

La construcción de la identidad femenina a través del espacio narrativo en *Inés y la alegría* de Almudena Grandes

Rosa María Calero Jurado*
Universidad de Córdoba (España)

Resumen

Una de las propuestas de investigación trabajadas por la teoría literaria feminista es la posibilidad de que la literatura trasluzca un sujeto de mujer. En este sentido, se analizará la influencia del espacio narrativo en la novela *Inés y la alegría* de Almudena Grandes para la construcción de la identidad femenina de la protagonista. Para ello, se partirá del Feminismo de la Diferencia, siguiendo la teoría del orden simbólico de Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva, y la teoría de las esferas separadas, que otorgaban el espacio privado del hogar a la mujer, dejando al hombre el mando de la sociedad. Así, se pondrá de manifiesto la importancia del espacio narrativo, siguiendo a José R. Valles Calatrava, para la construcción de la identidad femenina. A través del análisis literario se puede observar cómo las identidades de género se han formado tradicionalmente mediante un proceso de socialización esencialmente masculinizado y que responde al modelo patriarcal y, en consecuencia, cómo el espacio juega un papel fundamental para su deconstrucción y la posterior construcción de diferentes sujetos femeninos con identidad propia.

Palabras clave

· Novela · espacio · identidad · mujer · literatura

* Licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Córdoba, España, en 2011. Actualmente, es profesora de secundaria y realiza estudios de doctorado dentro de la línea de investigación «Teoría y práctica de los discursos» en la Universidad de Córdoba. Ha realizado numerosas comunicaciones en Congresos Internacionales sobre Teoría Literaria y sobre Género. Durante los últimos cuatro años ha sido alumna colaboradora honoraria en el Área de Teoría Literaria de la Universidad de Córdoba.

Abstract

One research advantage of the feminist literary theory is that it offers the possibility of having literature portray a female subject. Relatedly, we will analyze the influence of the narrative space in the novel *Inés y la alegría* by Almudena Grandes in the construction of the protagonist's female identity. We will thus base our work on what is often referred to as *Feminism of Difference*, following the theory of the symbolic order by Hélène Cixous, Luce Irigaray and Julia Kristeva, and the theory of the separate spheres, which assigns the private space of a home to women, leaving men in charge of society. In a similar vein, we will tackle the importance of the narrative space for female identity construction, following Valles Calatrava's space theory. We should put forward that it is through literary analysis that we can observe how gender identities have been traditionally constructed through a socialization process that mainly responds to male roles as well as to a patriarchal society. As a consequence, we will side with the view that the environment plays a key role in terms of the deconstruction of these premises and the consequential new construction of female roles with a *self* identity.

Key words

· Novels · identity · women · space

En la actualidad, las reflexiones sobre la problemática de «género» y las cuestiones que implican el desarrollo de la identidad femenina en la tradición se han multiplicado. Esta perspectiva también ha venido a parar a la literatura, abriéndose un amplio abanico de posibilidades desde las que abordar la cuestión de la mujer en la historia. Estas investigaciones suponen una variedad de análisis esencial para el desarrollo de ambos campos de estudio, pues la tradición literaria ha tenido como uno de sus objetivos mostrar la realidad de las sociedades y los sujetos en cada momento de la historia. Así, el objetivo de esta investigación es abordar la construcción de la identidad femenina a través de la influencia del espacio narrativo.

Para llevar a cabo esta labor es imprescindible atender a los postulados propuestos por la Literatura Comparada. Teniendo en cuenta los estudios de Guillén (1985), quien se basa en Harry Levin, este método de investigación más que un campo, supone una actitud que se traduce en una forma de entender la literatura. En este sentido, literatura y perspectiva de género muestran una unión aún más necesaria, pues sus reflexiones instalan la indagación para desestructurar supuestos inmanentes en la tradición. Así, según Spivak, el estudio de la literatura se muestra como un «instru-

mento de comprensión de la otredad que llevamos incorporado» (Spivak, 2003: 13) realizando este análisis como una traducción «no de idioma a idioma, sino del cuerpo a la semiosis ética en ese transporte incesante que es la vida» (Spivak, 2003: 13).

Teniendo como referencia este marco teórico, el feminismo académico ha planteado en sus estudios la problemática de la otredad que representa la mujer en la tradición patriarcal, con la finalidad de subvertirla y construir un nuevo orden simbólico que no pretenda imponer el género como base de la discriminación de los sujetos. Para ello, es esencial el acercamiento a los textos desde la perspectiva de la teoría literaria feminista, dedicada a estudiar las conexiones entre texto, género e identidad. De esta manera, a través del análisis literario comparatista se puede observar cómo las identidades de género se han formado tradicionalmente mediante un proceso de socialización esencialmente masculinizado y que responde al modelo patriarcal, por lo que la identidad de mujer queda definida no como sujeto sino como objeto de uso masculino. Esto ha hecho complicada la construcción del sujeto femenino desde una perspectiva propia, de mujer, a causa de la dominación masculina evidente, por lo que lo femenino ha sido construido en función de las necesidades masculinas y no como sujeto independiente¹.

8485

El feminismo de la diferencia francés trata de mostrarnos cómo se construyen los discursos de poder en esas identidades de género engendradas desde la perspectiva masculina dominante. Para ello, autoras como Hélène Cixous (2006), Julia Kristeva (2003) o Luce Irigaray (1982)² abogan por una *écriture féminine* a través de la cual se abandonen los «sujetos genéricos universales» hegemónicos del androcentrismo y se construyan relatos propios que reflejen nuevos modelos de mujer desde una perspectiva femenina en primera persona. En otras palabras, el distanciamiento de los sistemas estructurales machistas a través de esa escritura, que puede ser adoptada tanto por hombres como por mujeres, muestra el estado cambiante del sujeto y, por tanto, refleja la deconstrucción de los dos géneros hegemónicos establecidos para lograr una identidad femenina propia, creando así un nuevo orden simbólico.

Así, esta escritura se muestra en el estudio comparatista de la literatura y, concretamente, el género narrativo ha sido un medio de expresión idóneo para mostrar la situación de la mujer en el mundo. El acto de narrar implica el desarrollo de una posición y una responsabilidad del sujeto, entendiéndolo como una escritura del yo o nosotros. De esta manera, el lenguaje cumple la función que proponen las teóricas de la diferencia, pues supone una herramienta de poder desde la cual deconstruir el orden impuesto, en tanto que lo enuncia, y crear una alternativa simbólica diferente.

La propia Julia Kristeva (1987) entiende el texto narrativo como la práctica que pone en juego la situación del sujeto en la lengua. Sin embargo, como ya se ha apuntado, ese sujeto ha estado representado por el hombre «hacedor», el que domina, creando un lenguaje de poder que margina a la mujer por ser objeto de su discurso, generalmente. En ellos, lo femenino ha estado representado a través de lo íntimo y su situación en la lengua se asemeja con su situación en la sociedad: el espacio privado. Según Doreen Masey (1994), en su teoría de las esferas separadas, lo público (la calle o el exterior) ha sido el lugar ocupado por los hombres, mientras que la mujer ha sido relegada a lo privado (el hogar). Por tanto, el discurso narrativo también ha mantenido a la mujer en ese espacio interior del que pretende salir para construir su propio sujeto, situándose así en la lengua y en la sociedad. En definitiva, la *écriture féminine* que defienden las feministas de la diferencia pretende verbalizar la situación de la mujer, sometida a la interpretación

privada de su género a través del discurso androcéntrico hegemónico impuesto para deconstruirlo y crear un orden simbólico que la sitúe como sujeto de la lengua a través del que pueda crear un discurso y una identidad propios.

La hipótesis de esta investigación parte del análisis del espacio narrativo como elemento esencial en esa escritura femenina que defienden las autoras de la diferencia francesas. Este elemento narratológico refleja los mecanismos que determinan el funcionamiento de la realidad circundante y para su constitución es preciso disponer de un sujeto que lo ocupe. De este modo, la relación resultante del sujeto con el medio será la base de su identidad. El espacio es uno de los elementos estudiados en el análisis de una obra narrativa más compleja y con mayor trascendencia. Su relación con el resto de elementos narratológicos (voz, personajes, acontecimientos, tiempo) es múltiple. Autores como Zoran (1984), Bachelard (1957) o Ricardo Gullón (1980) han realizado estudios acerca de los espacios simbólicos, metafóricos o han establecido oposiciones binarias que permiten evidenciar las imbricaciones existentes entre estos espacios y su influencia en el plano ideológico o psicológico. Weisgerberg (1978) ya mostró cómo el espacio afecta sobre todo a los acontecimientos y a los personajes, configurando su identidad. De esta manera, no sólo se trata de un discurso de información situacional, sino que establece una serie de funciones distribucionales o sintácticas que se corresponden con los hechos y con los actos de éstos. Por tanto, el espacio tiene una relación metonímica con ellos, pues puede proyectar su situación emocional.

De acuerdo con Valles Calatrava (2008), quien realiza un estudio pormenorizado acerca de este elemento narrativo basándose en las aportaciones de Zoran, el acercamiento al espacio se realiza a través de tres dimensiones. La primera enmarca los hechos relatados en una localización, ya sea real o imaginaria, atendiendo al nivel situacional, es decir, se trata del emplazamiento de los hechos o los seres. La segunda está relacionada con la dimensión escénica o ámbito de actuación y supone una ordenación narrativa de los acontecimientos, pues distribuye los hechos y a los personajes en escenarios. Finalmente, hay que atender a la configuración espacial en el discurso, en otras palabras, cuáles son las operaciones verbales y codificaciones que producen el texto del espacio.

Así, para refutar la hipótesis de partida se ha llevado a cabo un análisis de la obra *Inés y la alegría* de Almudena Grandes (2010), ya que la autora enmarca las acciones de su novela en un espacio que la sociedad patriarcal ha establecido para la mujer. Además, se trata de una novela donde Grandes combina hechos reales, que sucedieron en el pasado, con ficción narrativa, ejemplificada con la propia protagonista: Inés. Ella será la voz narrativa principal del relato, junto con Galán —que sólo ocupará la narración de cuatro capítulos— y la propia autora, que relata los hechos históricos reales en un par de capítulos para proporcionarle consistencia al texto y a la historia.

La protagonista recorre un mismo ámbito de actuación en diferentes localizaciones. Estas forman un triángulo que emplaza los acontecimientos en tres lugares muy importantes para la historia de España. En primer lugar, el inicio de la historia de la vida de la protagonista se ubica en Madrid, capital de la república, una de las ciudades donde la guerra fue más cruenta y que tuvo un papel decisivo en su desenlace; será el emplazamiento desde el que la protagonista cuente su relato, además de su ciudad natal y donde comience el proceso de deconstrucción de su identidad. La segunda de las localizaciones es el Valle de Arán, en el Pirineo, concre-

tamente dos pueblos ubicados en este territorio: Pont de Suert y Bosost, localizados en la frontera con Francia. Estos tendrán protagonismo por ser la puerta hacia el exilio de los integrantes del bando perdedor de la Guerra Civil y de la llamada «Operación Reconquista», con la que se pretendió volver a instaurar el gobierno de la República elegida por el pueblo y arrebatado por el bando nacional faccioso. Además, al mismo tiempo, será la puerta hacia la libertad de la protagonista, rompiendo así con la tradición androcéntrica hegemónica que le había impuesto una identidad determinada y de la que ella huye constantemente a lo largo del relato. Desde aquí, el espacio situacional de la historia pasa a Toulouse (Francia), una ciudad también cercana a la frontera entre Francia y España donde muchos españoles ubicaron su residencia tras escapar del horror de la guerra y los siguientes años de terribles consecuencias para los perdedores de la contienda. Hasta allí llega Inés, la protagonista de esta novela, para construir su identidad de mujer como sujeto de su propia historia. Finalmente, se realiza una vuelta al inicio del relato, volviendo a Madrid tras la muerte de Franco. Desde allí, la protagonista relata la historia y consigue finalizar el proceso de deconstrucción-construcción de su identidad como sujeto desde una perspectiva alejada de la ideología conservadora que su familia y la propia sociedad de la época le imponían.

86 87

Dentro de estos espacios de localización de los hechos, reales y ficticios, la novela destaca por la importancia que cobra un solo espacio de actuación: la cocina. Un lugar escrupulosamente elegido por el heteropatriarcado para *esconder* a la mujer y darle *su espacio*, entendiéndolo como un espacio de identidad. Este planteamiento fue una de las características más reseñables de la literatura perteneciente al posboom latinoamericano³, donde se propuso una resemantización de los espacios tradicionalmente femeninos y que, más tarde, asumieron escritoras de otras nacionalidades. Almudena Grandes entronca con esta tradición literaria femenina y hace que su protagonista, Inés, recorra diferentes cocinas en cada una de las localizaciones que hemos apuntado. Este espacio, que forma parte del ideario femenino según el orden simbólico patriarcal, será deformado y reconstruido para dotarlo de un nuevo significado que lo transforme en un espacio de indagación desde donde la mujer pueda construir su propia identidad.

Así, ya en el inicio de esta novela, la protagonista nos sitúa en la cocina de la casa de su hermano en el Valle de Arán, desde donde ha decidido huir hacia Bosost para reunirse con el grupo de militares republicanos que llevan a cabo la «reconquista» de España tras la Guerra Civil. Ante esta lectura inicial, el lector edifica un horizonte de expectativas guiado hacia la deconstrucción del orden simbólico patriarcal que llevará a la posterior construcción de una identidad hacia lo público y alejada de los lugares privados. Sin embargo, la protagonista, sirviéndose de una analepsis, comienza relatando los hechos que la han llevado hasta allí, dándole especial importancia a este lugar de actuación sobre el que pivotará todo el discurso narrativo de la obra: la cocina. Así lo enuncia al comienzo de su relato:

(...) A pesar de que nadie me había adiestrado, ni siquiera educado para trabajar en la cocina, algunos de los grandes momentos de mi vida habían sucedido en habitaciones despejadas, luminosas, de paredes revestidas de azulejos y superficies de mármol impoluto, pequeños mundos blancos, tan ordenados como aquel donde acababa de quedarme sola. Quizás por eso, mientras los últimos habitantes de aquella casa se preparaban para abandonarla, yo decidí ponerme un delantal y hacer rosquillas. (Grandes, 2010: 49–50)

A partir de este acontecimiento nuclear anunciado ya en el inicio de la obra, la protagonista empieza a narrar su juventud y los sucesos que la han abocado a esta situación. Se presenta como una chica de familia acomodada y convencida de no querer ser una mujer de la época; se siente atraída por el Madrid bullicioso de la época y se perfila como una adelantada a su tiempo, revolucionaria e independiente. No obstante, las dimensiones actuacionales y situacionales del espacio tendrán en este momento un papel fundamental pues, al estallar la guerra en España, ella se encuentra sola en su casa de Madrid, localización inicial en el transcurso de su relato. Este contexto será el adecuado para que Inés pueda deconstruir su identidad, sustentada en la tradición androcéntrica hegemónica y en la ideología conservadora de su familia, para construirse como sujeto ante la coyuntura política y social que España vive en ese momento. Se encuentra en la casa familiar sólo acompañada de Virtudes, una de sus empleadas del hogar quien, además de amiga y cómplice, organiza reuniones de la JSU en la cocina de su casa:

Aquella tarde estaba tan aburrida como de costumbre. No tenía ninguna cosa que hacer y, por primera vez, la oportunidad de contemplar, aunque fuera de lejos, una reunión política. No aspiraba a más cuando enfilé con sigilo el pasillo que llevaba a la cocina, y si la puerta hubiera estado cerrada, habría vuelto sobre mis pasos con una decepción tan leve que ni siquiera la habría recordado al día siguiente. Pero aquella puerta desembocaba directamente en mi futuro, y estaba abierta. (Grandes, 2010: 84)

De nuevo, el ámbito actuacional se repite, pero siendo el principio de su relato desde la analepsis temporal que se ha producido en el discurso narrativo. Esta será la primera cocina que influirá en la construcción de su identidad, ya que supone el punto de partida de una serie de sucesos que la llevarán hasta los hechos que inician la novela. Como se observa en el fragmento, esta cocina ha dejado de tener el significado tradicional y privado que la propia protagonista consideraba y se convierte en la puerta que desemboca a su futuro. En otras palabras, este espacio privado ha experimentado una resemantización y se ha convertido en una puerta hacia lo público, pues allí Inés se introducirá en la vida política.

Como consecuencia de este activismo durante la guerra, la protagonista es encarcelada y, posteriormente, ingresa en un convento, segundo espacio narrativo que influirá en la deconstrucción de la identidad impuesta por la tradición hegemónica. Se trata de un lugar que simboliza la imposición de los roles patriarcales de la sociedad tradicional y de la realidad que España vive tras la Guerra Civil y el triunfo de los golpistas encabezados por Francisco Franco. Allí, Inés se muestra desobediente, tozuda e incluso intenta suicidarse. Sin embargo, vuelve a aparecer la cocina como espacio de salvación para su situación. Allí la protagonista conoce las recetas de las monjas y aprende a cocinar, una actividad que, más adelante, le permitirá construir su identidad.

Al final, no le quedó más remedio que negociar, hacerme algunas concesiones a cambio de la promesa de portarme bien, un trato que le convenía tanto como a mí, porque mis peticiones eran muy modestas. Que me dejara cambiar el hábito de hermana por el de novicia, que no me obligara a llevar toca ni a cantar en misa, que me asignara un puesto fijo en la cocina en lugar de mandarme a bordar o a cavar el huerto, que me permitiera fumar y leer novelas cuando estaba sola en mi celda, para no dar mal ejemplo a las niñas. (Grandes, 2010: 186–187)

A partir de este descubrimiento del espacio privado de la cocina como lugar catalizador de su situación emocional, este ámbito se convierte en un vehículo de conocimiento para la protagonista, pues ese puesto fijo que exige en la cocina la hará asumir una serie de conocimientos culinarios que, más tarde, usará para construirse como mujer independiente.

La protagonista de *Inés y la alegría* ha comenzado el proceso de deconstrucción del orden patriarcal impuesto gracias a los dos ámbitos de actuación en los que ha transitado: la cocina de su casa y la cocina del convento, que suponen un fiel reflejo de la tradición androcéntrica hegemónica. Para ello, la localización del relato cambia hacia el Valle de Arán, en los Pirineos, a donde su hermano la traslada para que acompañe a su esposa, Adela. Este espacio situacional será la puerta hacia su verdadero futuro:

En Pont de Suert volví a estar viva. Allí tenía una cocina para mí sola, el recetario de la Sección Femenina, mucho mejor de lo que me habría gustado reconocer, el de la Marquesa de Parabere, tan mundano y chispeante, y un cuaderno en el que fui reinventando a mano las recetas de la hermana Anunciación hasta que me las aprendí de memoria. Allí estaban los niños, Adela, la radio de la biblioteca, sus libros, el jardín. Me faltaban muchas cosas, pero en Pont de Suert habría podido llegar a ser feliz. No lo conseguí. (Grandes, 2010: 194)

88 89

Se trata de una cocina que ella ocupa en primera persona y donde crea un discurso propio a partir de ese recetario del convento que rehace con su intervención personal. Gracias a él, la protagonista reconstruye su identidad a través de sus «reinventiones» de las recetas de la hermana Anunciación. De este modo, se constata cómo el espacio de actuación que supone la cocina ha deconstruido la tradición patriarcal a la que estaba sometida de la misma manera que lo ha hecho con las recetas de cocina que ella va reelaborando y construyendo a través del discurso escrito en un nuevo recetario. Por tanto, esta nueva cocina (en casa de su hermano) en esta otra localización (Pont de Suert) supone el inicio del proceso de (re)construcción de su identidad, reflejando este sujeto cambiante de mujer a través de la escritura que defiende la teoría de la diferencia.

Sin embargo, este proceso será violado, de acuerdo con la tradición androcéntrica, por una figura masculina. Así, aparece el comandante Garrido, quien acosa y abusa sexualmente de Inés en la cocina, lo que refleja su supremacía como hombre y como militar del bando vencedor ante la protagonista: una mujer del bando perdedor de la Guerra Civil. De esta manera, Inés pierde su espacio y su identidad:

—No sufras, Inés —la última vez, me pilló cocinando, y me levantó la falda, me bajó las bragas, hundió sus dedos sin violencia dentro de mí, y hasta me besó en la mejilla mientras yo le daba vueltas a la bechamel. —Ella no significa nada para mí, tú serás siempre mi favorita, lo sabes, ¿no? —y lo hizo todo tan deprisa que cuando dejé que la masa se llenara de grumos, ya se había ido. (Grandes, 2010: 210)

Después de este suceso y a raíz de escuchar en la Radio Pirenaica la información sobre la operación «reconquista», la protagonista decide huir de Pont de Suert y es en este momento de la historia donde se enmarca el inicio de la novela. El hecho de colocar este suceso nuclear al inicio del relato constata no sólo la importancia que este supone para la historia y la protagonista, sino también porque se trata

del momento en el que Inés consigue romper las cadenas que la sujetaban a la tradición androcéntrica de la sociedad y de su familia.

Inés escapa a caballo hacia una nueva localización, Bosost, donde encontrará su lugar en el mismo espacio actuacional que ha tenido el protagonismo en la novela y en su vida: la cocina. En este caso, esta se encuentra en la casa del alcalde del pueblo, donde los militares republicanos (la UNE) ubican su cuartel general y ella será la encargada de cocinar para todos ellos durante el tiempo que dura el intento republicano de recobrar el gobierno de España, arrebatado por el bando faccioso. Ahora, Inés está lejos del encierro y los abusos que este espacio le había traído anteriormente y comienza a encontrar un lugar que transitar como sujeto, no de manera impuesta o como vía de escape ante su situación. En esta cocina, los sujetos masculinos la acompañan, respetan y valoran. Así lo expone la voz narradora:

Antes, había pelado peras y manzanas, las había cortado, había rallado tres tomates, había rebanado una hogaza de pan, había untado las rebanadas con aceite y sal, y les había puesto por encima lo que pude rebañar del jamón que había traído de casa de Ricardo. En el último momento y en dos sartenes a la vez, freí una docena y media de huevos y un par de butifarras, y cuando empecé a sacar las fuentes a la mesa, me los encontré a todos sentados y calladitos, como una clase de párvulos castigados sin recreo, con la excepción del Cabrero, que atacó la comida con mucha tranquilidad, y de Galán, que me tocó el culo cuando pasé a su lado. Entonces llegó Montse, me vio, me sonrió, y se quedó parada en medio del zaguán, su figura recortándose sobre la lechosa claridad del amanecer, la luz recién nacida que entraba por la puerta para fabricar otro recuerdo difícil de olvidar. (Grandes, 2010: 424–425)

Desde este espacio privado, que no confina a la mujer al encierro sino que transita porque ella lo elige, la protagonista relata también las horas anteriores al final de la actuación de la UNE. Así, de la misma manera que ocurrió ante los nervios de su huida de Bosost, la incertidumbre de la batalla final entre los militares defensores de la república y el bando nacional franquista la hacen volver al espacio actuacional de la cocina para liberar presiones:

Eso era lo único que podía hacer, poner toda mi atención, mi habilidad, mi capacidad de trabajo, al servicio de mi amor, cocinar con amor, por amor, derramarme entera sobre los fogones, para combatir las siluetas de aquellos cazas. Cocinar, pensé, cocinar, decidí, cocinar es lo importante, tengo que cocinar muchos platos salados y dulces, contundentes y ligeros, de cuchara y de tenedor, vaciar la despensa y volver a llenarla para conjurar el peligro, para proteger a los hombres que tienen que volver a casa a comérselo todo, para salvar mi amor, por amor, cocinar todo el día.

(...) Yo tampoco hablaba, sólo cocinaba, pelaba cebollas, patatas, zanahorias, espumaba el caldo, amasaba, rehogaba, rellenaba, freía, guisaba sin hablar, sin saber cómo interpretar aquel silencio, bueno o malo, que hacía temblar las manos de Montse mientras rallaba las naranjas hasta la pulpa sin darse cuenta, y hacía temblar las mías para que se me resbalaran los cuchillos una y otra vez, por más empeño que pusiera en secarme los dedos en el delantal. Ella hablaba sola, en un murmullo, yo ni siquiera eso, pero cociné más, mejor que nunca. Aquel día, Montse aborreció la cocina para siempre, pero yo descubrí que cualquier desgracia me dolería menos si me pillaba cocinando. (Grandes, 2010: 428–429)

El diseño discursivo muestra una narración en primera persona cargada de verbos en asíndeton que representan la rapidez y nerviosismo que Montse e Inés estaban viviendo en la cocina ante la batalla que decidiría su futuro. Esta es la forma en la que Inés llega a Toulouse, tercer espacio de localización de la novela, donde los exiliados españoles encuentran un lugar donde poder vivir fuera de su país. La protagonista, al llegar a esta ciudad francesa, descubre que algunas de las esposas de los soldados que había conocido y con los que había convivido en Bosost, y que ahora eran su familia, son propietarias de una taberna y se ofrece para trabajar allí como cocinera. Este nuevo espacio de actuación será descrito al detalle en el discurso del relato:

En febrero de 1945, trabajaba en una cocina más pequeña y más fea que la del alcalde de Bosost, pero mía.

9091

(...) Aquella era mi cocina, un prodigio de organización donde cada sartén y cada cacerola, cada espumadera y cada cuchillo, estaban siempre donde yo había decidido que estuvieran, entre otras cosas porque no cabían en ningún otro lugar. Tampoco había sitio para poner una mesa pero en el único hueco libre había una silla, y encima, un espejo pequeño, colgado en la pared, junto a la puerta, que a primera vista era el único objeto inútil en una habitación explotada hasta el punto de que la silla no servía para sentarse, sino para llegar a los ganchos clavados al borde del techo. (...)

Aquella cocina tan rara y tan pequeña fue el broche que cerró el círculo de mi vida nueva, no tan esplendorosa como aquella a la que creí dirigirme al escapar de la casa de Ricardo, pero mucho mejor que cualquiera de las que me habrían esperado si no hubiera robado un caballo a tiempo. Quizás por eso me gustó desde la primera vez que la vi, con lo fea que era. (Grandes, 2010: 487–488)

Esta minuciosa descripción del espacio que se va a convertir en su lugar de trabajo, no se había realizado anteriormente con el resto de cocinas que habían marcado su vida: la de su casa en Madrid, la del convento, la de la casa de su hermano en Pont de Suert, ni siquiera la de la casa–cuartel del alcalde en Bosost. De este modo, este espacio privado de *reclusión* impuesto por el patriarcado se torna en un lugar de indagación, como bien indica Magdalena Maíz⁴ (1983), de este modo el espacio doméstico deja de ser un elemento componente del discurso para convertirse en un «disparador textual», es decir, un vehículo de conocimiento con el que la protagonista define su propio mundo desde el espacio de su propia mirada, creando así orden simbólico.

De esta forma, este espacio de actuación repetido en la novela y que ha supuesto una influencia clara en la construcción de la identidad de su protagonista encuentra su reconocimiento con el nuevo restaurante que Inés y sus socias abren en Toulouse. La cocina ya no es el espacio privado al que el discurso de poder masculino relegaba a la mujer para que sustente su identidad de hombre *hacedor*, sino que se convierte en un espacio *público* donde un sujeto mujer puede construir su propia identidad, ya que ha sido elegido y a través de él se ha conseguido independencia y reconocimiento:

Aquel verano fue el mejor de mi vida, y no sólo porque Angelita hubiera encontrado, a la vuelta de la esquina, un local estupendo y razonablemente barato, con una cocina tan grande que al principio tenía la sensación de perderme en ella. Lo habría sido incluso si ella no hubiera decidido —lo tengo todo pensado está clarísimo, chicas, hay que aprovechar la publicidad gratuita— que tenía que llamarse Casa Inés, y llevar debajo, como un reclamo o un imprescindible apellido, una frase que me seguiría emocionando incluso cuando consiguiera atravesar la puerta sin pararme a leerla sobre el toldo, «la cocinera de Bosost». (Grandes, 2010: 529)

Con el paso del tiempo, la protagonista de la novela de Almudena Grandes vuelve a España junto con su familia, por lo que se produce una vuelta al inicio de su relato (Madrid) y se cierra el triángulo del juego de localizaciones de la historia. Sin embargo, la ciudad que ahora observa es muy diferente a la que ella recordaba, de la misma manera que la protagonista y el espacio actuacional que supone la cocina también ha cambiado. Ahora ocupa dos nuevas cocinas: la que se encuentra en su nuevo hogar, un piso de alquiler que le han conseguido sus hijos, y la del restaurante que su hija ha abierto en Madrid en su nombre. De nuevo, de la misma forma que sucede con el primer restaurante de Toulouse, la protagonista nos describe a la perfección este espacio:

Y, por fin, llegó una tarde luminosa y soleada de otro mes de abril. Y, por fin, me encerré en la cocina de un piso de Madrid, para cumplir una promesa más vieja que mis hijos. Treinta y tres años después de haberla formulado, respiré hondo, apoyé las manos en una encimera blanca, flamante, destinada a envejecer más despacio que mi cuerpo, y cerré los ojos. (...)

Mi cocina era nueva, y olía a nuevo. Tenía una aventura que daba a un patio grande, rectangular, por donde casi todas las mañanas subía hasta el cuarto piso un aroma confuso de sofritos emboscados en caldo de cocido. (...) Mi cocina era nueva y muy moderna, bastante amplia, regular, despejada. Cuando Miguel fue a ver aquel piso, en la frontera de mi antiguo barrio, Sagasta casi esquina con Francisco de Rojas, le pregunté por ella y no supo qué decirme. (Grandes, 2010: 703)

La segunda cocina que ocupa la protagonista en esta vuelta a su ciudad natal será la que refleje el estado de su identidad. Para referirse a ella no construye un discurso descriptivo del espacio actuacional, sino que habla de ella como trasunto del proceso de construcción de identidad que ha experimentado a lo largo de su relato y en el que la cocina ha ejercido una influencia fundamental:

—Mi cocina es lo bastante grande como para que trabajemos juntas, mamá.

Al mirarme de nuevo en un espejo para comprobar que, con un gorro blanco calado hasta las cejas, estaba tan horrorosa en Madrid como en Toulouse, me sentí bien, tan en mi sitio, que decidí limitarme a cobrar los rendimientos de mi inversión y regalarle mi trabajo a mis hijas. No habíamos abolido la propiedad privada, pero tampoco me hacía falta montar otra cooperativa. Desde entonces, cocinaba con Vivi todas las mañanas de los días laborables y, de vez en cuando, por las tardes, me daba una vuelta por allí para echarle una mano durante un par de horas. (Grandes, 2010: 705)

Este último espacio de actuación supone un recorrido por toda su vida de manera paralela al proceso decostruccionista de la tradición patriarcal que está representada en la novela por su familia, el convento y el bando nacional, que la relegaban a cocinas que no podía ocupar sino en las que se tenía que esconder o en las que sufría violaciones. De este modo, este espacio doméstico y privado al que el patriarcado confinaba a la mujer ha sufrido un proceso de resemantización desde una perspectiva femenina desde el que el sujeto mujer puede construir su propia identidad. Así, las cocinas de Bosost y las dos de Toulouse forman parte de un proceso (re)construccionista de la identidad que la protagonista consigue forjar.

En conclusión, a través del análisis literario centrado en el espacio narrativo en esta novela de Almudena Grandes, se puede observar cómo las identidades de género se han formado tradicionalmente mediante un proceso de socialización esencialmente masculinizado y que responde al modelo patriarcal, como se apuntaba al principio. De esta manera, Inés comienza su relato desde su juventud, cuando su familia esperaba que se convirtiera en una mujer tradicional, esposa y madre, como su hermana. Sin embargo, su situación al estallar la guerra hace que la protagonista tenga la oportunidad de cambiar su destino para construir una identidad propia y así lo simboliza la cocina de su casa familiar en Madrid. En este proceso, este espacio actuacional produce una influencia fundamental, pues se trata del espacio privado por antonomasia relegado a las mujeres, cuidadoras del hombre *hacedor* que las hace su objeto. En este caso el simbolismo se concreta en las cocinas del convento y de la casa de su hermano en Pont de Suert. No obstante, Inés escapa de esa realidad, deconstruye su papel impuesto como objeto del hombre y ocupa su propio espacio privado gracias a la cocina de Bosost, para más tarde reafirmarse y construir la suya propia como negocio que la hará independiente en Toulouse. Finalmente, todo este proceso de deconstrucción de la identidad objeto de la mujer a través de la tradición patriarcal y la posterior construcción de una identidad propia de mujer como sujeto se simboliza a través de las dos cocinas finales, en su vuelta a su ciudad natal, donde transitará este espacio de actuación en su propio piso de Madrid, ciudad hasta la que ha llegado su nombre como cocinera gracias a la cocina del restaurante de su hija.

En definitiva, se puede constatar con este análisis que el espacio narrativo influye en el proceso de construcción del personaje, pero también se hace evidente su influjo en la construcción de la identidad femenina, pues la protagonista ha subvertido el espacio privado más característico de la mujer —la cocina— y lo ha transformado en un espacio *público* desde el que construirse como sujeto. Esta identidad, según el feminismo de la diferencia, es un ejemplo de la multitud de sujetos femeninos que escapan del proceso de socialización impuesta por los roles de género del patriarcado, lo que supone la creación de un discurso de mujer que transmite un nuevo orden simbólico libre de la imposición del poder masculino.

Notas

¹ Simone de Beauvoir expone en su afamada obra *El segundo sexo* (1949) cómo la dominación masculina atribuye a los hombres la libertad, el poder de la producción y la trascendencia, mientras que la mujer aparece encadenada a un esencialismo naturalista cuyo fin es sostener esa idea del hombre hacedor. Esta construcción dominante se sistematiza con el rol de género asociado «naturalmente» a las mujeres, que históricamente han sido relegadas a lo íntimo o lo privado.

² Estas tres autoras centrales y representantes del feminismo de la diferencia utilizan herramientas del psicoanálisis para acercarse a los textos literarios y para plantear esta idea de la *écriture féminine*.

³ Autoras como Laura Esquivel (*Como agua para chocolate*), Isabel Allende (*Afrodita*) o Ángeles Mastreta (*Arráncame la vida*) han hecho que sus personajes femeninos se reencuentren a sí mismas en los espacios privados a los que la sociedad patriarcal las recluye y, a partir de ahí, logren reconstruir su propia identidad desde una perspectiva nueva y alejada del orden simbólico establecido por el hombre.

⁴ Magdalena Maíz analiza el espacio cotidiano como un elemento «de búsqueda que continuamente redefine el paisaje de la cotidianidad poblándolo de personajes, objetos y situaciones que van trazando el rostro multifacético del entorno doméstico». En Maíz, M. (1983): «Una aproximación al paisaje cotidiano: Narrativa femenina mexicana» en *Cuadernos de América* 2-3, 347-354.

Referencias bibliográficas

- BACHELARD, G. (1957). *La poética del espacio*. México: FCE. (1986)
- BEAUVOIR, S. (1949). *El segundo sexo*. [trad. al español: Alicia Martorell]. Madrid: Gredos. (1999)
- CIXOUS, H. (2006). *La llegada a la escritura*. Madrid: Amorrortu Editores.
- (1995). *La risa de medusa*. Barcelona: Anthropos.
- GRANDES, A. (2010). *Inés y la alegría*. Barcelona: TusQuets editores.
- GUILLÉN, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada, Ayer y Hoy*. Barcelona: Crítica.
- GULLÓN, R. (1980). *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch.
- IRIGARAY, L. (1982). *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Akal. (2009)
- KRISTEVA, J. (2003). *El genio femenino: la vida, las locuras, las palabras*. Buenos Aires: Paidós.
- (1987). *El lenguaje, ese desconocido*. Madrid: Editorial Fundamentos. (1988)
- MAÍZ, M. (1983). «Una aproximación al paisaje cotidiano: Narrativa femenina mexicana». *Cuadernos de América* 2-3, 347-354.
- MASSEY, D. (1994). *Space, place and gender*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SPYVAK, G.S. (2005). *Death of a discipline*. New York: Columbia University.

- VALLES, J.R. (1999). *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en «La ciudad de los prodigios» de Eduardo Mendoza*. Almería: Grupo de Investigación de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Almería.
- (2008). *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Madrid: Iberoamericana.
- WEISGERBERG, J. (1978). *L'espace romanesque*. Lausanne: L'âge d'homme.
- YANG, C. (2013). *Miradas al género, al espacio y a la identidad en la narrativa de Mercè Rodoreda, Carmen Martín Gaité, Rosa Montero y Almudena Grandes*. Taipei: Sunny Publishing CO.
- ZORAN, G. (1984). «Towards a Theory of Space in Narrative». *Poetics Today* (nº 5), 309–335.

Calero Jurado, Rosa María

«La construcción de la identidad femenina a través del espacio narrativo en *Inés y la alegría* de Almudena Grandes». *El hilo de la fábula. Revista anual del Centro de Estudios Comparados* (19), 83–95.

Fecha de recepción: 23 · 11 · 18

Fecha de aceptación: 09 · 03 · 19