

Elena Quiroga: memoria de una académica novelista

DARÍO VILLANUEVA
Real Academia Española

[Intervención de Darío Villanueva en el acto «Elena Quiroga de nuevo en la RAE», que tuvo lugar el miércoles 1 de diciembre de 2021 con la coordinación de Carme Riera]

El justo reconocimiento de su singular trayectoria creativa llevará a Elena Quiroga hasta la Real Academia Española, en la que ingresó en 1984 con un discurso titulado *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro*. Precisamente en su contestación académica Rafael Lapesa afirmaba que «toda Galicia, de Norte a Sur y de Este a Oeste, paisaje, gentes, alma y vida, se adensa en la obra de Elena Quiroga»¹.

Lapesa hace asimismo mención a dos precedentes literarios: Emilia Pardo Bazán y Ramón del Valle-Inclán. Pero a diferencia de las recias figuras de don Juan Manuel de Montenegro y el falso Marqués de Ulloa, Álvaro de Castro, el señor de La Sagraira que protagoniza *Viento del Norte*, premio Nadal en 1950, es un personaje sensible, culto y complejo, que continúa, no obstante, fiel al pazo y a su sistema paternalista de relaciones humanas y sociales ya en pleno Siglo xx.

La relación intertextual que se estableció entre Elena Quiroga y la condesa de Pardo Bazán resulta perfectamente plausible. Por cierto: el año del centenario luctuoso de una coincide con el del natalicio de la otra. Algo hay en *Viento del Norte* de *contrafactum* de *Los Pazos de Ulloa*, sobre la base de la presentación contrastada de un señor a la altura de las exigencias

¹ *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro*, Discurso leído el día 8 de abril de 1984, en su recepción pública, por la Excm. Sra. Doña Elena Quiroga de Abarca, y contestación del Excmo. Sr. Don Rafael Lapesa Melgar, Real Academia Española, Madrid, 1984, página 132.

de su linaje, y no degradado y abyecto como el falso Marqués de Ulloa. Y mientras en la novela de la condesa el auténtico protagonista resulta ser el capellán Julián Álvarez, en *Viento del Norte* nadie le puede negar semejante condición a Álvaro, verdadero héroe de corte trágico.

De *Viento del Norte* viene la inspiración de lo que constituye el eje de *La sangre*, la segunda novela de su autora en 1952. Para el tío Enrique, el más valleinclaniano de sus personajes, la historia no la pueden escribir hombres como Álvaro, que anda enfrascado en sus estudios jacobeos, sino «los árboles, los valles, las montañas. ¿Cuántas cosas podría contar el castillo?».

Estamos, pues, ante dos novelas de la Galicia rural y profunda, bronca y trágica, enfocadas a través del microcosmos articulado en torno a sendos pazos, La Sagreira y el Castelo, respectivamente. Son, literal y valleinclanianoamente, tierras de lobos, de lo que se extrae una referencia emblemática para definir la condición humana en clave más de Hobbes que de Rousseau.

Pero lo más significativo es que el narrador de *La sangre* es un roble centenario que, plantado en las proximidades de la torre principal del Castelo, observa a través de sus ventanas la vida de los señores y asiste como testigo a numerosas situaciones que se producen al amparo de su sombra. Así generación tras generación, hasta llegar a los años de la República cuando, en un final efectista, el árbol narrador es talado porque sus raíces amenazaban la estabilidad de la casa, y su caída provoca la muerte de Lorenzo, el último vástago de la familia.

Elena Quiroga lleva hasta sus últimas consecuencias las posibilidades de un viejo recurso –el perspectivismo– mediante el cual el mundo que se describe, y los acontecimientos que se narran, se circunscriben a una visión singular. Este tamiz adquiere especiales connotaciones cuando un novelista recurre a perspectivas insólitas, como la de un perro en el caso de *Flush. A Biography* (1933) de Virginia Woolf, o el edificio de la calle Florida donde viven, aman, luchan y mueren los miembros de una familia bonaerense en *La casa* de Manuel Mugica Láinez, obra dos años posterior a la de Elena Quiroga y muy en la línea de *La sangre*.

A propósito de la novela del argentino, se ha señalado cómo la renovación del lenguaje novelístico en el llamado «realismo maravilloso» pasaba inexorablemente por la problematización de la perspectiva narrativa. Semejante afirmación se acomoda con justeza a los propósitos de nuestra novelista en esta auténtica obra maestra que por su ambientación gallega, su fuerza poética y la contenida fantasía de su planteamiento entusiasmó a Álvaro Cunqueiro. Estas afinidades electivas explican también la decidida

reivindicación que Elena Quiroga hace del realismo maravilloso autónomo del escritor mindoniense en su discurso de la RAE.

No menos importante que la perspectiva viene a ser aquí el símbolo que da título a la novela *La sangre*. Es el emblema de la vida individual, pero también, por compartirla varios de los personajes, de la estirpe familiar. El castaño que narra entiende a la perfección el lenguaje de la sangre, pues siente que su savia es equivalente a ella y puede así dialogar sin palabras.

De este modo, Elena Quiroga confirmaba su presencia en el panorama literario español al año siguiente de haber obtenido el premio novelístico más prestigioso, que había inaugurado su palmarés con el descubrimiento en 1944 de otra joven escritora, Carmen Laforet.

Elena Quiroga, un poco mayor que Carmen Martín Gaité o Ana María Matute, vivió la contienda civil desde otra perspectiva distinta a la de la llamada «generación del medio siglo», la de los «niños de la guerra». No participó de sus círculos, no colaboró en sus revistas ni se relacionó con los Ferlosio, Aldecoa, Juan Goytisolo, Fernández Santos, Medardo Fraile, García Hortelano... Fue escritora de formación autodidacta y de creatividad autónoma, lo que en su caso quizá redundó en una falta de proyección que el arropamiento generacional sin duda le hubiese facilitado. Precisamente por ello, estamos ante una novelista sin ataduras, abierta a influencias diversas que le llegan fundamentalmente a través de sus lecturas. La crítica no ha dejado de apreciar acertadamente en ella elementos de referencia novelística internacional –Stefan Zweig, Lajos Zilahy, William Faulkner y, sobre todo, Virginia Woolf– que en la España aislada en que comenzó a publicar le confieren a su obra valor singular.

Los años cincuenta representaron para Elena Quiroga el momento de su máxima productividad literaria. Precisamente de 1955 data también *La enferma*, trágica historia de un amor imposible en la que, de nuevo, es víctima una mujer, Liberata. Ambientada también en un pueblo de las rías gallegas, técnicamente se caracteriza, como más tarde *Algo pasa en la calle*, por el pluriperspectivismo

Tanto la impronta temporal de la vivencia humana singular como el pasado a modo de presente vivido en la memoria explican la preferencia de Elena Quiroga por la reducción retrospectiva del tiempo, muy hábilmente aplicada a la estructura de tres de sus otras novelas de los años cincuenta, *Algo pasa en la calle* (1954), *La careta* (1955) y *La última corrida* (1958). Las dos primeras pueden en cierto sentido considerarse precedentes de *Cinco horas con Mario* (1966) de Delibes y *Le Dîner en ville* (1958) de Claude Mauriac, respectivamente, y la tercera comparte la temática y la ambientación taurinas con otra novela de 1958, *Los clarines del miedo* de Ángel María de Lera.

En *Algo pasa en la calle*, en torno al féretro de un hombre, Ventura, se van encontrando todas las personas que estaban más relacionadas con él. Como el Mario de Delibes, el difunto es profesor, esta vez de Filosofía en la universidad, y todo lo que él tiene de profunda, sincera y angustiada complejidad lo tiene de frívolo reaccionarismo su aristocrática esposa, Esperanza, de la que ha tenido una hija, Ágata, y estaba separado. Vive con él su mujer legal durante la época republicana, Presencia, exalumna suya, y el hijo de ambos se llama Asís.

Todo este juego de perspectivas en torno a una figura ausente nos recuerda *Mort de quelqu'un* (1911) de Jules Romains, el creador del *unanimismo*. Este pensamiento de Presencia tiene mucho de unanimista: «Todas las muertes son una señal oculta para otra persona. Se muere para alguien y por alguien. Siempre hay alguien que muere con el muerto, alguien de quien llevan algo a enterrar en vida».

En un aspecto se le diferencia notablemente *Cinco horas con Mario*. Delibes se cuidó de no idealizar a Mario, sino en hacerlo un personaje ambiguo, contradictorio, problemático. El Ventura de *Algo pasa en la calle* es presentado, por el contrario, como una personalidad admirable. Combatiente también en el bando nacional y, sin embargo, depurado por una denuncia insidiosa, es autor de varios libros sobre las relaciones entre la armonía y proporción de las Matemáticas y de la vida. De carácter dulce y amable, en el aula practicaba el método socrático

Algo pasa en la calle, por su tesis o ideología es una obra ortodoxa aunque no falten en ella aspectos de indudable arrojo y desenfado para la época, tales como el tema de un amor «clandestino» más vivo que el oficial «en una comunidad donde no existe el divorcio», pero por su concepción técnica se trata sin duda de una novela excepcional no solo porque el «punto de vista», con esa mezcla de omnisciencia y voz directa de sus protagonistas, es francamente pertinente, sino también y sobre todo por el hábil manejo a la par de la retrospectiva subjetiva (las evocaciones) y objetiva (los *flash-backs* del narrador).

La última corrida (1958) es, por su parte, una novela apolínea por la firmeza y claridad de sus líneas maestras en lo que a la composición se refiere, y por la efectividad suma de su prosa, tanto en lo descriptivo como, muy especialmente, en el diálogo. Si la escritora le puso como lema los conocidos versos de Berceo fue, sin duda, para adelantar al lector ese doble intento de prosa paladina en el relato de una corrida de toros, y en la captación del hablar entre vecinos –en este caso, de la barrera y los tendidos– reproducido aquí mediante un logrado equilibrio entre coloquialismo y legibilidad, la misma fórmula que poco antes había aplicado Rafael Sánchez Ferlosio a *El Jarama*.

Las dos novelas de los años sesenta, *Tristura* y *Escribo tu nombre* (1965) forman parte de un proyecto unitario, de patente carácter autobiográfico. Tal proyecto parece que fue concebido inicialmente como una trilogía.

La historia personal de Tadea Vázquez, la niña protagonista, recorre en estas dos obras los ciclos de la infancia y la adolescencia hasta detenerse en junio de 1936, en los albores de la guerra civil. Es entonces cuando la muchacha deja el internado de monjas con una sensación de vacío que el final de *Escribo tu nombre* refleja mediante la palabra que Carmen Laforet pusiera en el propio título de una de las novelas más representativas de la primera postguerra: *Nada*.

Nunca consideraré pertinente la atribución de un autobiografismo romo a los personajes insertos en un universo de ficción. De hecho, la propia escritora fue muy parca a este respecto, pero deja traslucir una confianza importante a este respecto: «Tadea tiene mucha vivencia mía, aunque no sea exactamente mi vida».

¿Podríamos hablar a este respecto de un auténtico *bildungsroman*, de una novela de aprendizaje, formación o maduración de una personalidad femenina? De ser así, Elena Quiroga se incardinaría novedosamente, gracias al personaje de Tadea, en esa serie novelística que, a partir de un título fundador —el *Wilhelm Meister* de Goethe—, ofrece otras referencias tan notables como *The Portrait of a Artist as a Young Man* de James Joyce y *Demian* de Herman Hesse. O, por referirnos a la literatura española, *El jardín de los frailes* de Manuel Azaña y *A. M. D. G.* de Ramón Pérez de Ayala.

La crítica ha reconocido ampliamente el mérito de las dos obras finalmente publicadas de aquella frustrada trilogía, que según Ignacio Soldevila Durante representan «la mejor novelación de la infancia y la adolescencia femenina»². Rafael Lapesa, no menos elogioso en su juicio, llama la atención sobre la personalidad de Tadea, recia como la de la mayoría de las protagonistas femeninas de Elena Quiroga, caracterizada además por su «creciente ansia de libertad, reprimida en la casa por la vigilancia de la tía y criados, y en el colegio por la rigurosa disciplina, casi gregaria» así como por «su descubrimiento de la música, de la poesía, de la religiosidad honda y personal, inspirada en el amor y no por el temor»³.

Frente a lo que representa este doble mundo opresivo, el de la familia (*Tristura*) y el del colegio de monjas que prolonga su férula (*Escribo tu nombre*), Elena Quiroga contrapone (siempre el contrapunto, fundamental en la estética de la novelista) el concepto al que alude el título de

² *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1980, pp. 181-182.

³ Rafael Lapesa, op. cit., pp. 152-153.

la segunda de sus novelas mencionadas. En el contexto de una sociedad española que comienza a exigir inequívocamente la liberalización de la dictadura, *Escribo tu nombre* aparece en 1965 precedida por una página de envío dirigido a los airados protagonistas de aquella demanda de cambio: «TODOS VOSOTROS, mis amigos, los jóvenes universitarios inquietos y limpios, creadores de vuestro propio mundo y coautores del que viviréis mañana».

Escribe Elena Quiroga: «Y, a través de este mundo creado, tan nuestro como el propio, nuestra insaciada pasión por la primera y última dignidad del hombre. Os estoy hablando de libertad». Y ello enlaza con la traducción parcial de un famoso poema que el poeta surrealista y comunista francés Paul Éluard incluye en su libro de 1942 *Poésie et liberté*, escrito cuando el autor combatía en la resistencia. La Tadea interna en un colegio de monjas de la España de los treinta escribe también el sustantivo *libertad* «sur mes cahiers d'école, / sur mon pupitre et les arbres»: «Sí. Iba a cumplir trece años cuando escribí "Libertad" en la esquina de mi cuaderno».

En este sentido, sobre todo *Escribo tu nombre* bien puede ser leída no solo como un testimonio artísticamente eminente de la educación sentimental de las jóvenes españolas de la burguesía durante los años treinta, sino también como una muestra de connivencia o complicidad entre una escritora identificable con dicha generación y la de los universitarios disidentes nacidos ya después de la guerra civil, que desde entonces representarían una parte decisiva de la oposición protagonista, diez años después, del proceso de la transición política del postfranquismo.

De todos modos, la posición de Elena Quiroga está manifiestamente vinculada –como en el caso de Pardo Bazán– a una religiosidad profunda, crítica con los postulados del nacionalcatolicismo, que es la que inspira la maduración casi mística de la Tadea adolescente.

No deja de resultar sorprendente que, dado el planteamiento autobiográfico de estas dos novelas, la atormentada sensibilidad de su narradora y protagonista, y la atención que se le presta en el discurso novelístico a determinados procesos introspectivos vinculados con los sentimientos íntimos y las experiencias espirituales, Elena Quiroga no haya recurrido apenas a una técnica propia de la modernidad novelística para la que demuestra, por lo demás, estar muy bien dotada como escritora. Me refiero al monólogo interior que James Joyce aprendió de Eduard Dujardin, recurso que otros novelistas identificaron con el «stream of consciousness», concepto éste tomado de los *Principios de Psicología* de William James. En *Tristura* nos encontramos, así, con una página admirable del capítulo XX en la que la obsesión religiosa de la niña Tadea nos hace recordar el famoso capítulo

final de *Ulysses* en el que las obsesiones de Molly Bloom son, ciertamente, de índole muy distinta: «El Cordero, sacrificio, el día más feliz, la Sangre y la Carne, el pecado, pecado, dolor de atrición, dolor de contrición –¿estás triste por no tener recompensa o estás triste por la pena que haces?–. Las cosas no se tienen sin merecerlas, sin más ni más, así como así: si quieres ganar el cielo, hay que ser bueno. Yo no soy digna, mi pobre, pobre, pobre morada. A imagen y semejanza de Dios. Puedes morirte cuando Dios quiera, en este momento mismo, cuando menos se piensa. (Vendrá como ladrón). La lámpara encendida».

Para la valoración más justa del lugar que le corresponde a Elena Quiroga en el panorama de la novela española de la posguerra ha sido determinante el estudio de María-Elena Bravo sobre *Faulkner en España*. Phyllis Zatlin, por su parte, mantuvo con la novelista una entrevista en la que le confesó que, a raíz de su lectura hacia 1951 de la traducción de *Santuario*, «encontré en esta novela un mundo cerrado y lleno de melodía. Una manera nueva de escribir que ha quedado ya para siempre»⁴. Le interesa de Faulkner la autenticidad de sus técnicas narrativas, íntimamente vinculadas a las necesidades expresivas de las historias que el norteamericano narra y, por lo tanto, nunca artificiosas, virtud de la pertinencia que Elena Quiroga posee también.

No se suele mencionar, sin embargo, un aspecto que Elena Quiroga comparte asimismo con el autor de *As I Lay Dying*: la sabia utilización del esquematismo consustancial a toda obra literaria para resolver sus narraciones no de forma exhaustiva, sino elusiva, dotándolas así de una capacidad de sugerencia y de indeterminación que les confiere una inconfundible impronta poética.

En el capítulo LI de *Escribo tu nombre*, cuando con el verano la muchacha llega a la casa familiar, «al empujar la puerta me encontré infinitamente a gusto: mi cuarto, algo mío, profundamente mío, mi cama estrecha, mi cómoda, mi lavabo, y la puerta-ventana que daba al mirador de la abuela. Una cama sobre la que me podía tumbar, una puerta que podía cerrar, un mundo propio, íntimo, una entraña cálida». Resulta inevitable relacionar también este pasaje con el propio título de uno de los ensayos clásicos del feminismo contemporáneo, *A room of her own*, que Virginia Woolf escribió en 1929 y Jorge Luis Borges tradujo al español con el título, precisamente, de *Un cuarto propio*.

En su última novela, *Presente profundo* (1973), la escritora presta atención a este gran tema de su preferencia, la condición femenina, encarnada

⁴ María-Elena Bravo, *Faulkner en España. Perspectivas de la narrativa de postguerra*, Barcelona, Península, 1985, p. 134.

aquí en la suerte de dos mujeres suicidas, la de Daría, una panadera de Gondomar, y la de Blanca, una millonaria insatisfecha muerta por sobredosis. Según Rafael Lapesa, «el suicidio de quien nada había pedido a la vida y el de quien había sentido el hastío de todo se complementan para demandar explicación, para interrogar sobre el sentido de la existencia».

Uno de los antiguos amantes de Blanca es Rubén, el médico protagonista de esta novela ambientada de nuevo parcialmente en Galicia. Y para él, «no pueden dissociarse hombre y tiempo; “ser es ser en el tiempo”, sí, pero más aún: en tu tiempo propio, no existe otro, no hay nuestro tiempo sino el tiempo mío, tan personal e intransferible como la experiencia, como la religión, como el amor». Tal convicción, que viene por recto del *Sein und Zeit* (1927) de Martin Heidegger, se compadece perfectamente con la que el mismo Rubén defendía en contra de otro personaje de *Presente profundo*: «Enrique, influido por Freud, creía en el pasado como entidad, yo afirmaba que se encarna, deja de ser en el momento en que es, se integra a la memoria viva, es siempre presente».

En suma. Elena Quiroga, la primera novelista miembro de la RAE, en la línea renovadora del realismo y el naturalismo decimonónicos destaca por sus preocupaciones y hallazgos técnicos, y a la vez por el tratamiento poco convencional de asuntos complejos atinentes a las relaciones sociales y a la propia conciencia individual de las personas, con un marcado énfasis en la perspectiva de la mujer.

NOTA

Las citas de la autora proceden de Elena Quiroga, *Novelas I, II y III*, Madrid, Biblioteca Castro, Fundación José Antonio de Castro, 2011.