

## IMÁGENES DE LA SOLEDAD EN *EL SUR* Y *BENE* DE ADELAIDA GARCÍA MORALES

EPICTETO JOSÉ DÍAZ  
Universidad Complutense, Madrid

### RESUMEN

En este artículo se analizan las dos primeras narraciones de Adelaida García Morales, *El sur* y *Bene*, como novelas poemáticas y de aprendizaje. En ambos casos encontramos que resulta básica la exploración de sentimientos y sensaciones de una niña, luego joven, que imprime un marcado carácter subjetivo a su relato. No obstante, mientras la primera muestra una visión idealista del hombre, de la joven protagonista, y de las relaciones humanas, la segunda se construye como una novela gótica en donde lo extraordinario resulta fundamental.

**Palabras clave:** Narrativa española del siglo XX, Novela poemática y novela de aprendizaje. Escritura femenina.

### SOLITUDE IMAGES IN *EL SUR* Y *BENE*, FROM ADELAIDA GARCÍA MORALES

### ABSTRACT

This article is intended to study the two first stories by Adelaida García Morales, *El sur* and *Bene*, as examples of lyric 'novels of formation' (*Bildungsroman*). In both cases the exploration of feelings and sensations is basic in a narrative that shows a clearly subjective form of world representation. Nevertheless, *El sur* revolves around an idealistic vision of the human being and human relationships, while *Bene* is a 'Gothic tale' in which the supernatural turns out to be relevant, thus setting a completely different ground for literary representation.

**Key word:** Twentieth-Century Spanish narrative, Lyric novel and *Bildungsroman*, Women's writing.

Hasta ahora contamos con cierto número de artículos y con algunos trabajos extensos que se dedican a alguna novela de Adelaida García Morales, o al conjunto de su narrativa, pero quizá gracias a la película que realizó Víctor Erice, su obra más popular sigue siendo *El sur*, que se publicó junto a otro relato muy poco conocido, *Bene*. El hecho de que las dos narraciones se publicaran juntas ha dado pie a que se las relacione, y de hecho la inclu-

sión del nexo en el título, *El sur seguido de Bene*, sugiere algún tipo de continuidad, y también las declaraciones de la propia escritora respecto a ellas pueden dar lugar a interpretaciones que, en mi opinión, dejan de lado importantes diferencias<sup>1</sup>. En estas páginas analizaré dos de las primeras obras de García Morales, teniendo en cuenta que emplea dos tipos de relato: en *El sur* el modelo es la novela de aprendizaje, bildungsroman, aunque este sea problemático; mientras que en *Bene*, el tipo de narración sobre el que se construye es el relato de fantasmas.

En *El sur* podemos establecer una clara relación con la visión romántica, tal como la definieron Hölderlin, Espronceda o Leopardi, en la que resulta fundamental la reflexión sobre la experiencia humana y su falta de base, la experiencia del vacío y del límite. La cita inicial de Hölderlin, «¿Qué podemos amar que no sea una sombra?», es significativa para la comprensión del texto pues señala el vacío sobre el que se asienta lo narrado y el mundo referencial. Ese poso romántico resulta más perceptible cuando se relaciona con otras obras suyas y queda en buena parte implícito en la película de Erice. Aquí me ocuparé solo del texto novelesco, que presenta claras diferencias en relación al film<sup>2</sup>, e intentaré mostrar la construcción minuciosa que sigue estimulando el interés de los lectores.

La protagonista de *El sur* narra dos historias, y así desde el comienzo se plantea la escisión de los dos tiempos que serán los ejes del texto: el pasado, los años de infancia y adolescencia de Adriana, que precedieron a la muerte de su padre, y el presente, en el que va a visitar su tumba. Una de esas historias es, por tanto, la de la narradora, y otra, que podemos solo entrever, la del padre, de modo que el impulso del relato va dirigido hacia ese final anunciado de la muerte paterna. Cristina Martínez-Carazo señalaba acertadamente que el mismo acto de enunciación supone un punto de partida diferente: mientras que en la película se parte del amor paterno-filial, en el texto narrativo el punto de partida es ya el desamor, un momento posterior a la ruptura de la fascinación del padre, cuando la joven ya ha comenzado a vivir su propia vida, y ha adquirido un conocimiento basado en la soledad y el abandono, según puede inferirse muchas veces de lo no dicho<sup>3</sup>.

El espacio físico que encontramos en las primeras páginas es un cementerio, el lugar en que está enterrado el padre y que presenta junto a las

<sup>1</sup> El libro de LEE SIX, Abigail, *The Gothic Fiction of Adelaida García Morales*, contiene una extensa bibliografía sobre la autora.

<sup>2</sup> Allesandra Melloni ha dicho que esas diferencias (entre otras, en la figura del padre) se deben fundamentalmente a la diferencia entre el imaginario masculino de Erice, y el femenino de García Morales. Véase «*El sur*: Un mondo negato». Aunque en algunas ocasiones comparo el texto con la versión cinematográfica, he de subrayar que mis conclusiones se refieren a la obra narrativa de García Morales. Sobre la película de Erice quizá deba señalarse que el autor siempre la ha considerado incompleta, pues no incluye la segunda parte del relato, el viaje al Sur. Fue el productor Elias Querejeta quien, al parecer, decidió la conclusión de la película (en enero de 1983).

<sup>3</sup> Véase MARTÍNEZ-CARAZO, Cristina, «*El sur*: De la palabra a la imagen».

habituales connotaciones también claras resonancias románticas. Se trata de un lugar despojado, que carece de flores y que nadie visita, y que también indica la soledad en que había vivido el padre, un individuo al margen de la sociedad y en lucha consigo mismo, que se extiende más allá de la muerte. Hay aquí muy pocas referencias explícitas al tiempo objetivo, al que puede ser medido por los relojes, porque el tiempo predominante es el de la subjetividad, y se presenta en unos cuantos fragmentos en la vida de la narradora, al margen del devenir histórico. Una de las pocas referencias útiles para el lector, en un devenir al que se van sumando acciones más o menos importantes en la vida de Andrea, se produce al informarnos de que la madre no puede ejercer su profesión de Maestra, por haber sido depurada al acabar la Guerra Civil, y por tanto la acción se sitúa en algún momento de la posguerra. También se añade que el padre da clase de francés en un Instituto, y por tanto, él no forma parte de los represaliados. Este será el único indicio para relacionar la situación política del país y la narración, de manera que no resulta importante su influencia en los principales hechos narrados. No se precisa cómo es el presente, pues aparece solo como un momento en el proceso de rememoración de Adriana, hacia la búsqueda del recuerdo, de la sombra del padre que nunca podrá recuperar como presencia.

En los primeros párrafos se muestra la oposición entre el padre y su familia, y la sociedad que le rodea, la animadversión de una amiga de la madre, especialmente por no cumplir con las prácticas religiosas, lo que le daría no solo un carácter marginal y maldito. Si, por una parte, es extraño el casi completo aislamiento en que viven, y así será más perceptible el desacuerdo con los que le rodean, por otra, es clara la fascinación que la hija siente por él, a quien ve con unas características extraordinarias, como un gran mago.

El elemento que desde el inicio dota al padre de singularidad, un elemento mágico, es el péndulo que emplea para encontrar objetos perdidos o agua para los campesinos del lugar. La fascinación de este elemento sirve para caracterizar, metonímicamente, al padre, y no es casual que en la portada de la primera edición de la novela se vea un fotograma de la película en que aparecen el padre y la hija ensayando con él<sup>4</sup>. Desde un punto de vista infantil, Adriana cuenta varias anécdotas en las que resalta la singularidad de su figura, como aquella en que comprueban si ella ha heredado la capacidad para encontrar cosas con el péndulo, esto es, los «poderes» del padre. Ese suceso se produce antes de que Adriana cumpla los siete años, y por tanto en una edad muy temprana y de la que los recuerdos no suelen tener tanta nitidez<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> Desde la primera edición, en Anagrama (1985), la novela ha sido reeditada en numerosas ocasiones sin variaciones textuales.

<sup>5</sup> Cito por la primera edición, GARCÍA MORALES, Adelaida, *El sur* seguido de *Bene*, 1985, pp.12 y 13.

La niñez de Adriana también resulta singular si tenemos en cuenta que no va al colegio, y por tanto no está sujeta al proceso de socialización usual en una niña de la época, especialmente rígido, según se sabe, en la posguerra española. Desde el presente narrativo recuerda que fue su padre quien le impidió ir, a pesar de sus deseos, pues, entre otras razones, le gustaba el uniforme que llevaban otras niñas, y, de manera implícita, buscaba el contacto con ellas. El día en que cumple siete años le llevan al cine, a ver una película sobre Juana de Arco, y eso da pie para que se produzca un episodio en que se muestra una conducta problemática que sería resultado de su peculiar situación: su madre le ha buscado una amiga, llamada Mari-Nieves, y Adriana quiere jugar con ella a representar la película que ambas han visto. Como ocurre tantas veces, se produce una discusión por el papel de Juana de Arco; primero, Adriana se lo cede, pero luego intenta representar de manera «realista» el film, pues casi la quema mientras permanece atada en un árbol. De este modo encontramos una niña ajena al mundo social de los demás niños, aislada en un mundo propio, que busca la imagen esquivada de un padre desconocido.

A pesar de que su padre no le presta mucha atención, Adriana afirma que su padre era el único que sentía hacia ella un amor incondicional, que es lo que le hará confiar en sí misma, lo que cimentará su personalidad. La madre tiene un papel marginal mientras el padre es elegido como referente fundamental, aunque él no se dé cuenta, al estar casi siempre encerrado en sí mismo: «no llegaste a ver cómo yo me sujetaba a ti en la vida y te reconocía como el único ser que me amaba incondicionalmente» (p. 17). En este sentido, encontramos una diferencia frente a otros relatos escritos por mujeres en los que se busca un precedente en la cadena femenina, madre, abuela, u otra mujer; aquí Adriana no mantiene una relación privilegiada con los personajes femeninos de su familia, que no pueden compararse con su padre<sup>6</sup>.

Especialmente la primera parte de la novela se organiza como un diálogo con el padre ausente, el estímulo de la palabra, con el que los sucesos se ordenan en un discurrir concéntrico, una vida que no llegó a conocer a pesar de tenerla tan cerca, y así el discurso ocupa el lugar de una comunicación que no se dio. Ahora bien, se trata de una comunicación imposible y de la búsqueda de respuestas que nunca alcanzará, puesto que el padre ya no puede responder ni explicar nada.

García Morales, según puede verse a lo largo de su narrativa, está interesada en hablar de lo inefable, de lo inaprensible, de lo que está más allá

---

<sup>6</sup> Sobre las precursoras véase CIPLIJAUSKAITĖ, Birutė, *La novela femenina contemporánea (1970-985)* p.73 y ss. Aquí se recoge alguna opinión según la cual en las primeras novelas de posguerra, escritas por mujeres, desaparecería la madre. Asimismo véase, entre otros, BROWN, Joan L. (ed.), *Women Writers of Contemporary Spain: Exiles in Homeland*; y NICHOLS, Geraldine, *Descifrar la diferencia. Narrativa femenina en la España contemporánea*. En el film, la madre tiene una relación con ella más emotiva y además viene al «norte» la criada que cuidó de su padre de niño, y que encarna magistralmente Rafaela Aparicio.

de la experiencia racional o de «lo claro y distinto»<sup>7</sup>. Las emociones no pueden transmitirse simplemente con una palabra y en *El sur* sospechamos que la conducta del padre resulta contradictoria, ambigua, por motivos desconocidos, y se convierte en causa del sufrimiento.

Uno de los primeros recuerdos de la niña es, significativamente, la primera Comunión, un día feliz para otros niños, pero que en ella adquiere también matices peculiares. Se alude tanto a ese día como al período de preparación, y en él vemos que es hacia los siete años cuando se produce el surgimiento de su conciencia.

El ambiente familiar está impregnado por la fe y una práctica religiosa de la que solo se excluye el padre. Según dicen los demás, ante el silencio del acusado, para los conocidos y la familia está condenado. Adriana dice que la preparación de la primera Comunión supuso para ella el adiestramiento en la búsqueda del pecado y, por tanto, el final de la inocencia. Es la amiga de su madre, Josefa, quien le enseña a buscar el pecado, y por tanto a suponer que existe la falta: ella ve en esa enseñanza una invasión de su intimidad y la imposición de la culpabilidad. No se menciona a ningún sacerdote, y por tanto una autoridad legítima, sino que es otra persona (la amiga de la madre) quien ocupa el lugar del director de conciencia. Como diría Michel Foucault, es la puesta en discurso de la conciencia la que tempranamente caracteriza el desvelamiento del yo en una autoexamen inexistente hasta entonces. A la conciencia de sí misma y de su entorno se une no solo el pecado y su búsqueda en los pliegues del yo, en la oscuridad de las intenciones y la evidencia de los actos.

Es a partir de aquí cuando el tinte autobiográfico comienza a plantear la culpa como posible en el episodio con su amiga, a la que casi quema, o cuando espera una reacción de su padre que no llega. La narración autobiográfica vincula el origen de la expresión del yo a la búsqueda del otro, y también en el aprendizaje de la confesión, la búsqueda de la culpa y la conciencia del pecado, que significan la pérdida de la inocencia<sup>8</sup>. Todo ello es habitual en determinados tipos de educación, pero en esta narración tenemos la impresión de que nuestro punto de vista es limitado, de no alcanzar ni las explicaciones ni las causas, ni tampoco el secreto del padre lo explica todo: el descubrimiento de que su padre mantuvo relaciones en el pasado con una mujer llamada Gloria Valle, y con quien se había carteadado después, a espaldas de la madre.

La niñez de Adriana, al margen de la de los demás niños, aislada en el campo, transcurre envuelta (y encerrada) en un pequeño núcleo familiar. Poco a poco la calidez de la imagen del padre se enfría y aparece un lado amar-

<sup>7</sup> BUNDGARD, Ana, «Adelaida García Morales: *El silencio de las sirenas* (1985)».

<sup>8</sup> Véase los «procedimientos de conciencia» en CIPLIJAUSKAITĖ, Birutė, *La novela femenina contemporánea* (1970-1985).

go e implacable que ensombrece su figura y le hace humano, rompiendo la visión idealizada de la niña. Se refieren entonces las quejas de la madre con respecto a su actitud, a un comportamiento poco razonable.

Que su padre no es perfecto y que la fascinación deja paso otro tipo de relación, más desgastada, se ve cuando un día ella le ve llegar tambaleándose, probablemente como resultado de la bebida. Adriana percibe que va desarreglado y que muestra desinterés por todo, de manera que para ella esto supone un punto de inflexión: «Por primera vez sentí que me habías abandonado» (p. 27). Se vuelve irascible, grita, mantiene peleas con su mujer y deja de utilizar el péndulo; esto es, el objeto que le simboliza y en el que estaban inscritas sus capacidades singulares. Su carácter mágico desaparece y pierde su poder, y de este modo vemos que quizá hubo más proyección de la hija que rasgos objetivos en su caracterización mágica<sup>9</sup>.

En la evolución de la visión del padre parecen unirse el proceso de maduración de Adriana, y un proceso de deterioro del padre, que hay que calificar de autodestructivo. En cualquier caso, ¿puede eliminarse toda ambivalencia al enjuiciar al padre? ¿Están la hija o el lector en posición de juzgarle y condenarle? Más bien puede afirmarse que esa posición es insegura y queda el residuo inexpugnable del yo al que no podemos llegar, como no puede llegar la hija. La palabra y la visión proceden de Adriana y casi nada procede de otra fuente, con la excepción, en la segunda parte del texto, de las cartas de Gloria Valle y el diario del joven Miguel, cuando la protagonista va a Sevilla. Por un lado, el padre ha vivido encerrado en sí mismo, y por otro, los demás solo pueden alcanzar un juicio superficial o apresurado de su conducta.

A lo largo de la narración, uno de los rasgos característicos es la capacidad de crear una «atmósfera» de emociones y percepciones difíciles de explicar, ya que respecto a ellas las palabras solo consiguen una aproximación: «Tu silencio angustioso estaba poblado de rumores malignos e inaudibles» (p. 33). Otras veces Adriana habla de la «extraña tensión» o del «dolor» que percibe, aunque no sean expresados por el padre. De este modo, el lenguaje más que cumplir una función comunicativa se usa para indicar lo que no puede expresarse con precisión. Ante el silencio y la conducta incomprensible no es extraño que se extienda una red de incomunicación, y que la vida del padre quede oculta tras las palabras de los otros.

En medio de la desorientación Andrea prosigue la búsqueda imposible de la figura paterna, en un intento de articular una historia de la que solo quedan fragmentos, dispersos en los siete y los catorce o quince años de la narradora. Lo que ocurre entre medias es un tiempo cotidiano, el tiempo de

---

<sup>9</sup> Una interpretación diferente propone ORDÓÑEZ, Elisabeth, en «Writing Ambiguity and Desire: The Works of Adelaida García Morales» pues ve en el relato un ejemplo de literatura fantástica.

la costumbre, igual y vacío, en el que lentamente se produjeron cambios. Una de las pocas conversaciones reproducidas en el texto tiene lugar después de que han comprobado que el jardín de la casa se ha agostado: las flores y las plantas que lo decoraban están muertas, y esto hay que relacionarlo simbólicamente con la infancia concluida de Adriana y con la vida del padre que acaba. Ese escenario resulta importante y hay que señalar también en él elementos de cuño romántico: la luna nueva, la oscuridad y la niebla, la percepción en el rostro del padre de que el tiempo solo es «destrucción». En esa conversación ella le pregunta por los motivos de su aislamiento y por su conducta, cada vez más antisocial. Adriana le habla de las cartas de Gloria Valle, que ella le entregaba a escondidas de su madre y la respuesta del padre es mentir, negar esos hechos y decir que todo es resultado de su imaginación. Así puede entenderse que aunque ya tiene quince años, el padre no cree adecuado contarle la verdad, pero después él no intenta comunicarse con ella, ni probablemente con nadie.

Al conocer la muerte de su padre su reacción es no aceptarla, no creer en ella y afirmar «existirías siempre» (p. 38), pues la materia no es un elemento necesario para la existencia. De este modo podemos entender, como se pregunta acertadamente Abigail Lee Six, los aspectos mágicos, como el péndulo, lo irreal<sup>10</sup>. Todo ello se organiza en torno a una construcción del sujeto que debemos entender en términos románticos, en la línea que apuntaba la cita de Hölderlin.

El papel de la madre, según se ve, resulta ambiguo, no solo en las relaciones con la hija. También vemos que su lugar resulta ocupado, por ejemplo, por la tía Delia, cuando nos dice que es la única persona que, de niña, le dio besos, y que le contaba cuentos antes de dormir. De manera, que si, por un lado, Adriana tiene un sueño claramente freudiano, en el que se casaría con su padre, por otro, la figura de la madre es difusa e incompleta.

Cuando Adriana crece es cuando el padre ejerce claramente una autoridad patriarcal, imponiendo las reglas, asumiendo la autoridad y castigando incluso con violencia, pero también resulta un personaje atípico al ridiculizar esas reglas y su propio papel. Es en la adolescencia cuando termina el periodo idílico en las relaciones padre/hija y a partir de ahí ella empieza a asumir su vida con distancia, con independencia y se produce una ruptura como respuesta a la actitud del padre.

La segunda parte de la narración resumiría el viaje a Sevilla, a donde va para conocer la casa del padre. La breve descripción concuerda, en parte, con lo que podemos esperar de esa ciudad y las connotaciones mágicas del Sur. En ese lugar ha quedado preservada la infancia del fantasma que trata

---

<sup>10</sup> Véase LEE SIX, Abigail, «Men's Problems: Feelings and Fatherhood in *El Sur* by Adelaida García Morales and *París* by Marcos Giralte Torrente», y *The Gothic Fiction of Adelaida García Morales*.

de recuperar y repetir en su propia experiencia, como, por ejemplo, el viaje que no hicieron ella y su padre para que conociera su antigua casa, y a la familia que seguía viviendo allí.

En esa última sección del relato encontramos la explicación de su título, el encuentro con el Sur, la proyección imaginaria repetida de Adriana y su realización. Frente a la soledad y la vida que tuvo en su casa, en la oposición entre el norte de la madre y el sur paterno, este último guarda las claves de las relaciones de sus padres, de lo que supuso una mujer de la que solo conoce el nombre, Gloria Valle y el oculto pasado de su padre.

De nuevo el espacio supera lo puramente físico, la percepción habitual o la simple materia. La casa del padre en Sevilla es relevante por ser el lugar en que este pasó su infancia y juventud, un periodo ignorado. Hay muy pocas alusiones a lugares conocidos de la ciudad, solo la Giralda y los alrededores, de manera que el espacio, la casa, es relevante por su dimensión temporal, por las huellas que guarda cuidadosamente debajo de las superficies y cuya intensidad es «mayor que lo real»: «si tú te hubieras quedado por algún lugar de este mundo sería en aquella ciudad, hecha de piedras vivientes, de palpitations secretas. Había en ella algo humano, una respiración, un hondo suspiro contenido...» (p. 40). Lo que percibe, primero, es la armonía del hombre con el medio, el idilio, donde la naturaleza no es solo caída, el lugar desde el que parte el hombre para llevar luego una existencia que finalmente resultará desgraciada. Aquí la intensa luz del sol es tamizada por las sombras, la casa es el espacio protector en el que encontramos la fuente del patio, en la que mana el agua, símbolo de vida. El agua al caer deja oír la misma canción que oyó su padre de niño.

Frente al jardín destruido que ha dejado atrás aquí encuentra un patio azulado, con la claridad del amanecer. Este color es el «azul» de Rubén Darío, y es el que percibe cuando visita la habitación de su padre; lo que queda de su vida pasada es significativo: muebles en mal estado, un despertador que no funciona y una careta arrugada de cartón; estos elementos podrían corresponder al inexorable paso del tiempo, a la vida acabada de su padre y a las dos caras de aquel hombre. De este modo, la nostalgia presenta otro lado que no se percibe a primera vista.

En ese lugar además tiene acceso a unos documentos que atestiguan el pasado, como son las cartas que Gloria Valle envió a su padre. Esas cartas, que encuentra en la habitación de su padre, son solo fragmentos, pues no son todas las que ella sabe que intercambiaron, y tampoco tiene acceso a las respuestas, de manera que unos pocos párrafos solo permiten la conjetura. Se trata, además, de breves mensajes de rechazo, que dejan ver el fracaso de una relación anterior e informan de que Gloria Valle había tenido un hijo. Adriana, frente a ellas, se pregunta cómo habría sido la vida de su padre si hubiera vivido con aquella mujer y concluye que siempre es mejor lo posible que lo que llega a existir, y también por el contenido de una de



las cartas llega a saber que su padre estaba dispuesto a abandonarlas a ella y a su madre, de manera que su imagen, retrospectivamente, resulta aun más negativa.

Según ha visto la crítica, en Sevilla nos encontramos con un doble de la narradora, pues encuentra a Miguel, hijo de Gloria Valle y de su padre, quien al conocerla se siente intensamente atraído por ella. Es curioso que la casa en la que vive el joven, con Gloria Valle, sea de nuevo un lugar semiabandonado, en parte en ruinas, y con un oasis en su patio central. Miguel, además, escribe un diario en el que recoge unas impresiones semejantes a las que nos ha ido contando la narradora, resumen de los días que han pasado juntos, sin saber que se trata de su hermana<sup>11</sup>. Adriana, quizá para vivir el tiempo posterior de la historia narrada, se marcha sin despedirse de él, también ocultándole información, como antes hizo su padre con ella.

*Bene* presenta una serie de elementos comunes con el relato que le precede, pero también importantes diferencias, que en parte tienen que ver con el tipo de relato utilizado, el de las «ghost story» o relatos de fantasmas. La primera semejanza que puede percibirse tiene que ver con la voz narrativa, que a veces parece continuación de la de Adriana. Y no es causal que comience con un sueño, y que no sea un sueño gratificante sino angustioso. En parte, encontraremos en esta narración los mismos elementos, mezcla de invención y realidad, pero aquí tampoco podemos determinar la realidad de algunos hechos.

Se trata igualmente de la historia contada por una joven, imaginativa y sensible, cuya infancia se desarrolla en medio de un mundo adulto hostil que no puede comprender. Como Adriana, Ángela es una niña que no va al colegio, que recibe clases de una profesora en casa y vive bajo el férreo control de una tía. Su relato está igualmente narrado desde la incompreensión, la admiración y la distancia, desde la proximidad de la niñez frente al mundo que observa y las sensaciones que experimenta, en una soledad emocional de la que solo la salva su hermano.

Ambos relatos son dos caras de la narrativa de la autora, en cierta medida complementarias, muestra de la complejidad de su escritura. En los dos encontramos una protagonista que vive en una situación especial, pero frente a la singularidad del padre en *El sur*, en la segunda narración Ángela es huérfana de madre y con quien mantiene una relación privilegiada es con su hermano Santiago, y con Juana, su única amiga. En segundo lugar, también busca el contacto con la hermana de esta, Bene, que entra a trabajar en su casa como criada. Por otro lado, la figura del padre aquí aparece poco, siem-

---

<sup>11</sup> Malcolm Compitello ha llamado la atención sobre la importancia que cobran en la novela la lectura y la escritura, de manera que nos encontraríamos con elementos autoconscientes, metaficcionales. A este respecto hay que señalar que no resultaría casual el que en la habitación de su padre, en Sevilla, encuentre una máscara que le pertenecía, «un rostro hermoso con mirada de diablo».

pre está de viaje, a veces bebe en exceso y mantiene escaso contacto con sus hijos.

La narración se construye como una retrospectiva de la protagonista sobre hechos del pasado cercano, cuando tenía doce años, que no pudo entender y que tuvieron consecuencias fatales, puesto que su hermano se dejaría morir a consecuencia de la relación que mantuvo con Bene, quien también muere en extrañas circunstancias. La protagonista parte del remordimiento de no haber comprendido entonces el dolor que sentía su hermano, pero vemos que los hechos narrados van más allá de una situación habitual.

En esta historia hay, al principio, una mayor precisión espacial y temporal, pues sabemos que la casa en que vive la familia está situada en Extremadura y algunos elementos apuntan al contexto histórico-social. Pero, quizá por la situación de la protagonista, tampoco se dan descripciones extensas, de manera que puede tratarse de otro lugar sin necesidad de grandes cambios. Solo se dice que por delante de la puerta de la casa, causándole fascinación y miedo, pasaban unos días toros y otros caravanas de gitanos. En ambos casos es evidente el contenido simbólico y que la casa, el mundo hostil de los mayores, supone una función de protección frente al exterior.

Especialmente, hay dos lugares significativos en esa casa que podemos relacionar con la literatura de terror: por un lado, la torre, en la que a los dos hermanos les gusta esconderse de los mayores, la habitación propia en que pueden hablar y jugar, pero que al final es un lugar de encierro y muerte<sup>12</sup>, y, por otro, la verja en la entrada, un espacio poco delimitado, siempre entrevisto, en donde se producen las «apariciones» de un gitano que había sido novio de Bene, y que será el umbral entre dos mundos, el material y el espiritual:

Supe que era él. No podía distinguir en la noche el color de su piel ni los rasgos de su cara... Parecía un hombre mayor y cansado, sus brazos le caían a lo largo del cuerpo como si los hubiera abandonado. Y, sin embargo, a pesar de las apariencias, supe al mismo tiempo que aquello no era exactamente un hombre, sino otra cosa, algo impensable a lo que yo no podía nombrar con palabra alguna (p. 75)

Una parte de sus afirmaciones resultan sorprendentes, pues proceden de una imagen borrosa de alguien a quien la protagonista no ha visto nunca, y se trata de la perspectiva de una niña, pero en la que además notamos una capacidad de percepción e inteligencia notable.

Están presentes, por una parte, un componente imaginativo y romántico en su visión y, por otra, algunas imágenes de la posguerra española, unos cuantos elementos de ese contexto histórico, como suponen recordar la po-

<sup>12</sup> Resulta clara la asociación de la torre como espacio de la novela gótica, y como lugar de encierro de la mujer. Aquí, sin embargo, será el hermano el que decide voluntariamente encerrarse.

breza que ha azotado durante mucho tiempo la región, o la difícil situación de los gitanos. Parece que en parte la aparición de los gitanos puede relacionarse con sus representaciones literarias conocidas, pues son personajes marginales que presentan los rasgos del bandolerismo, al margen de la ley y de la sociedad, perseguidos y heroicos, rasgos que han resultado atractivos para múltiples escritores. Aquí, los gitanos se dedican al contrabando en la frontera con Portugal y, como corresponde a un mal trato secular, quedan fijados en una imagen que no ha visto la protagonista pero que resulta obsesiva: le contaron que unos guardias los tenían en el cuartel colgados boca abajo, sangrando, es decir, víctimas de la tortura. Al mismo tiempo que le atraen siente miedo; se unen la atracción, la piedad y el temor. Junto a ello pronto se nos informará de que Bene mantiene con ellos una relación especial, y que su novio, según algunas opiniones, podría ser su padre, con lo cual otra ley más importante queda vulnerada.

Como corresponde a la literatura gótica, en el espacio cotidiano se dan señales ambiguas: el vaho en un cristal, un crujido de la madera, imágenes borrosas, señales de aquello cuya presencia no puede determinarse con exactitud. Y no solo son los niños los que ven signos de lo fantasmal sino que también algunos adultos creen que «el diablo ronda la casa» (p. 99), o interpretan en clave diabólica el hecho en apariencia banal de que Bene rechace un misal.

El mundo que encontramos, como en *El sur*, presenta una oposición semejante entre el mundo de la infancia y el mundo de los adultos. En este último siempre hay elementos represivos que más allá de lo razonable imponen un modelo autoritario, que limita la libertad y afecta negativamente a los más débiles. Aquí es la tía Elisa la que, entre otras prohibiciones, no permite la amistad de la protagonista con Juana, por pertenecer a una clase social inferior, a una familia muy pobre. A pesar de su soledad, lo que determinaría la conducta de la tía son los prejuicios sociales y culturales, y no el bien de la niña. También, por ejemplo, a la tía le irrita que Bene cante mientras trabaja, diciendo que es música «de cabaret», alusión, como otras que le dirige, a la sexualidad prohibida.

En las pocas anécdotas que cuenta la narradora, la llegada de Bene, dos excursiones, las apariciones, ve con otros ojos y escucha con otros oídos, y pasa de la inocencia al conocimiento, aunque este resulte insuficiente y perturbador. La niña oye conversaciones que no comprende del todo, sobre Bene y su pasado, y acusaciones que resultan sorprendentes, como llamarla «fulana», una imagen que se añade a la que parece ser su imagen pública, pues algunos van más allá del terreno moral relacionándola con lo demoníaco, al decir que el «mal» de Bene no es de este mundo. A este respecto a Ángela le sorprende enormemente que sea su profesora quien manifiesta esa opinión, pues su temperamento es muy diferente del de su tía, y siempre le ha parecido una persona razonable.

Vemos que del mundo cotidiano pasamos a experiencias que no se entienden o se resisten a ser contadas, o bien de lo reconocible se salta a lo fantástico, y así, por ejemplo, hay un momento en que Ángela ve a Bene transformarse por completo con respecto a su imagen habitual:

[tenía] una expresión de muerte que no parecía pertenecerle, como si fuera una espantosa careta impuesta desde el exterior, como si no pudiera surgir del interior de la Bene que yo creía conocer. En aquellos momentos su mirada helada adquiriría el poder de convocar a nuestro alrededor un espacio otro, tremendamente vacío y amenazador (p. 70).

La visión procede de la protagonista, alineada así con la opinión pública, y una parte de lo descrito recuerda al género gótico, aunque no todo el texto tenga este origen<sup>13</sup>. En este relato es fundamental, como ya señaló Henry James, el que los hechos sean contados desde la perspectiva de un niño, una perspectiva limitada y singular, que hace que el lector tenga un grado de seguridad escaso y que se incremente la tensión respecto a las posibles amenazas<sup>14</sup>. La narradora va más allá de las explicaciones racionales, y el lector no puede despejar las dudas que le quedan.

Las conversaciones que mantiene con su amiga Juana, y otras pocas, se utilizan como formas de caracterización del personaje. En ellas se conjugan los rasgos infantiles que corresponden a su edad, como cuando expresan emociones extremas, junto con otros aspectos que desbordan las expectativas del lector: es Juana, también una niña, quien le informa de la muerte del gitano, sin que sepamos nada más ni pueda contrastarse la información, y quien añade otra visión inquietante de su hermana:

Por las noches, los ojos de Bene se convierten en otra cosa. Yo los he visto y me parece que se hacen de cristal. Pero es un cristal de otro mundo. Con ellos lo puede ver todo, hasta las cosas invisibles. Me lo ha dicho ella, ¿sabes? Y también me dijo que, algunas veces, ve cosas de las que no se puede hablar. (p. 81)

Muestra su credulidad, su capacidad imaginativa, y al mismo tiempo unas relaciones ambiguas con el mundo de los adultos, en el que se insinúa la presencia de la sexualidad y la violencia.

Ángela es un sujeto pasivo, que se mueve en el terreno desconocido de las acciones humanas y de lo que no puede describirse por ser inefable. Como en la literatura gótica del XIX el terreno de lo sublime se abre ante el sujeto como el lugar desconocido más allá de la experiencia cotidiana. Hay que subrayar que la imagería que utiliza es romántica, y resulta reconocible para el lector, pero también es cierto que el relato de García Morales se

<sup>13</sup> El más extenso e interesante estudio al respecto es el ya citado de LEE SIX, Abigail, *The Gothic Fiction of Adelaida García Morales*.

<sup>14</sup> Véase el prólogo de JAMES, Henry, a *The Turn of the Screw*. En buena medida creo que la ambivalencia respecto a los hechos, una interpretación lógica y una, alternativa extraordinaria, corresponde a la definición de literatura fantástica que proponía Todorov.

resiste a las simplificaciones, y que si las relaciones humanas resultan complejas, a veces para contar los recuerdos tiene que dar una sensación de sueño que domina lo que se percibe o se siente por primera vez.

Abigail Lee Six en la cuidada monografía que dedica al estudio del conjunto de la obra de García Morales, interpreta *El sur* a la luz de *Bene*, de una manera que, en mi opinión, borra importantes diferencias entre los dos relatos<sup>15</sup>. O mejor dicho, resulta más aceptable una lectura distinta, ya que si bien tienen los rasgos comunes señalados, y aunque en una entrevista la escritora explicaba su origen común, como sueños, que parcialmente reflejaban aspectos biográficos, el terreno cognitivo y referencial de ambos es distinto. No parece evidente el carácter gótico de *El sur*, mientras que *Bene*, según se ha visto, presenta ese rasgo de manera reiterada.

Por otro lado, Six relaciona *El sur* con *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde<sup>16</sup>, pero igualmente pueden encontrarse referencias a *Cumbres borrascosas*, de Emily Brontë, o puede pensarse que es más significativa la relación con *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James. Resulta exagerado definir como elemento gótico, por ejemplo, el rechazo de la enseñanza religiosa de Adriana, pues lo que rechaza, según se ha dicho, es a la persona que lleva a cabo esa instrucción, que asume unas competencias que no le corresponden, y en última instancia puede entenderse como una prolongación del comportamiento paterno.

La existencia del padre en *El sur*, socialmente problemática, tiene que ver con la consideración que merece de la sociedad que le rodea, especialmente la familia y los más cercanos. Luego sabremos que el origen de su amargura estaba, en gran medida, en sus fracasadas relaciones amorosas. La hija le consideraba un mago, mientras era niña, pero el amor que siente hacia ella no parece tener rasgos narcisistas, ya que no da muchas señales, en sus constantes crisis, de ese carácter en su personalidad. Puede que Adriana se identifique con su padre de niña, a los siete años, pero la joven intenta dialogar y comunicarse con él, como búsqueda del otro. Adriana siente que no ha podido lograrlo, y que tampoco ha podido prever su muerte. Las relaciones entre ambos resultan demasiado asimétricas, mientras que la distancia frente al padre en *Bene* no supone un problema semejante, pues la soledad de la protagonista, su orfandad, es paliada gracias a su hermano, primero, y luego a su amiga Juana.

Puede decirse que la historia del padre de Adriana ejemplifica un choque entre obligación moral y pasión amorosa, y el mal, por tanto, se presenta en términos morales; mientras, en *Bene*, estamos ante un Mal, con mayúsculas, que no tiene dimensiones humanas y que trasciende nuestro mundo.

<sup>15</sup> Ver LEE SIX, A., *The Gothic Fiction of Adelaida García Morales*, pp. 7 y ss.

<sup>16</sup> LEE SIX, A., *ob. cit.*, p. 9. La decadencia moral y física que relacionaría los textos de García Morales con Oscar Wilde sería, en mi opinión, de diferente carácter.

*El sur*, por tanto, se mueve hacia una atmósfera de indecisión moral, pues los motivos del padre son entrevistados, y la búsqueda de la joven solo puede dar cuenta parcialmente de la conducta paterna. Es más lo que no sabemos que lo que sabemos, y quizá el conocimiento y la agudeza de la joven no son suficientes para ofrecer un juicio definitivo; o quizá sí, si creemos en el valor absoluto de la pasión amorosa, y nos distanciamos de la perspectiva de Adriana.

En *Bene* estamos en un terreno aún más incierto puesto que los hechos no pueden contrastarse: la imagen del gitano en la verja que rodea la casa puede ser una alucinación o (para la protagonista o el lector) un fantasma carente de explicación racional; en cualquier caso, se trata de una imagen vaga, que no queda claro si procede de la imaginación o de la vista. Las palabras apuntan a lo desconocido, lo que no se sabe como nombrar, no solo por la escasa experiencia del sujeto, y son los adultos quienes relacionan a los personajes con el diablo. Mario Praz recordaba que los personajes de las novelas góticas son herederos del bandido de Schiller y del Satán de Milton, pues disfrutaban del ejercicio de las pasiones y las dificultades de la vida estimulan su energía<sup>17</sup>.

Al final, ninguno de los hechos importantes, la muerte de su hermano, la de Bene, se aclaran, lo cual puede deberse a que la familia quiere mantenerlos ocultos, de la misma manera que no sabemos casi acerca del gitano. El lector intenta establecer un significado de los escasos sucesos que se narran, pero ve que la vigilia y el sueño oscilan de manera inestable, que no puede discernir lo imaginado de lo comprobable, quedando la realidad solo como una hipótesis.

En resumen, ambas narraciones parecen estructurarse como un proceso de formación, más claramente como novela de aprendizaje *El sur*, al ver la niñez desde un momento posterior, y, sin embargo, la fragmentariedad y lo extraordinario terminan por frustrar y dejar de lado las expectativas del lector. No parece que presenten una concienciación como mujer de las protagonistas, el paso a la identidad femenina, sino que esta solo queda apuntada, existente como posibilidad en un futuro que queda fuera del texto y cuya consistencia es solo la de lo proyectado o lo posible.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BROWN, Joan L. (ed.), *Women Writers of Contemporary Spain: Exiles in Homeland*, London/Toronto, Associated University Presses, 1991.
- BUNDGARD, Ana, «Adelaida García Morales: *El silencio de las sirenas* (1985)», en *La dulce mentira de la ficción. Ensayos sobre narrativa española actual*, Hans FELTEN y Ulrich, ILL (ed.), Bonn, Romanistischer Verlag, 1995.

<sup>17</sup> PRAZ, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, p. 127.

- CIPLIAUSKAITĖ, Biruté, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- COMPITELLO, Malcolm, «Making *El sur*», *Revista Hispánica Moderna*, 96 (1993), pp. 73-86.
- GARCÍA MORALES, Adelaida, *El Sur seguido de Bene*, Barcelona, Anagrama, 1985.
- JAMES, Henry, *The Turn of the Screw and other Stories*, Oxford, Oxford University Press, 1998.
- LEE SIX, Abigail, «Men's Problems: Feelings and Fatherhood in *El Sur* by Adelaida García Morales and *París* by Marcos Giralt Torrente», *Bulletin of Spanish Studies*, LXXIX (2002), pp. 753-770.
- , *The Gothic Fiction of Adelaida García Morales. Haunting Words*, London, Tamesis, 2006.
- MARTÍNEZ-CARAZO, Cristina, «*El sur*: De la palabra a la imagen», *Bulletin of Hispanic Studies*, 74, 2 (1997), pp. 187-196.
- MELLONI, Alessandra, «*El sur*: Un mondo negato», *Quaderni di Lingue e Letterature*, 18 (1993), pp. 475-497.
- NICHOLS, Geraldine, *Descifrar la diferencia. Narrativa femenina en la España contemporánea*, Madrid, Siglo XXI, 1992.
- ORDÓÑEZ, Elizabeth J., «Writing Ambiguity and Desire: The Works of Adelaida García Morales», en *Women Writers of Contemporary Spain: Exiles in Homeland*, BROWN, L. Joan (ed.), London/Toronto, Associated University Presses, 1991, pp. 258-277.
- PRAZ, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acantilado, 1999.
- TODOROV, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, Barcelona, Ediciones, Buenos Aires, 1982.

Fecha de recepción: 24 de mayo de 2007

Fecha de aceptación: 12 de febrero de 2008