos, según la escritora, estén inspiradas en hechos reales, basadas en testimonios directos de mujeres. (Etxebarria, 2011: 283).

El cuento empieza con una reflexión corta sobre quién tiene la culpa de lo sucedido, como una introducción al tema muy duro, es decir el incesto. En la introducción no escribe explícitamente la palabra incesto, pero el lector puede sospechar de qué se trata. La protagonista continúa con sus memorias en orden cronológico escritos en primera persona y en una manera realista, casi tremendista, es decir acercándose a una tendencia de exagerar los aspectos más crudos de la vida. Al final del libro hay un capítulo llamado “La realidad supera a la ficción” con “unas cuantas puntualizaciones de la autora” en que la escritora comenta sus cuentos. Usa estadísticas sobre abusos sexuales para confrontar y refutar que el cuento es excesivamente tremendista. Por ejemplo escribe que “Entre un veintiocho y un treinta y tres por ciento de las mujeres han sufrido abusos sexuales antes de los quince años” (Etxebarria, 2011: 284. Según las *Actas de las I Jornadas de Sexología de Castilla y León*, 10-13 y datos del Instituto de la Mujer). Aunque esta cifra no verificada puede parecer elevada y poco probable, la escritora la usa para afirmar que el cuento está basado en hechos reales y que es verosímil.

En el cuento solo tenemos la perspectiva de la madre y ella se expresa con muchas dudas e inseguridad sobre el tema: “El tema se quedó aparcado en la tierra de nadie de lo que no se nombra y yo nunca sabré la verdad de todo el asunto” (Etxebarria, 2011: 31). Esto aumenta el sentido realista del cuento, en casos de incesto raramente existen pruebas, solo las palabras de la hija contra las del padre. La mujer, la madre, también una víctima del hombre, no tiene nombre, así que puede representar a cualquier mujer de su generación.

La protagonista de la historia es la madre y pertenece a esta generación de mujeres afectadas por la represión de la dictadura de Franco. Esta mujer está tan atrapada en su existencia de “guardar las apariencias” que no reacciona y no puede hablar con nadie cuando su hija muestra signos de una depresión. La madre había crecido en un ambiente en que las mujeres no trabajaban y no tenían sus propias vidas fuera de la

casa. Vivían como amas de casa en un mundo patriarcal. Llevaban las mismas ropas aburridas, trajes oscuros sin escote, pero carísimas. Las llevaban como una armadura y les servían para reflejar el dinero, es decir el estatus de sus maridos. La distancia y autoridad de la madre de la protagonista le aliena y le da miedo. Esa madre impone sus principios tradicionalistas y conservadores sobre la moral y costumbres a sus hijas. Son vigiladas en todo momento. La protagonista se “sentía como enterrada viva bajo las imposiciones” (Etxebarria, 2011: 13). No puede hablar con su madre, tiene que ocultar sus sentimientos y guardar las apariencias a toda costa.

El punto de vista de la madre parece ser poco común en la literatura escrita por mujeres, el punto de vista normalmente es el de la hija (Giorgio, 2002: 33-34). Sin embargo, en este cuento tenemos los pensamientos de la madre y con el cuento la autora da voz a todas las mujeres de la época de la posguerra. Nosotros, los lectores, podemos tener un entendimiento de la situación política e histórica, y por eso podemos entender mejor el comportamiento conformista de la mujer durante estos años difíciles y de esta forma podemos aceptarla como individuo. Es un paso hacia una reevaluación del papel de la madre durante la época de la posguerra, aunque sin perdonarla completamente.

Bourland Ross (2016) escribe sobre las obras de Etxebarria:

By showing the tension between the past constructs of the mother and the possible future outcomes of gender equality, Etxebarria's works navigate the complexity between past and future, illuminating the current and future uncertainties and the ambivalent nature of change (Bourland Ross, 2016: 3).

Al final del cuento la hija de la protagonista mejora y rompe con el hilo tradicional de guardar silencio con su madre y abuela, decide hablar y revelar la verdad sobre su depresión e incrimina a su propio padre por el abuso. La madre, aunque está asustada e insegura si la hija dice la verdad o no, decide también romper con el hilo tradicional de su madre y decide inequívocamente dar el apoyo a su hija. El cuento termina con la reflexión de la madre sobre su divorcio y el hecho de que tomó partido por su hija cuando tuvo que elegir entre su hija y su marido y dijo de una manera desafiante al lector “no me arrepiento” (Etxebarria, 2011: 31). Su autoreflexión ha sido profunda.

La madre culpa a la sociedad callada, a una tradición de las mujeres de aguantar todo el mal que les impone la cultura machista. La madre piensa que eso debe cambiar. Sin embargo, ella toma la responsabilidad de lo que ha pasado, aunque no sea el violador, sino porque ha dejado a su niña crecer en un ambiente sin amor entre los padres, con una madre callada, triste y encerrada en la casa, algo que su hija por supuesto ha observado. La protagonista ha estado obsesionada como su madre antes que ella, con los pensamientos y juicios de los demás. Dice “me culpa la niña” y “todo el mundo echa la culpa a la madre” (Etxebarria, 2011: 9). Con la madre como protagonista, la escritora subraya la importancia que tiene la madre como modelo. La madre tiene que dar apoyo a su hija y no al mundo patriarcal. La rebeldía de la hija, de no adaptarse a las normas imputadas por la madre y la sociedad patriarcal, debía ser aceptada por la madre como algo que ayuda a la sociedad a obtener más igualdad y libertad.

### **3.3. Loco con cuchillo**

El cuento tiene los rasgos de la cuarta generación de escritoras femeninas, “narradoras en tránsito”. Está escrito en tercera persona, en estilo indirecto libre, aunque solo podemos conocer los pensamientos de la propia María, la protagonista. El estilo es predominantemente realista, pero ese realismo se rompe a menudo, para introducir fragmentos desconcertantes en cursiva, desde la mente de María, voces discrepantes, inquietantes y amenazantes. Las voces llegan, probablemente, desde una psicosis profunda que estalla por la inminente boda de María. Quizás muestra una psicopatología de múltiple identidad.

El cuento es corto y bastante concentrado, no nos deja muchas descripciones y nos obliga a leer entre líneas, es decir, la escritora no nos cuenta todo, sino tenemos que extraer el contenido desde sus pistas desconcertantes. El cuento tiene un elemento gótico en la descripción del ambiente amenazante de un asesino loco atacando a mujeres por la noche con cuchillo. Dura hasta el final del cuento antes de que el lector pueda entender quién es el asesino, María la protagonista. En el cuento nada es seguro hasta el final y nada es lo que parece. Además, la escritora usa ironía y símbolos para transmitir su mensaje. Por ejemplo el acto de fumar, como símbolo de rebeldía y los labios recientemente pintados, como símbolo de feminidad amenazante.



La protagonista del cuento, María, es una mujer de aproximadamente veinticinco años. Vive sola y trabaja como recepcionista en un aeropuerto, no vuela como las azafatas, sino que, simbólicamente, está atrapada en la sala de espera. Su vida está puesta en espera, no puede crecer y volar, es decir vivir como una adulta independiente.

El cuento nos da una relación complicada entre la protagonista María y su madre. Destaca el terror de la protagonista de convertirse en su madre. Este miedo parece ser algo arquetípico en la relación madre – hija. Para superar este sentimiento la hija debe “matar” a su madre, algo que ocurre literalmente en este cuento. En la mente de María existen dos versiones de la madre. Primero, la madre realista, una mujer casada de aproximadamente cincuenta años, cariñosa, igual que su futura suegra, y a todas las otras mujeres de la misma edad y situación social. Esa madre trata a María como si fuera todavía una niña y María le deja hacerlo en la superficie, pero por dentro le desobedece. Tiene miedo a esa madre, aunque al mismo tiempo depende de ella como una niña. Esta dependencia aumenta con la boda entrante. Segundo, la madre que ve y escucha en su subconsciente y que le produce asco. María teme envejecer, algo inevitable y junto al otro miedo, que teme aún más, convertirse en su madre. Es su miedo más profundo y algo que quiere evitar. Cuando María se mira en el espejo, no ve la realidad, sino una visión distorsionada de la realidad y es, en estos momentos, cuando las voces desde su subconsciente empiezan a hablar.

En el cuento la protagonista María cae en la locura para solucionar sus problemas al vivir en una sociedad patriarcal. María está en la víspera de casarse, algo que parece arrancar una psicosis profunda en ella. de Beauvoir escribe sobre esto: “We have seen that many adolescent girls are anguished by the idea of leaving the paternal home: when the event draws near, this anxiety is heightened. This is the moment when many neuroses develop” (de Beauvoir, 2011: 447). Cuando María se ve en el espejo en su vestido de boda, entiende que está a punto de convertirse en una mujer adulta y madura, es decir, en su madre, y esto la da miedo y asco. Este miedo profundo se manifiesta como voces en su cabeza que la obligan a reaccionar y justifican sus acciones. Empiezan sus asesinatos, cuatro mujeres de la misma edad de su madre,

una azafata joven, muy femenina, la dueña de la tienda de vestidos para novias y finalmente, mata a su propia madre. En el cuento este hecho es contado explícitamente, María mata a su madre. Sin embargo, el cuento nos quiere decir simbólicamente que debemos dejar en el pasado la sociedad patriarcal y que debemos romper con la sumisión que nuestras madres han sufrido toda su vida. María describe el asesinato de su madre como un nacimiento, es decir tuvo que matar a su madre para poder madurar.

María envidia y al mismo tiempo rechaza el mundo de los hombres en que envejecer no importa. Es irónico que sus asesinatos, que todo el mundo atribuye a un hombre, han hecho que la sociedad haya regresado a un tiempo en que “una mujer no era nada sin un hombre que la protegiera por la ciudad hostil” (Freire, 2004: 46). En la mente de María la madre está conectada con esa sociedad patriarcal, donde la mujer tiene que adaptarse y los hombres controlan las vidas de las mujeres. María escribe sobre la relación entre su madre y su novio Jorge: “Aun antes que su suegra, su madre sería la primera confidente de Jorge” (Freire, 2004: 52). La madre ha aceptado y vive en el mundo patriarcal y quiere que María lo haga también. En la mente de María la madre le da órdenes: “*estira la falda, María, desliza el pie tras el empeine*” (Freire, 2004: 46-47). Quiere inculcar en María el aceptar las reglas del mundo patriarcal en que la mujer es dominada. La mente de María conecta el predominio que aún tiene su madre sobre ella con el mundo patriarcal, en que la madre y Jorge son cómplices. María oculta el disgusto que tiene, “todos los hombres son iguales, todos quieren controlar nuestras vidas” (Freire 2004: 49). El novio de María, Jorge, es mayor que ella y finge cariño y estar preocupado por ella, pero “olvidaba siempre sus promesas, acostumbrado como estaba a ser él el centro de todas las obligaciones” (Freire, 2004: 48). En su relación con Jorge, María regresa para evitar conflictos y su sentido de disgusto, “fingió ser la niña que tanto le agradaba” (Freire, 2004: 51). La única manera de escapar que existe para ella, en todo caso en su mente, es caer en la locura y matar, “la única huida posible del tiempo, de convertirme, con años y arrugas, en mi madre, la única huida de sus palabras en mi cerebro, la única escapatoria viable de mi madre” (Freire, 2004: 50). Debemos empezar de nuevo con “los labios recién pintados” (Freire, 2004: 54) amenazando al mundo patriarcal.

#### 4. Conclusiones

El objetivo ha sido investigar cómo las escritoras Almudena Grandes, Lucía Etxebarria y Espido Freire, en tres cuentos cortos, tratan el mismo tema, la relación entre madre e hija. Hemos relacionado además los cuentos y las autoras con los rasgos típicos de la literatura escrita por mujeres después de 1945.

En el primer cuento, de Almudena Grandes, la relación madre-hija tiene complicaciones. Berta, la protagonista, no acepta la conducta fría de su madre biológica. Toda su vida ha esperado por una muestra de amor y cariño de su madre, pero nunca lo ha logrado obtener. Con sus treinta años y con su madre con setenta, los roles han cambiado. Ahora, Berta no tiene que obedecer a su madre y no necesita su amor. Berta acepta que nunca va a lograr el amor de su madre, entonces busca a otra madre y lo encuentra en el recuerdo de su criada Piedad. En la visión de las feministas de los años setenta, la mujer debía cortar con la influencia negativa de su madre para tener acceso al mundo patriarcal y tener su propio lugar en el mundo. Esto es lo que hace la protagonista en el cuento, deja el pasado, corta para siempre con su madre y retoma su posición en el mundo como profesora de matemáticas. El cuento subraya, como escribe de Beauvoir, que es la crianza y no la biología lo que la define como mujer.

En el segundo cuento, de Lucía Etxebarria, el punto de vista es la madre. Esto parece ser poco común en la literatura escrita por mujeres, el punto de vista normalmente es el de la hija. Tenemos los pensamientos de la madre y con el cuento la autora da voz a todas las mujeres de la época de la posguerra. Nosotros, los lectores, podemos tener un entendimiento para la situación política e histórica, y por eso podemos entender mejor el comportamiento conformista de la mujer durante estos años difíciles y quizás poder aceptarla como individuo. Es un paso hacia una reevaluación del papel de la madre durante la época de la posguerra, aunque sin perdonarla completamente. Además, con la madre como protagonista, subraya la importancia que tiene la madre como modelo. La madre tiene que dar apoyo a su hija y no al mundo patriarcal. La rebeldía de la hija, de no adaptarse a las normas imputadas por la madre y la sociedad patriarcal, debía ser aceptada por la madre como algo que ayuda a mejorar la

sociedad. En el cuento la madre decide inequívocamente dar el apoyo a su hija sin arrepentirse.

En el tercer cuento, de Espido Freire, destaca el terror de la protagonista de convertirse en su madre. Este miedo parece ser algo arquetípico en la relación madre – hija. Para superar este sentimiento la hija debe “matar” a su madre, algo que ocurre literalmente en este cuento. Este hecho, es sin duda, provocativo y amenazante al mundo patriarcal también, con el cual la hija rechaza en su madre primeramente su adaptación al mundo de los hombres y a ser marginalizada.

En la literatura escrita por mujeres existen dos rasgos muy destacados: primero hay una protagonista femenina y segundo hay una autoreflexión sobre el papel de la mujer. Podemos ver en los tres cuentos que los tres tienen una protagonista femenina, Berta, “la mujer” y María, que todas están reflexionando profundamente sobre sus vidas. En los cuentos, quieren entender mejor sus vidas y llegar a un nuevo entendimiento de su situación actual. Las escritoras usan la relación entre madre e hija para acercarse al problema de vivir en una sociedad patriarcal y además para buscar su solución. Se podrían realizar futuras investigaciones en otras obras sobre el desarrollo del tema fundamental de este trabajo, la relación entre madre e hija, y ver si se continúa produciendo un acercamiento entre estos tipos de personajes femeninos o si las escritoras eligen otros caminos para representar esta relación.

## 5. Bibliografía

### Fuentes primarias:

Etxebarria, Lucía. (2011) *Una historia de amor como otra cualquiera*. Madrid: Espasa Libros.

Freire, Espido. (2004) *Juegos míos*. Madrid: Santillana ediciones: Alfaguara.

Grandes, Almudena. (2011) *Modelos de mujer*. Barcelona: Tusquets Editores.

### Fuentes secundarias:

Arkininstall, Christine. (2001). “ “Good-Enough” Mothers and Daughters in Almudena Grandes’ Short Fiction”. *Anales de la Literatura Española Contemporánea*. Vol. 26, no 2, paginas 1-23. Society of Spanish and Spanish-American Studies. The University of Auckland.

Bourland Ross, Catherine. (2016) *The Changing Face of Motherhood in Spain*. Lanham: Bucknell University Press.

Bravo Cuiñas, Ana. (2010). “Una historia de retrocesos y avances”. *El Mundo*. 8 marzo 2010.

Brown, G.G. (1981) *Historia de la literatura española 6. El siglo XX*. Barcelona: Ariel.

de Beauvoir, Simone. (2011) *The second sex*. New York: Vintage books. (Translated by Constance Borde and Sheila Malovany-Chevallier).

de la Cinta Ramblado Minero, María. (2003). “Conflictos Generacionales: La relación madre-hija”. *Espéculo. Revistas de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en línea: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/conflict.html>

de Urioste, Carmen. (2001) “Narrative of Spanish Women Writers of the Nineties: An Overview”. *Tulsa Studies in Women’s Literature*. Vol.20, No. 2, Women Writing Across the World. pp 279-295. Published by: University of Tulsa.

Eloy Pérez Alonso, Jesús. (2015) "Narradoras en tránsito. Voces propias de escritoras nacidas en los 70". *Dossiers Feministes*. 20, 2015, 123-139.

Giorgio, Adalgisa ed. (2002) *Mothers and Daughters in Western Europe: Renegotiating the Mother in Western European Narratives by Women*. Oxford: Berghan Books.

Irenius, Lisa. (2016) "Vilken sorts feminist är Ferrante?". *Svenska Dagbladet*. 17 april 2016.

Marcos Sánchez, Mercedes. (1999) "La narrativa femenina en 1998". *Cuadernos de literatura*, volumen v, número 9.

Pacheco Oropeza, Bettina y Redondo Goicoechea, Alicia. (2001) "La imagen de la madre en "Amor de madre" de Almudena Grandes". *Contexto*, Segunda etapa-Volumen 5-No.7-Julio/Diciembre 2001.

Patel, Runa, Davidsson, Bo. (2003) *Forskningsmetodikens grunder*. Lund: Studentlitteratur.

Poza Diéguez, Mónica. (2002) "La sugerencia de la trama o la magia narrativa de Espido Freire". *Especulo. Revistas de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en línea: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero20/freire.html>

Queralt del Hierro, María Pilar. (2002) *Madres e hijas en la historia*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy.

Selden, Raman y Widdowson, Peter. (2005) *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. London and New York: Routledge.

Tabuenca, Elia. (2015) "La censura literaria en la España de Franco". *Apuntes de literatura*. 19 noviembre 2015. Disponible en línea: <https://webdelibros.com/2015/11/19/censura-literaria-espana/>

Wilde, Oscar. (1989) *Un marido ideal La importancia de llamarse Ernesto*. Barcelona: Editorial Planeta.