

《外國語文研究》第二十五期 抽印本
2016年12月 77~101頁

論瑪汀·凱伊特的《奇特的是
活下去》及《離家》中之女性
主體、母性及城市空間

**The Consolidation of Female Subjectivity,
Motherhood and Urban Space in Carmen
Martín Gaité's *Lo raro es vivir* and *Irse de casa***

楊瓊瑩

Yang, Chung-Ying

論瑪汀·凱伊特的《奇特的是活下去》及《離家》中之女性主體、母性及城市空間

楊瓊瑩*

摘要**

《奇特的是活下去》(*Lo raro es vivir*)及《離家》(*Irse de casa*)是瑪汀·凱伊特(Carmen Martín Gaité)在九〇年代兩部深入探討空間、女性認同及母性議題的重要小說作品。《奇特的是活下去》於一九九六年出版，是一部以倒敘、自傳體的形式，描寫女主角艾格達(Agueda Soler)的個人生命劇變及闡明身分認同危機的感人作品。艾格達是年約三十五歲的女性專業檔案工作者，正面臨母親的驟逝、中風的外祖父即將邁入人生終點的雙重考驗。基於對死亡的恐懼與不安，女主角徘徊在馬德里城市街道，展開個人對生命的省思。《離家》於一九九八年出版，是瑪汀·凱伊特逝世前完整出版的最後一部長篇小說。小說主要是敘述年約六十四歲的知名服裝設計師安芭羅(Amparo Miranda)的生命之旅，她於紐約居住多年後，決定返回西班牙造訪自己的出生地，回味昔日的家鄉地景及年少時光。在這趟充滿懷鄉、尋根意涵的旅程裡，女主角安芭羅攜帶從事電影工作的兒子傑洛米(Jeremy)為她所撰寫的電影腳本，她依循劇本所記載的地景，漫步於家鄉的城市街道，逐漸坦然面對遺忘的歲月，而終能重建過去的生命片段。

本文試圖聚焦於女性角色在《奇特的是活下去》及《離家》如何尋求私有/封閉、公共/開放空間的平衡，及詮釋回歸母性與家庭的重要性。也將分析瑪汀·凱伊特如何詮釋小說中女性漫遊者的角色，在其城市漫遊的旅程中，城市空間如何影響個人認知及追尋自我之能力，再現女性多重角色的扮演。

關鍵詞：女性主體、母性、城市空間、女性漫遊、奇特的是活下去、離家

* 國立政治大學歐洲語文學系西班牙語教授
2016年3月8日投稿 2016年5月13日通過

** 本論文乃筆者102年度國科會研究計畫(NSC 101-2410-H-004-186-MY2)的部分研究成果。

The Consolidation of Female Subjectivity, Motherhood and Urban Space in Carmen Martín Gaité's *Lo raro es vivir* and *Irse de casa*

Yang, Chung-Ying*

Abstract

Lo raro es vivir and *Irse de casa* are two important novels of the 1990s by Carmen Martín Gaité that highlight the themes of space, identity and the issue of maternal authority. *Lo raro es vivir* (1996) recounts a time of trial and personal upheaval for Agueda Soler, a 35-year-old professional archivist, who has just lost her mother and her maternal grandfather is also nearing the end of his life. It is the fear of the death in her immediate family circle that leads Agueda to wander through the streets of Madrid as a series of journeys of search for personal identity. *Irse de casa* (1998) tells the story of the return of Amparo Miranda, a successful fashion designer who has lived most of her life in New York, to her home town in Spain. In this journey of nostalgia, Amparo meanders through the corners and streets of her home town, following the spatial traces of a film script written by Jeremy, Amparo's son. In the end, Amparo reconstructs her fragmentary and repressed past and finds a renewed focus for her future.

The present essay aims to analyze how the female characters in both novels seek the balance of private/enclosed and public/open spaces in order to recognize the significance of motherhood. Furthermore, we will study how Martín Gaité portrays the character of *flâneuse*, who, in the process of urban *flânerie*, attempts to demonstrate the ways in which the city space affects women's search for their own identity and self-awareness and represents the multiple roles played by women.

Key words: female subjectivity, motherhood, urban space, *flâneuse*, *Lo raro es vivir*, *Irse de casa*

* Professor of Spanish, Department of European Languages and Cultures, National Chengchi University

Consideraciones de la subjetividad femenina, la maternidad y el espacio urbano en *Lo raro es vivir e Irse de casa*, de Carmen Martín Gaité

Yang, Chung-Ying*

Resumen

Lo raro es vivir e Irse de casa son dos novelas de relevancia de los años noventa de Carmen Martín Gaité que resaltan las consideraciones espaciales, identitarias y la cuestión de la autoridad maternal. *Lo raro es vivir* (1996), escrita en forma retrospectiva y autobiográfica, relata un periodo de prueba traumático para Águeda Soler, una archivista profesional de 35 años que acaba de perder a su madre mientras que su abuelo materno también se acerca a la última etapa de su vida. Son estos temores a la muerte que conducen a la protagonista a deambular por las calles de Madrid como una suerte de viajes identitarios. *Irse de casa* (1998) narra la historia del regreso de Amparo Miranda, una exitosa diseñadora de moda residente en Nueva York, a su ciudad natal en España. En este viaje repleto de añoranzas, adentrándose en la búsqueda de sus orígenes, Amparo recorre los rincones y las calles de su ciudad siguiendo las pistas espaciales de un guión escrito por su hijo Jeremy. Al final, Amparo logra reconstruir los fragmentos de su pasado reprimido y hallar un nuevo rumbo para su futuro.

El presente trabajo pretende analizar cómo las protagonistas de ambas novelas llegarán a conseguir el equilibrio espacial entre la esfera privada y la pública con el objetivo de reconocer la importancia del retorno a la maternidad. Asimismo, estudiaremos cómo Martín Gaité retrata la figura de la *flâneuse*, que intenta mostrar las maneras en que el espacio urbano afecta a la formación de la identidad así como al autodescubrimiento de las propias mujeres.

Palabras clave: subjetividad femenina, maternidad, espacio urbano, *flâneuse*, *Lo raro es vivir*, *Irse de casa*

* Catedrática de español, Departamento de Lenguas y Culturas Europeas, Universidad Nacional de Chengchi

Consideraciones de la subjetividad femenina, la maternidad y el espacio urbano en *Lo raro es vivir e Irse de casa*, de Carmen Martín Gaité

Yang, Chung-Ying

1. Introducción

Carmen Martín Gaité (1925-2000) es considerada una de las escritoras más consagradas y prolíficas desde la Guerra Civil española. Su obra literaria presenta profundamente los dilemas de la vida, especialmente en el aspecto de los papeles cambiantes de mujeres, y ha sido altamente apreciada por críticos y lectores. Se evidencia la vinculación del autodescubrimiento personal de las mujeres con la configuración de los espacios en la narrativa de Martín Gaité. El sentido del espacio no sólo conforma el marco de muchos de sus textos, sino que además sirve de *locus mentis*, el paisaje simbólico de la mente, del corazón, y de la imaginación. Desde su temprana novela *Entre visillos* (1957) hasta su obra cumbre *El cuarto de atrás* (1978), Martín Gaité constantemente analiza cómo el espacio forma las conexiones psicológicas del encierro, y del escape; sólo mediante la imaginación y la escritura, las mujeres pueden hallar su propio espacio íntimo. El tratamiento del espacio y del género en la narrativa de los noventa de Martín Gaité se encamina hacia un rumbo diferente, ya que además de mantener ciertas características de sus obras anteriores, emplea el espacio urbano con el fin de explorar la construcción de la subjetividad femenina. El espacio urbano no sólo muestra la movilidad sociopolítica, sino que también beneficia a las mujeres por darles más libertad en su búsqueda del equilibrio espacial y la adquisición de una autonomía personal.

De acuerdo con ciertas críticas como Bergmann (1998, 2007) y Chisholm (2003), la voz maternal en la narrativa de Martín Gaité sirve de vehículo para examinar cómo las cambiantes expectativas sociales y normas familiares afectan a la formación identitaria femenina en España. Como sabemos, durante la época del franquismo, las mujeres a la vez que glorificadas como esposas y madres fueron sometidas a la dominación por parte de los hombres despojándolas de autonomía

propia. Tras la muerte de Franco, las mujeres, mayoritariamente de la clase media, comienzan a estudiar en las universidades, entrando en el mundo laboral, y participando activamente en la esfera política. Es evidente que esta concienciación femenina estimula a que muchas escritoras examinen cómo la figura de la madre supera las restricciones familiares a fin de encontrar su propia identidad. En las primeras novelas de Martín Gaité, las protagonistas suelen caracterizarse como seres independientes, con sus ideas propias, pero carentes del instinto maternal, convirtiéndose en las “chicas raras” según la pluma de la autora. La presencia de la madre es casi invisible. En las novelas de los setenta, Martín Gaité presenta unas madres rebeldes que se resisten a la rígida división del espacio de género, llegando a abandonar a sus familias en busca de sus metas personales, y fracasando en establecer relaciones íntimas con sus hijos. En los años ochenta, la autora critica los efectos negativos de las limitaciones domésticas de las madres y reflexiona sobre los posibles modelos para la recuperación de la relación materno-filial.¹ En las novelas de los noventa, Martín Gaité pone en cuestión la relación antagónica entre madres e hijas, reflejando los conflictos generacionales, y destacando su relevancia en torno a las cuestiones de la autoridad maternal y la subjetividad femenina.

Lo raro es vivir e *Irse de casa* son dos novelas significativas de los años noventa de Martín Gaité que resaltan las consideraciones espaciales, identitarias y el tema de la autoridad maternal. El presente trabajo pretende analizar cómo las protagonistas de *Lo raro es vivir* e *Irse de casa* llegarán a conseguir el equilibrio espacial entre la esfera privada y la pública con el objetivo de reconocer la importancia del retorno a la maternidad. Asimismo, estudiaremos cómo Martín Gaité retrata la figura de la *flâneuse* en ambas novelas, que en el proceso de la deambulación urbana, intenta mostrar las maneras en que el espacio urbano afecta tanto a la formación de la identidad como al autodescubrimiento de las propias mujeres.

2. *Lo raro es vivir*

Lo raro es vivir es un relato autobiográfico que narra las vivencias de la protagonista, Águeda Soler, en un periodo determinado de su vida, en el que ella va

¹ Cabe mencionar que en el “Apéndice arbitrario” en *Desde la ventana* (1987), una colección de los ensayos de Martín Gaité sobre la escritura de mujeres, la autora explora la visión onírica de comunicación con su madre difunta, destacando la relación unida de madre e hija mediante un código secreto, la “forma tan divertida” de escribir.

desentrañando su lucha por la identidad personal. Como resultado de esta crisis de identidad, se advierte en la novela un sentido inmediato de confusión y desorientación. En efecto, provocada por el reciente fallecimiento de su madre, la protagonista inicia un auto-examen que le lleva a las calles y a reflexionar sobre los problemas del pasado, especialmente las relaciones conflictivas con su difunta madre. En esta obra, los espacios tangibles se mezclan con los recuerdos de influencias maternas, y evidentemente se percibe una conexión notable entre los espacios físicos, los espacios temporales, y los espacios metafóricos de la existencia humana. De acuerdo con Tibbitts, a través de una exploración propia, Águeda llega a enfrentarse al espacio urbano como parte de “a strategic resistance to ideological pulses that are invested in constraining movement, thought, and experiences” (2012: 67-68), con el objetivo de ampliar las posibilidades identitarias.

2.1. Exploración del espacio urbano y formación de la identidad

Jurado Morales en su estudio afirma que el espacio desempeña un papel de relevancia y que hay una distribución casi igual entre espacios cerrados y espacios abiertos en *Lo raro es vivir*. Se observa que Martín Gaité hace referencia a muchos lugares reales en Madrid, como la Cuesta de la Perdices, el Bernabéu, la Moncloa, El Plantío, o Las Rozas, sirviendo de escenarios para eventos en la obra. El crítico señala que los múltiples y rápidos cambios del espacio en el texto de lo interior a lo exterior tienen por objetivo el crear la movilidad narrativa y “fomentar el carácter existencial de la protagonista” (2000: 47). De hecho, la protagonista se desplaza continuamente y usa el espacio urbano en su planteamiento personal de la vida.

Al igual que en las novelas anteriores de Martín Gaité como *Entre visillos*, *El cuarto de atrás* o *Nubosidad variable*, *Lo raro es vivir* presta especial atención a ciertas imágenes espaciales, exponiendo la correlación entre la representación espacial y la formación de la identidad. La esencia del relato autobiográfico de Águeda radica en narrar una historia de lucha por parte de la protagonista para localizar su propio lugar en el mundo. Precisamente es en el capítulo 3 de la novela, titulado “Bajada al bosque”, en el que Águeda desarrolla su comparación del espacio urbano con un bosque de cuentos de hadas, transformando la ciudad en una imagen metafórica que representa lo fantástico, lo arriesgado y lo desorientado, tal como la vida misma. Además, en este capítulo Águeda reflexiona y examina su relación con su difunta madre. La metáfora proviene de la madre de Águeda y la protagonista organiza en

torno a esa noción al viajar en metro, uniendo la idea de un viaje físico con uno espiritual. A diferencia del metro en *Caperucita en Manhattan*, la novela corta de Martín Gaité, que sirve como una entrada metafísica al mundo de la imaginación, el metro en *Lo raro es vivir* tiene como función estimular la memoria y provocar el sentimiento del retorno a la subjetividad materna. Al inicio de dicho capítulo, Águeda expone la conexión entre el espacio, la memoria y la identidad personal mediante los viajes en metro, donde notamos que la protagonista ya lleva unos diez años evitando usar este medio de locomoción urbana por el temor de recordar su infancia, una época repleta de inocencia y nostalgia. En efecto, el metro es donde la madre de Águeda le enseñó por vez primera la metáfora, uno de los fantásticos recursos de lengua. De niña, Águeda llamaba a los viajes en metro “bajar al bosque”, introduciendo en su conciencia el valor de la metáfora para la entrada. Este juego de inventar metáforas era muy estimulante, sin embargo, ahora Águeda rehuye todas las representaciones espaciales alternativas, y los desplazamientos “a todos los bosques que proliferaron insensible y progresivamente a partir de aquella primera metáfora infantil” (32). Todo ello demuestra su fuerte determinación en romper lazos con su madre, de liberarse de las influencias maternas. Es cierto que sólo cuando la protagonista está dispuesta a suplantar a su madre, ella vuelve a viajar en metro. Es una decisión importante para Águeda, ya que se recalca la reconexión entre la presencia maternal y la introducción en el ámbito de representación mediante marcadores lingüísticos (como la metáfora).

Aunque los viajes subterráneos manifiestan un sentimiento del regreso a la maternidad, Águeda experimenta un estado de inestabilidad y confusión que le atemoriza y le hace querer salir a la calle: “tenía ganas de salir a la superficie donde las casas son casas y las calles son calles sin más; caminaría un rato por calles que conozco y eso me ayudaría a despejar la cabeza” (35-36). Las calles, que por lo general forman parte de los espacios públicos y abiertos, le proporcionan a la protagonista un sentido de lo familiar y un sinfín de oportunidades. En el pasado, la emergencia de las mujeres en el ámbito público y urbano representó una perturbación, una amenaza al orden establecido. Sin embargo, en la actualidad es en la ciudad donde las mujeres más disfrutan de las libertades y oportunidades tanto para su desarrollo personal como profesional, tal como afirma Elizabeth Wilson: “Yet the city, a place of growing threat and paranoia to men, might be a place of liberation for women. The city offers women freedom” (1991: 7), “in the city the forbidden – what is most feared and desired – becomes possible” (6). Es así como Águeda realiza la

mayoría de sus viajes solitarios por las calles de Madrid, poniendo de relieve su confrontación con el patriarcado dominante y su reivindicación de la presencia femenina en la esfera pública.¹ Efectivamente a través del acto de caminar por las calles y el de observar las escenas urbanas, Águeda representa plenamente el arquetipo del *flâneur* o *flâneuse*.²

El acto de caminar, de acuerdo con el juicio de Michel de Certeau, es una especie de práctica espacial que tiene el potencial de quebrantar las restricciones establecidas. De ahí, el caminante o paseante tiende a transformar “each signifier into something else” (1984: 98), interpretando la ciudad al inventar sus significados en cada pasaje.³ Para De Certeau, caminar es carecer de un lugar (“To walk is to lack a place”, 103), dado que la ciudad es vista como un espacio multifacético y no como una ubicación que sólo puede inscribirse con una identidad única y absoluta: “The moving about that the city multiplies and concentrates makes the city itself an immediate social experiences of lacking a place – an experience that is, to be sure, broken up into countless tiny deportations (displacements and walks), compensated for by the

¹ En *Desde la ventana*, Martín Gaité también recalca la resistencia de las mujeres a los espacios interiores y la voluntad de salir a las calles en busca de su propia libertad: “Tanto en *Nada* como en otras novelas posteriores, la relación de la mujer con los espacios interiores es la espoleta de su rebeldía. Ni la casa ni la familia dejan de aparecer como referencia inesquivable, pero la fascinación ejercida por la calle se agudiza simultáneamente con la claustrofobia y el rechazo a los lazos de parentesco” (102).

² Según Charles Baudelaire en su estudio, la figura esencial de la metrópoli moderna era la del *flâneur*: un observador urbano, quien miraba pero nunca participaba en el espectacular devenir cotidiano de la ciudad. Además, el *flâneur* era una figura anónima en la muchedumbre ciudadana, invisible pero omnipresente, como un espectador. Tanto para Baudelaire como para críticos posteriores, el *flâneur*, sin lugar a dudas, era un hombre. Las mujeres a mediados del siglo XIX no eran participantes con acceso al espectáculo urbano, sino amas de casa recluidas en los suburbios, en el espacio doméstico. Sólo las mujeres consideradas menos respetables como lesbianas, ancianas, viudas o prostitutas podían incorporarse al *flâneur*, moviéndose en las calles de la ciudad. En *Myth and Metropolis*, Graeme Gilloch nos señala que para Walter Benjamin el *flâneur* era una figura heroica, arrogante, soberbia tal como “self-styled walking peacock” que transgredía las fronteras imaginarias y reales de la cultura burguesa (153). No obstante, las feministas no apoyan la imagen metafórica del pavo real, sino que cuentan con los rasgos subversivos del *flâneur* como una manera de reaccionar contra las restricciones culturales. Mientras que Janet Wolff coincide con la idea imposible de la *flâneuse* debido a las divisiones sexuales entre lo masculino y lo femenino, y lo público y lo privado, Elizabeth Wilson reconoce la posible existencia de la *flâneuse* ya que por su jerarquía atenuada la ciudad ha sido un lugar donde las mujeres pueden gozar de más libertad y más movilidad que en los pueblos pequeños. Asimismo, Deborah Parson afirma la necesidad de eliminar la imagen del *flâneur* como “dandi” y comenta que “women’s highly self-conscious awareness of themselves as walkers and observers of the modernist city does need to be recognized” (6).

³ En su conocido libro *The Practice of Everyday Life* (1984), De Certeau indica ciertos valores que tiene el acto de caminar en sus diversas modalidades: “Walking affirms, suspects, tries out, transgresses, respects, etc., the trajectories it ‘speaks’. All the modalities sing a part in this chorus, changing from step to step, stepping in through proportions, sequences, and intensities which vary according to the time, the path taken and the walker” (99).

relationships and intersections of these exoduses that intertwine and create an urban fabric, and placed under the sign of what ought to be, ultimately, the place but is only a name, the City” (103). Se advierte que Águeda participa en esa práctica espacial, andando sin rumbo o deambulando por las calles a fin de explorar sus propias identidades, actuando como la figura del *flâneur*. La protagonista entra en las calles para localizar nuevos modos de experimentar el mundo: “La calle abre otra perspectiva, ¿no lo sabes ya?, da pie para bajar a bosques inexplorados, es calle, pasa gente que también va perdida en su propia espesura” (66). Además, es precisamente en el espacio urbano en el que la protagonista reflexiona cómo la ciudad influye en su percepción y reconoce su propia participación en la narrativa de la vida.

2.2. Casas: Espacios multifacéticos

Al igual que en *Nubosidad variable*, las casas que aparecen en *Lo raro es vivir* son espacios multifacéticos, que unas veces representan un lugar de conexión, de refugio, de regeneración, pero otras veces provocan una serie de sentimientos negativos como la hostilidad, la angustia, o el distanciamiento. Tanto la madre como Águeda muestran su preferencia por lo interior de la casa, destacando la percepción espacial de lo femenino, que se corresponde con la idea de Gaston Bachelard respecto a la íntima conexión entre la mujer y la casa en su conocido estudio *The Poetics of Space*:

From one object in a room to another, a housewife carefully weaves the ties that unite a very ancient past to the new epoch. The housewife awakens furniture that was asleep. . . . A house that shines from the care it receives appears to have been rebuilt from the inside, it is as though it were new inside. In the intimate harmony of walls and furniture, it may be said that we become conscious of a house that is built by women since men only know that to build a house from the outside, and they know little or nothing of the ‘wax’ civilization. (68)

En su estudio, Jeanette Pucheu señala que el mobiliario constituye un elemento imprescindible en la construcción de la casa en las novelas de Martín Gaité, ya que los muebles funcionan como un archivo histórico, registrando las huellas de la vida de los personajes femeninos, y como un puente en conexión con el pasado y el presente de la

memoria colectiva de la familia (2011: 120). Así pues, Águeda también cuenta con sus propios muebles para reconstruir su pasado. En una carta para su madre, Águeda admite que ya no puede vivir en el nuevo dúplex de su madre, dado que los viejos muebles han sido sustituidos por unos muebles que carecen de valor sentimental. Águeda se siente desorientada en la nueva casa por lo que no puede hallar los recuerdos de su familia ni las señales de su propia identidad: “he entendido que mi rechazo surgió, casi como una repugnancia física, al darme cuenta, ante tanta luminosidad y limpieza, de que yo mis huellas familiares las había perdido y allí no tenía ninguna que dejar” (187).

Poco después, Águeda toma la decisión de mudarse de la casa materna a un ático, como un acto de rebelión a fin de independizarse y de descubrir su propia identidad. Merece destacarse que la nueva casa de Águeda adquiere sentidos novedosos y amenos para la protagonista, ya que allí es donde ella inicia una relación amorosa con Tomás, dejando recuerdos inolvidables en los muebles y otros objetos. Además, en función de su autoestima, Águeda se encarga de su piso haciendo cambios para acomodar sus necesidades personales. Un ejemplo notable radica en que ella se da cuenta de lo maravilloso de reacondicionar la cocina de su casa, recreándola como un espacio que inspira su creatividad y facilita su investigación histórica. Por lo tanto, la cocina, un espacio tradicionalmente asociado con la reclusión femenina, un espacio que limita la existencia de mujeres, ahora se convierte en el locus de la creatividad y autoridad femeninas:

Nunca se me había ocurrido escribir allí, me parecía un milagro verla despejada de chismes culinarios, convertidos en libros y carpetas, haber sido capaz de crear un espacio tan mío sobre la geografía de otro que nunca dejó de rezumar tedio ni de imponérseme como ajeno. Inventarle nuevas posibilidades era como acariciar a un enfermo abandonado y lograr arrancarle una sonrisa. (*Lo raro es vivir* 84)

Al final de la novela, Águeda y su esposo Tomás se establecen en el dúplex de la madre difunta, haciendo reformas en partes de la casa, creando espacios propios. Con el nacimiento de su hija, Cecilia, Águeda está contenta con su vida familiar y considera el espacio de su casa no como un espacio rígido, sino un lugar flexible, dinámico, y adaptable a sus necesidades cambiantes como madre y escritora

profesional, de acuerdo con el juicio de Jeanette Pucheu (2011: 128). En este caso, Tomás coloca el escritorio de Águeda en un rincón de la cocina, de modo que ella no se aleja demasiado de su inspiración artística: “Quiere que si me visita la inspiración cuando estoy guisando o dando de comer a Cecilia, tenga a mano un lugar donde apoyar mis libros y cuadernos sin que se pringuen de yogur” (227-228). La casa llega a adquirir un sentido vital con su cualidad híbrida que se adapta notablemente a las diferentes facetas de la vida de nuestra protagonista.

2.3. Maternidad: fuerza de la subjetividad femenina

En *Lo raro es vivir*, Martín Gaité continúa su exploración de la relación materno-filial para la formación de subjetividad y la novela gira en torno a una serie de reflexiones de Águeda Soler sobre su relación conflictiva y ambivalente con su madre, la famosa pintora Águeda Luengo. Al final, al aceptar la complejidad de su relación con su madre biológica, Águeda aparece como una mujer madura que llega a equilibrar con éxito una relación íntima dentro de la esfera doméstica, una carrera profesional y la maternidad.

Con la propuesta del doctor Núñez de que Águeda suplante a su madre para acomodar la necesidad de su abuelo, nuestra protagonista empieza a estudiar la vida de su madre difunta, a examinar su compleja relación con ella. La protagonista aclara que la suplantación no constituye en absoluto una simple sustitución de su madre tan misteriosa e independiente. Efectivamente, lo que recuerda es una conexión intensa durante la infancia, una relación antagónica de madre-hija en la adolescencia, y un restablecimiento de contactos relativamente satisfechos después de la época universitaria de Águeda. En estas diferentes etapas, Águeda considera a su madre como una mujer poco convencional, dinámica, muy independiente que aboga por la libertad personal en vez de la estabilidad doméstica. Águeda Luengo encarna la independencia de modo extremo tomando, por ejemplo, la decisión de abandonar a su marido a fin de perseguir su carrera artística, una “conquista de la propia ración de aire” (95) que ella suele recomendar a su hija. Con su espíritu de libertad, la madre insiste en que “estaríamos cada cual por su cuenta” y rechaza la domesticidad y el modelo de la familia nuclear, distanciándose de su hija sin satisfacer las necesidades de ésta. Su concepto de maternidad consiste en una problemática alternación entre independencia e intensa interconexión, manifestada especialmente por la memoria de

la hija sobre la ansiedad de los viajes en metro que la madre incita e insiste en realizar. La experiencia de esos “viajes subterráneos” de Águeda Luengo, vistos como aventuras para Martín Gaité, hace que la madre sea una mujer con espíritu independiente sin tener miedo de asumir riesgos, sirviendo de nexo entre su hija y el mundo exterior.

A pesar de que la visión de Martín Gaité en torno al psicoanálisis es ambivalente, su constante uso de espejos junto con su preocupación por la subjetividad indica lo apropiado de incorporar un esquema psicoanalítico para examinar las obras de la escritora. En *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas* (1988), la escritora explícitamente manifiesta su creencia en el efecto formativo de la reflexión visual para la consolidación de la identidad individual: “Cada uno de nosotros debe el resultado de su propia identidad a las versiones brindadas desde diferentes ángulos por quienes nos vieron de tal o cual manera y nos devolvieron esa imagen reflejada en su lente” (70). En casi todas sus representaciones de interlocución materno-filial, se advierte una presencia o ausencia muy obvia del espejo que coincide con la conceptualización de Lacan sobre la etapa del espejo (the Mirror Stage) y su importancia para el proceso de la formación de sujeto. A diferencia de Lacan, quien se enfoca en el modelo de niño-madre y la introducción paterna de la lengua, Martín Gaité amplía la esfera del modelo materno-filial a fin de atribuir el acto de reflejar la propia imagen en las otras personas. Además, la escritora pone de relieve la necesidad de entablar una comunicación verbal para el mantenimiento de la identidad junto con su insistencia en el uso de la reflexión visual. En *Lo raro es vivir*, aparecen unas escenas donde Águeda Luengo fracasa en ofrecerle a su hija el reflejo materno y no logra facilitar la consolidación de la subjetividad de la joven. Águeda Soler revela su necesidad del nexo materno en la escena del espejo en la que recalca también su propio sentido del abandono en la vida:

En el espejo oscurecido, iluminado tan sólo por las luces rojizas que llegaban a través de la puerta abierta de la terraza, mi imagen huérfana levantaba despacito las manos en alto, la veía zozobrar y arrodillarse, ‘haced esto en memoria de mí’, cerraba los ojos como bajo los efectos de un bebedizo de cuento de hadas en espera de alguna transformación o revelación prodigiosa, ¿dónde?—decía entre dientes—. ¿Dónde está ahora quien me lo contó, de quién heredé el talento para imitar voces

ajenas? (*Lo raro es vivir* 58)

Se advierte que el espejo opaco revela sensaciones de furia y adoración, de ahí, Águeda se reconoce a sí misma como una huérfana debido a la ausencia de la madre. El gesto entre solemne y cómico adopta un aire religioso en el acto de arrodillarse, mientras pronuncia en tono litúrgico “haced esto en memoria de mí”, que obviamente da a su madre el papel de deidad. Es más, Martín Gaité pasa del marco religioso al paradigma usualmente empleado de cuentos de hadas, haciendo a la protagonista percibir su identidad informada por los cuentos típicamente narrados por la voz maternal. A juicio de Kimberly Chisholm, Águeda Soler explícitamente reconoce su herencia maternal, pero refuerza la ausencia de la madre por interpretar su rasgo de lo anónimo con el uso del pronombre “quien” (2003: 116).

La reconciliación de Águeda con su madre se manifiesta de modo paradójico tanto con la suplantación de su madre como mediante la revelación de su impostura. La escena clave de anagnórisis aparece en el capítulo 18 titulado “Don Basilio se despide” en el que juega con la metáfora del disimulo como una forma de revelación. Al recibir la llamada urgente del director del sanatorio, Águeda vuelve a visitar a su abuelo, vistiéndose y peinándose como su madre, a fin de acompañar al viejo durante sus últimos instantes de vida. Durante esta visita, el abuelo, don Basilio, actúa como un espejo para Águeda, reflejando la figura materna en ausencia de la madre. Cuando Águeda se entera de que su madre, la mujer que ella siempre había considerado fría y distante, había estado muy enamorada, ella comenta todo ello como “una fantasía redentora” (220). Las referencias del abuelo a los diálogos pasados con Águeda Luengo indican que ésta había tenido la misma ansiedad de establecer la intimidad materno-filial que su hija. No obstante, llega el momento del descubrimiento de la verdad cuando el abuelo obliga a Águeda Soler a confrontar su relación con su madre y la justifica a través de la carencia de expresión por parte de la madre: “Dices que es despegada, que no le dan tus cosas ni frío ni calor, pero puedes equivocarte, seguramente te necesita más de lo que pensamos, que no se cruce nada entre ella y tú, eso es lo único que te digo, lo primero es lo primero. Y si no, no haberla parido” (221-222). Águeda reacciona dramáticamente hacia la provocación de su abuelo, afirmando la importancia del enlace materno-filial en la voz de su madre: “—¿No haberla parido? ¿Estás loco? —me brotó del alma—. ¡Para mí es lo primero! Entre ella y yo no se cruza nada, ¡nada ni nadie, para que te enteres!, mi hija es lo que más quiero en

este mundo” (222).

En cuanto la verdadera identidad de Águeda es revelada, don Basilio relata la historia de un accidente de tren, una historia conmovedora sobre su hija, Águeda Luengo, quien estaba embarazada en aquella época, y trató de proteger y salvar a sus seres queridos en una situación entre la vida y la muerte, mostrando plenamente su papel de la madre (223). Resulta que el relato de don Basilio tiene notables efectos en Águeda Soler, en particular dándole a la protagonista la idea de hacerse madre, de aceptar la maternidad. Es la presencia de la muerte inminente de su abuelo lo que lleva a Águeda a examinar con profundidad su relación conflictiva con su madre y lo que logra que ella se reconcilie con ésta a fin de desarrollar su propia identidad, con las palabras finales: “estoy harta de muerte, harta de heredar historias ajenas, harta de mentiras” (226). Está claro que este autodescubrimiento no sólo le permite consolidar una subjetividad más coherente y satisfecha, sino también una idea propia de la maternidad, que luego preparará el camino para el nacimiento de su hija Cecilia.

3. *Irse de casa*

En *Irse de casa*, la última novela de Martín Gaité publicada en vida, la escritora relata el viaje en sentido literal y metafórico de volver a los orígenes por parte de Amparo Miranda, una exitosa diseñadora de moda que vive y trabaja la mayor parte de su vida en Nueva York. El regreso a España tras muchos años de ausencia, a la ciudad de provincias donde Amparo vivió en su juventud, hace que nuestra protagonista no sólo recupere sus memorias fragmentarias del pasado, sino que también pueda dar forma a un guión cinematográfico que su hijo Jeremy, aspirante a cineasta, ha escrito en base a su imaginación sobre la vida temprana de su madre en España. Al principio, Amparo es reacia a afrontar su pasado y no quiere participar en el proyecto de su hijo. Sin embargo, su repentina decisión de realizar un viaje, que ella describe como un viaje anónimo a una localidad indeterminada, se debe a un sentido de culpa suya por no responder a los constantes pedidos de Jeremy por sus comentarios sobre el guión y su insatisfacción hacia su vida en general, tal como lo muestran muchos personajes femeninos de Martín Gaité. Indudablemente, durante casi una semana de deambular con anonimato por la ciudad en la que Amparo creció, la protagonista se ve envuelta en el ambiente coral que evoca sus memorias reprimidas y llega a concluir la lectura del guión de su hijo, pensando en sí misma como un personaje de la película biográfica. Hacia el final de la novela, a su vuelta a

Nueva York, Amparo decide producir la película de su hijo después de revisar y corregir algunas partes del guión a fin de realizar un proyecto que le haga justicia en su vida.

Al igual que *Lo raro es vivir*, *Irse de casa* comparte ciertos temas de las novelas anteriores de Martín Gaité como el viaje de auto-descubrimiento, la búsqueda de un interlocutor adecuado, la recuperación del pasado, y la dificultad de establecer relaciones (sobre todo entre madres e hijos), de acuerdo con el estudio analítico de Catherine O’Leary y Alison Ribeiro de Mendezes (2008: 172). Cabe mencionar que en cuanto a su estructura y su organización conceptual, *Irse de casa* está elaborada en dos sentidos, una narrativa centrada en la trama, y otra metaficcional formada por dos breves capítulos, “Pórticos con rascacielos” y “Apertura a otros pórticos”, que se apartan del resto del texto por lo que tienen títulos, se ambientan en Nueva York y se enfocan en la vida de Jeremy, el hijo de Amparo. En efecto, el primero ofrece el ímpetu para la acción de la obra y el último provee el cierre en términos de una solución de la trama mediante el regreso de Amparo a Nueva York. A juicio de Ribeiro de Mendezes, es allí donde Martín Gaité retrata la imagen simbólica de Nueva York como “gateways to Amparo’s process of remembering and heightened ‘concienciación’ in the main body of the novel (2014: 49). Mientras que *Lo raro es vivir* se centra principalmente en el desarrollo de una protagonista, *Irse de casa* ofrece múltiples perspectivas con el reparto de personajes secundarios y se estructura en un marco filmico y teatral que nos hace recordar *Fragmentos de interior* con sus hilos narrativos fragmentarios. Sin duda, la presencia de la metaficción es palpable en *Irse de casa*, ya que allí se hallan abundantes alusiones a la literatura, al cine, al acto de creación artística, que resaltan el rasgo autorreferencial de la novela como un artefacto literario. La autorreferencialidad se entiende como una exploración de la ficción misma, por lo tanto una obra de metaficción se ve como una teoría de ficción, sobre cómo crear una ficción, de acuerdo con Patricia Waugh (1990: 2). La naturaleza metaficcional de *Irse de casa* también se percibe en la inclusión de ciertos personajes que actúan como escritores (Jeremy, Ricardo, Marcelo) o lectores (Amparo, Susana), en las discusiones dialogadas entre personajes principales y secundarios en torno al tema de la ficción, y en la convergencia de la vida (la de Amparo) y la ficción. Observamos que la película que Jeremy quiere filmar es un punto de referencia frecuentemente citado por la protagonista durante la visita a su ciudad natal. Además, el título del guión, *La calle del Olvido*, está justamente fundado en la vida real de

Amparo Miranda, quien vivió en dicha calle durante su época de juventud, aunque el nombre de la calle se hubiera cambiado años después. A partir de esta referencia, se desdibujan los límites de la vida personal de Amparo y el guión de su hijo. En efecto, Jeremy comenta que el guión “se va cambiando al hilo de las situaciones imprevistas” (21). Está claro que el guión cinematográfico se va corrigiendo, recreando a medida que Amparo es cada vez más consciente de la necesidad de adquirir una propia autonomía en su viaje de la búsqueda identitaria.

El título de la novela es significativo, dado que todos los personajes se hallan inmersos en una búsqueda personal de una nueva vida, y para ello todos tienen que “irse de casa”. Ante todo, en términos de Margaret R. Parker, Amparo es “the obvious subject of the verb *irse*” (2001: 116). La protagonista se marchó de España al extranjero en busca de un futuro mejor, aprendiendo idiomas y aprobando exámenes que le permitieron trabajar como traductora, primero en Suiza y más tarde en Nueva York, EEUU. Siendo la hija de Ramona, una modista soltera, Amparo se esfuerza en crear una vida para ella y su madre, que ellas nunca hubieran podido tener en una ciudad española de provincias. En Nueva York, se casó con un adinerado comerciante y empezó una lucrativa carrera en diseño de modas en la que su madre también colaboró hasta su muerte. A partir de entonces, Amparo adopta una nueva identidad como Miranda Drake, proyectando la imagen de una mujer elegante, sofisticada, vistiendo ropa refinada y recurriendo a la cirugía estética. Joyce Tolliver señala que la “máscara” asumida por Amparo le permite regresar a su país natal sin ser reconocida (2003: 260), y con su ropa y apariencia tan sofisticadas, la gente le considera como una extranjera más (261). De hecho, Amparo rechaza todo lo que pueda recuperar su identidad, y opta por redefinir su existencia o ser definida por los demás (261). Es en este contexto en que Tolliver enfatiza lo imprescindible del guión cinematográfico de Jeremy como un modo de perseguir las huellas de la vida de su madre: “Amparo’s constant redefinition of herself through performance is literalized in Jeremy’s project; at many points in the narrative, we encounter a shifting of the boundary dividing the experiences of Amparo Miranda, protagonist of the story we are reading, and those of the unnamed woman of Jeremy’s film” (261).

3.1. Desplazamientos urbanos y viaje de autodescubrimiento

Amparo vuelve a la ciudad de sus orígenes e inicia un diálogo más bien activo con su pasado, aunque al comienzo evade cualquier conexión con sus relaciones

familiares. Se trata de una serie de paseos sin rumbo, visitas o encuentros inesperados con seres desconocidos y antiguos amigos; son aventuras que oscilan entre el dilema del recuerdo y el olvido. Así pues, el viaje de Amparo, en la pluma de Martín Gaité, se presenta como una revelación física de los orígenes mediante metáforas arqueológicas (54). En este viaje, Amparo vuelve a visitar ciertos lugares que eran importantes en sus años formativos, a fin de recomponer los trozos de su propia vida. El primero de esos sitios es una plaza pequeña donde ella solía sentarse a leer; el segundo es la calle del Olvido.

En el capítulo 11, Amparo se desplaza por la ciudad sin rumbo fijo, actuando como *flâneur*, y llega a la plaza del Rincón, una plazuela en la que, de adolescente, solía antaño escapar para disfrutar de sus lecturas con tranquilidad. El nombre de la plaza representa simbólicamente un lugar de refugio donde ella podía hallar un espacio íntimo y personal y soñar con su futuro aún incierto: “aquellos ratos sueltos, al alargarse y menudear se hicieron en parte costumbre y en parte refugio” (141). La plazuela también sirve de escondite, clandestino pero a la vez inconfundible para la protagonista. Todo ello nos hace evocar varios espacios privados que han aparecido recurrentemente en las obras de Martín Gaité. Estos ofrecen reflexiones profundas en torno al tema del autodescubrimiento para sus personajes femeninos, desde el espacio de estudio de Natalia en *Entre visillos*, pasando por el cuarto de atrás de la narradora C en *El cuarto de atrás*, hasta la habitación del hotel y la casa de “refu” en *Nubosidad variable* donde Mariana y Sofía intentan resolver sus crisis de la edad mediana. Es más. La plaza en *Irse de casa* funciona como un repositorio de experiencias pasadas llegando a crear un cierto nivel de complicidad con el visitante:

A veces, muy de tarde en tarde, se tenía la impresión de que también los lugares un día conocidos y olvidados luego acusan nuestra presencia cuando volvemos a visitarlos, y se establece una corriente de complicidad que avisa del entendimiento mutuo, las manos del viento se vuelven más largas y tenaces al rozarnos la piel, se oyen murmullos casi imperceptibles, la luz se torna sola, toma, te estoy devolviendo algo tuyo que guardaba, me lo diste a guardar, ¿te acuerdas?, y el lugar sabe que sí, nota que estamos dándole las gracias como a un amigo. (*Irse de casa* 142)

Por último, la plaza, asociada con la pasión adolescente de Amparo por la novela *Gone with the Wind* (*Lo que el viento se llevó*), es un lugar repleto de memorias privadas, con sentidos alentadores para la formación identitaria de la protagonista.

En el segundo día de su visita, Amparo empieza a tomar notas sobre los lugares, los eventos, y las personas que ha encontrado por casualidad. En el momento en el que ella llega a acumular más detalles de sus experiencias, se advierte la voz narrativa: “Necesitaba tomar notas de todo aquello, rumiarlo a solas. Ya empezaba a haber argumento” (187). Amparo aún no se atreve a pasear por la calle del Olvido hasta el sexto día de estancia en su ciudad, cuando ella termina de leer el guión de su hijo por segunda vez, anotando: “supo con certeza no sólo que ese texto había sido el desencadenante del viaje emprendido, sino que se había movido a su dictado desde que llegó” (207). Amparo se da cuenta de que el texto le da el ímpetu necesario para realizar su viaje. No obstante, cuando ella expresa su deseo de visitar a solas la calle del Olvido, se observa una muestra de autonomía personal: “Me quiero salir del guión de Jeremy –dijo–. Ir de verdad a la calle del Olvido” (207). Se supone que este es el momento crucial en que la protagonista decide enfrentarse a su pasado sin reticencia para encaminarse hacia la ruta de la autorrealización. Desde entonces, ella también se muestra más activa en desempeñar el papel de autora para enriquecer los argumentos del guión de Jeremy, un texto incompleto, lleno de dudas y misterios, que efectivamente requiere más contenido –las historias que Amparo experimenta y recrea mediante sus deambulaciones por la ciudad natal, como señala Vilma Navarro-Daniels (2009: 16). Amparo, al volver a la calle, ya no evade las memorias pasadas, como lo había hecho al inicio de la novela. Pese a todo, la calle ha cambiado de nombre, ahora lleva el de un alcalde, y el edificio que albergaba la casa y el taller de la madre y Amparo se había convertido en una tienda de antigüedades poseída por Rita, la hija de Abel Bores.

Respecto a la dimensión del espacio interior en *Irse de casa*, aparecen unos pasajes en los que se relata cómo Amparo cuenta con unos muebles para reconstruir su propio pasado, tal como Águeda lo ha hecho en *Lo raro es vivir*. Un día, tras un masaje en el salón local de belleza, Amparo encuentra por casualidad un armario de luna que había pertenecido a ella de pequeña. Estando en pie delante de los viejos espejos, que también habían servido como una especie de audiencia para sus reflexiones, la protagonista evoca una conexión muy íntima con su pasado: “Lo había reconocido, era su viejo armario de luna, ante el cual había reído y llorado tantas

veces, y hablado en voz secreta” (182). En el fondo, lo que sucede es que Amparo redescubre una parte escondida de su conciencia que ella había suprimido por muchos años con el fin de perseguir sus ambiciones en la vida. Se advierte que Amparo restablece un enlace directo con su infancia, pero ella no está dispuesta a proseguir con su pasado. Se espera que la protagonista aproveche la oportunidad de revivir esa imaginación tan soñadora de su infancia; no obstante, opta por desconocer los recuerdos que desvelan las huellas de su propia identidad en ese armario de luna. Pese a su actitud tan ambivalente hacia su pasado, Amparo ya no niega sus raíces en su ciudad natal, y empieza a recomponer los trozos de su pasado .

3.2. Relación conflictiva entre madre e hija

La cuestión de la maternidad es otro aspecto destacable en *Irse de casa*. Al igual que las novelas anteriores de Martín Gaité, la figura materna retiene su importancia como un ejemplo y fuente de la competencia lingüística para sus hijos. La autora no pretende desarrollar el modelo positivo de la relación materno-filial, sino que nos enseña las dificultades para establecer una profunda intimidad.

Aunque no se advierte en la novela ninguna referencia explícita respecto al contexto sociopolítico de España durante la infancia y la juventud de Amparo, los efectos de la atmósfera represiva son palpables. Es evidente que la madre Ramona y la hija Amparo internalizaron ese ambiente deprimente, desarrollando mentalidades estrictas y disciplinadas hacia el trabajo y la vida, que dieron lugar a que ambas evitaran hablar del pasado y tampoco se atrevieran a compartir sus secretos íntimos. Así pues, Ramona murió sin poder revelar la información de su propio pasado ni saber nada de los pensamientos y sueños de su hija. La relación de la madre y la hija era distante, conflictiva, y carente de comunicación.

Sin lugar a dudas, la influencia de Ramona es de gran relevancia en el desarrollo del carácter de Amparo. A diferencia de la madre de Águeda Soler en *Lo raro es vivir*, que favorece la libertad personal, un espíritu independiente, especialmente en cuanto a la formación de la hija, Ramona inculca una enseñanza rígida y controladora en Amparo, dándole instrucciones de ocultar los verdaderos sentimientos, en no confiar en nadie, así como en pretender ser buena “con la cabeza alta”. Amparo se mantiene impasible, además, procura ser invisible en la mayoría de las ocasiones. Observamos esto en una escena en la que Ramona le cuenta a Amparo sobre el padre ausente en un tono mezclado de pena e indiferencia, que “los hombres son iguales unos a otros”,

“todos tienen lo mismo en el mismo sitio, no los idealices nunca” (190). Como la niña está educada para no preguntar nada e inhibir sus emociones, sólo reacciona con el acto de “echarse a llorar sin ruido” y hablar bajito con la imagen de la doble (la otra niña, que también lloraba) para mostrar su profundo deseo de conocer en persona a su padre biológico y descifrar las claves de su nacimiento.

En su viaje de autodescubrimiento a la ciudad natal, Amparo vuelve a evaluar el sentido de la educación de su madre, que la ha llevado de modo perjudicial al exilio mental, y ahora a su búsqueda identitaria. Al igual que la figura de la madre en *Lo raro es vivir* fracasa en ofrecerle a su hija Águeda el reflejo materno, Ramona tampoco es capaz de construir el nexo materno para la realización personal de su hija. Amparo, por el contrario, a medida que va creciendo y cultivando sus aficiones por la lectura y el estudio para meterse en el mundo imaginario, mira a su madre como a “un celador equivocado que hace advertencias inútiles ante una cárcel de donde ya se han escapado todos los presos” (305). La reflexión visual, que suele servir de herramienta eficaz para la consolidación de la subjetividad individual en la pluma de Martín Gaité, ahora se convierte en una mirada antagónica, haciendo imposible la reconciliación entre ambas. Mientras que la actitud tan defensiva de Ramona frente al mundo exterior podría atribuirse a una reacción comprensible por su estatus de madre soltera en la sociedad sumamente conservadora de aquella época, las consecuencias para Amparo son evidentemente negativas y de alguna manera reminiscentes de lo que ha subrayado Adrienne Rich en torno a la noción de la maternidad en su conocido estudio *Of Women Born* (1986). Rich comenta que para algunas personas, la relación madre-hija no se trata de un tema de apoyo moral, un comportamiento ejemplar o la transferencia armónica de conocimientos prácticos y capacidades emocionales, sino de un impedimento y una herencia rechazada, puesto que “Many daughters live in a rage at their mothers for having accepted, too readily and passively, ‘whatever comes’. A mother’s victimization does not merely humiliate her, it mutilates the daughter who watches her for clues as to what it means to be a woman. . . . The mother’s self-hatred and low expectations are the binding-rags for the psyche of the daughter” (243). A pesar de que Martín Gaité no emplea el término de víctima, ni sugiere que Ramona o Amparo experimentara los sentimientos de hostilidad y baja autoestima en referencia a la relación madre-hija, la actitud de actuar en defensa propia que Ramona inculca en Amparo ha producido una gran aflicción que la hija debe superar a lo largo de una reconfiguración de sus recuerdos personales.

Tanto Ramona y como Amparo son mujeres independientes y ambiciosas, con sus propios negocios, pero lamentablemente fracasan en lograr una satisfactoria intimidad al no llegar a manifestar la reconciliación entre la madre y la hija, debido a que ambas se resisten a reconocer el rol del interlocutor en las relaciones interpersonales. Detrás de una fachada luminosa con una vida exitosa, se advierte que Amparo cada vez tiene más ansia de inventar a alguien para entablar un diálogo imaginario así como para compartir sus deambulaciones íntimas. Una búsqueda interminable del interlocutor ideal, que también constituye otro tema esencial en la narrativa de Martín Gaité. Muy a menudo recuerda que es Olimpia, una amiga íntima de su juventud, quien le enseñó la necesidad de tener un interlocutor: “Olimpia decía que era muy divertido hablar una sola, y hasta inventar a alguien que te contesta” (55). Al inicio de la novela, Amparo deja una nota a sus hijos explicando que su viaje a España ha sido un impulso repentino y sólo necesita “una bocanada de olvido” (22). En el fondo, se da cuenta de que ya lleva años siguiendo los pasos de su madre, luchando por el dilema del olvido y del recuerdo de sus memorias pasadas. Precisamente a través de una serie de encuentros y conversaciones sorprendentes en la ciudad natal, Amparo va abriendo su corazón y está dispuesta a recomponer los fragmentos de sus memorias y resucitar su amor secreto por Abel Bores, el novio de su juventud. Cuando Amparo decide regresar a Nueva York, la protagonista está lista no para un cierre de su vida, sino una apertura hacia un nuevo rumbo con la producción de la película de su hijo Jeremy y la ansiada consecución del nexo materno. El epílogo, “Apertura a otros pórticos”, es muy significativo para ilustrar las otras perspectivas a las que Amparo se enfrentará en el futuro inmediato.

4. Conclusión

En resumen, *Lo raro es vivir* e *Irse de casa* son dos novelas relevantes de la década de los noventa de Martín Gaité que destacan las consideraciones espaciales, identitarias y la cuestión de la autonomía maternal. En este estudio analítico, tanto Águeda Soler en *Lo raro es vivir* como Amparo Miranda en *Irse de casa* son dos protagonistas independientes, ambiciosas con sus propias carreras, que intentan lograr el equilibrio espacial entre la esfera doméstica y la exterior mediante la caracterización del arquetipo del *flâneur*, que pone de relieve la reivindicación de la presencia femenina en el ámbito público, precisamente a través del acto de caminar por las calles y el de observar las escenas urbanas. Indudablemente, en el proceso de

la deambulación urbana por parte de las protagonistas, en ambas obras, se advierte que el espacio urbano afecta a la formación de la identidad así como a la realización personal de las mujeres. En cuanto a la cuestión de la maternidad, Martín Gaité sigue problematizando la relación hostil entre madres e hijas, reflejando los conflictos generacionales, pero a la vez hace hincapié en la importancia del retorno a la autoridad maternal, a la recuperación de los complejos lazos maternos. A pesar de que la figura de la madre en ambas obras fracasa en ofrecerles el reflejo materno a sus hijas, Águeda Soler llega a concretar la reconciliación con su madre difunta a través de la suplantación de ésta identificándose con el rol materno; Amparo Miranda, en su viaje de recuerdos a la ciudad natal, no sólo reconstruye los fragmentos de su vida personal, sino que reconoce lo imprescindible del nexo materno mediante la lectura del guión de su hijo como texto metaficcional que sirve de impulso fundamental para la reconfiguración de la subjetividad propia.

Bibilografía

- Bachelard, Gaston. *La poétique de l'espace. The Poetics of Space*. Trans. Maria Jolas. Boston: Beacon P, 1984.
- Baudelaire, Charles. "The Painter of Modern Life." *The Painter of Modern Life and Other Essays*. Trans and Ed. Jonathan Mayne. London: Phaidon, 1964. 1-40.
- Bergmann, Emilie L. "Narrative Theory in the Mother Tongue: Carmen Martín Gaité's *Desde la ventana* and *El cuento de nunca acabar*." *Spanish Women Writers and the Essay: Gender, Politics and the Self*. Ed. Kathleen Glenn and Mercedes Mazquiarán Rodríguez. Columbia: U of Missouri P, 1998. 172-97.
- . "Mothers and Daughters in Transition and Beyond." *Mirros and Echoes. Women's Writing in Twentieth Century Spain*. Ed. Emilie L. Bergmann and Richard Herr. Berkeley and Los Angeles, CA: U of California P, 2007. 109-17.
- Carbayo Abengózar, Mercedes. *Buscando un lugar entre mujeres: Buceo en la España de Carmen Martín Gaité*. Málaga: Universidad de Málaga, 1998.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Trans. Steven Rendall. Berkeley, Los Angeles, London: U of California P, 1984.
- Chisholm, Kimberly. "Maternal Voice in the Fiction of Carmen Martín Gaité." Diss. U of California, Berkeley, 2001.
- . "Maternal-Filial Mirroring and Subjectivity in Carmen Martín Gaité's *Lo raro es vivir*." *Carmen Martín Gaité: Cuento de nunca acabar/Never Ending Story*. Ed. Kathleen M. Glenn and Lissette Rolón-Collazo. Boulder, CO: Society of Spanish and Spanish American Studies, 2003. 109-27.
- Cruz Cámara, Nuria. *El laberinto intertextual de Carmen Martín Gaité: Un estudio de sus novelas de los noventa*. Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2008.
- Domosh, Mona and Joni Seager. *Putting Women in Place. Feminist Geographers Make Sense of the World*. New York and London: The Guilford P, 2001.
- Gilloch, Graeme. *Myth and Metropolis. Walter Benjamin and the City*. Cambridge: Polity P, 1997.
- Jurado Morales, José. "De vida y literatura existencial: *Lo raro es vivir* (1996) de Carmen Martín Gaité." *España Contemporánea: Revista de Literatura y Cultura* 8.1 (2000): 37-56.
- Lacan, Jacques. *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*. Trans. Alan Sheridan. Hogart and Norton, 1976.

- Martín Gaité, Carmen. *Entre visllos*. Barcelona: Destino, 1957.
- . *El cuarto de atrás*. Barcelona: Destino, 1978.
- . *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa Calpe, 1987.
- . *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas*. Barcelona: Anagrama, 1974.
- . *Nubosidad variable*. Barcelona: Anagrama, 1992.
- . *Lo raro es vivir*. Barcelona: Anagrama, 1996.
- . *Irse de casa*. Barcelona: Anagrama, 1998.
- Navarro-Daniels, Vilma. "Carmen Martín Gaité's *Irse de casa* or the Metafictional Creation of the Self." *Women in the Spanish Novel: Essays on the Reflection of Self in the Works of Three Generations*. Eds. Kyra A. Kietrys and Monserrat Linares. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company P, 2009. 9-19.
- O'Leary, Catherine, and Alison Ribeiro de Menzeres. *A Companion to Carmen Martín Gaité*. Woodbridge, UK: Tamesis, 2008.
- Parker, Margaret R. "Revisiting Spain as Liberation from the Past in *Irse de casa* and *A Woman Unknown: Voices from a Spanish Life*." *South Central Review* 18 (2001): 70-90.
- Parson, Deborah L. *Streetwalking the Metropolis. Women, the City and Modernity*. Oxford, UK: Oxford UP, 2000.
- Pucheu, Jeanette. "The Home as Palimpsest: *Nubosidad variable*, *Lo raro es vivir* and *Irse de casa*." *Beyond the Back Room: New Perspectives on Carmen Martín Gaité*. Eds. Marian Womack and Jennifer Wood. Bern, Germany: Peter Lang, 2011. 109-134.
- Ribeiro de Menezes, Alison. "Gender and Space in Carmen Martín Gaité's *Nubosidad Variable* and *La Reina de las Nieves*." *Beyond the Back Room: New Perspectives on Carmen Martín Gaité*. Eds. Marian Womack and Jennifer Wood. Bern, Germany: Peter Lang, 2011. 109-134.
- . "New York as 'Pórtico' in Martín Gaité's Late Works." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 52 (enero-junio, 2014): 48-56.
- Rich, Adrienne. *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*. New York and London: W. W. Norton & Co., 1986.
- Tibbitts, Amy L. "Laying Down the Map: Tracing the Self through the City in Carmen Martín Gaité's *Lo raro es vivir*." *Hispanófila* 165 (Mayo, 2012): 67-85.
- Tolliver, Joyce. "The Geography of Time: Martín Gaité's *Irse de casa*." *Disciplines*

on The Line: Feminist Research on Spanish and Latin American, and U.S. Latina Women. Eds. Anne J. Cruz, Rosilie Hernández-Pecoraro and Joyce Tolliver
Newark, DE: Juan de la Cuesta, 2003. 257-268.

Waugh, Patricia. "What is Metafiction and Why are They Saying Awful Things About It?" *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London and New York: Routledge, 1990. 1-19.

Wilson, Elizabeth. "The Invisible *Flâneur*." *The Contradictions of Culture: Cities, Culture, Women*. London: Thousand Oaks; Calif: Sage, 2001. 72-94.

Wolf, Janet. "The Invisible *Flâneuse*. Women and the Literature of Modernity." *Theory, Culture and Society* 2/3 (1985): 37-46.