

cauce



REVISTA INTERNACIONAL DE
FILOLOGÍA, COMUNICACIÓN
Y SUS DIDÁCTICAS

Núm. 43 / 2020



Grupo de investigación
LITERATURA, TRANSTEXTUALIDAD
Y NUEVAS TECNOLOGÍAS.
Aplicación a la enseñanza en Andalucía.



eus EDITORIAL
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

cervantes.es
 Centro Virtual Cervantes

Fundadores de *Cauce*:

M^a Elena Barroso Villar, Alberto Millán Chivite y Juan Manuel Vilches Vitiennes

Director: Pedro Javier Millán Barroso (Universidad Internacional de La Rioja)

Secretario: Manuel Antonio Broullón Lozano (Universidad Complutense de Madrid)

COMITÉ CIENTÍFICO

Universidad de Sevilla: Purificación Alcalá Arévalo, M^a. Elena Barroso Villar, Julio Cabero Almenara, Diego Gómez Fernández, Pedro J. Millán Barroso, Fernando Millán Chivite, M^a. Jesús Orozco Vera, Ángel F. Sánchez Escobar, Antonio José Perea Ortega, M^a. Ángeles Perea Ortega, Antonio Pineda Cachero, Ana M^a. Tapia Poyato, Concepción Torres Begines, Rafael Utrera Macías, Manuel Ángel Vázquez Medel.

Otras Universidades españolas: Francisco Abad (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Manuel G. Caballero (Universidad Pablo de Olavide), Manuel Antonio Broullón Lozano (Universidad Complutense de Madrid), Luis Pascual Cordero Sánchez (Universidad Francisco de Vitoria), Arturo Delgado (Universidad de Las Palmas), José M^a. Fernández (Universidad Rovira i Virgili, Tarragona), M^a. Rosario Fernández Falero (Universidad de Extremadura), M^a. Teresa García Abad (Centro Superior de Investigaciones Científicas), José Manuel González (Universidad de Extremadura), M^a. Do Carmo Henriques (Universidade de Vigo), M^a. Vicenta Hernández (Universidad de Salamanca), Antonio Hidalgo (Universidad de Valencia), Rafael Jiménez (Universidad de Cádiz), Antonio Mendoza (Universidad de Barcelona), Salvador Montesa (Universidad de Málaga), Antonio Muñoz Cañavate (Universidad de Extremadura), M^a. Rosario Neira Piñeiro (Universidad de Oviedo), José Polo (Universidad Autónoma de Madrid), Alfredo Rodríguez (Universidade Da Coruña), Julián Rodríguez Pardo (Universidad de Extremadura), Carmen Salaregui (Universidad de Navarra), Antonio Sánchez Trigueros (Universidad de Granada), Domingo Sánchez-Mesa Martínez (Universidad de Granada), José Luis Sánchez Noriega (Universidad Complutense de Madrid), Hernán Urrutia (Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea), José Vez (Universidade de Santiago de Compostela), Santos Zunzunegui (Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea).

Universidades extranjeras: Frieda H. Blackwell (Universidad de Baylor, Waco, Texas, EE.UU.), Carlos Blanco-Aguinaga (Universidad de California, EE.UU.), Fernando Díaz Ruiz (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Robin Lefere (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Silvia Cristina Leirana Alcocer (Universidad Autónoma de Yucatán, México), Francesco Marsciani (Alma Mater Studiorum-Università di Bologna), John McRae (Universidad de Nottingham, Reino Unido), Angelina Muñoz-Huberman (Universidad Nacional Autónoma de México), Edith Mora Ordóñez (Pontificia Universidad Católica de Chile, Chile), Sophie Morand (Universidad de París II, Sorbona, Francia), Christian Puren (Universidad de Saint-Etienne, Francia), Carlos Ramírez Vuelvas (Universidad de Colima, México), Ada Aurora Sánchez Peña (Universidad de Colima, México), Claudie Terrasson (Universidad de Marne-la-Vallée, París, Francia), Angélica Tornero (Universidad Autónoma del Estado de Morelos, México).

COLABORADORES (no doctores)

Lidia Morales Benito (Université Libre de Bruxelles, Bélgica), Mario Fernández Gómez (Universidad de Sevilla), José Eduardo Fernández Razo (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México), Raquel Díaz Machado (Universidad de Extremadura), Maria Francescatti (Universidad de Sevilla).

CONSEJO DE REDACCIÓN

Director (Pedro J. Millán), Secretario (Manuel A. Broullón), M^a. Elena Barroso Villar, Ana M^a. Tapia Poyato, Fernando Millán Chivite.

Traductores de inglés: Manuel G. Caballero, Luis Pascual Cordero Sánchez, Pedro J. Millán.

Traductores de francés: Manuel G. Caballero, M^a del Rosario Neira Piñeiro, Claudie Terrasson.

Traductores de italiano: Maria Francescatti, Manuel A. Broullón, Pedro J. Millán.

CONTACTO (REDACCIÓN, SUSCRIPCIÓN Y CANJE)

www.revistacauce.es / info@revistacauce.com

ANAGRAMA: Pepe Abad

Revista incluida en índices de calidad LATINDEX, ERCE, REDIB, Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico, ESCI (Emerging Sources Citation Index — Thompson&Reuters).

El número 43 (2020) de *Cauce. Revista Internacional de Filología, Comunicación y sus Didácticas* ha sido financiado por: Grupo de Investigación *Literatura, Transtextualidad y Nuevas Tecnologías* (HUM-550).

Inscripción en el REP. n.º 3495, tomo 51, folio 25/1

ISSN: 0212-0410. D.L.: SE-0739-02.

© Revista Cauce

Maqueta e imprime: Ediciones Alfar S.A.

Todos los artículos han sido sometidos a proceso de revisión por doble par ciego. Han colaborado en este número: María Alonso Alonso (Universidade de Vigo), Beatriz Barrantes (Universidad Internacional de La Rioja), Virginia Bonatto (Universidad Nacional de La Plata), Manuel A. Broullón Lozano (Universidad Complutense de Madrid), M^a. Consuelo Candel Vila (Universitat de València), Daniele Cerrato (Universidad de Sevilla), José Luis Correa Santana (Universidad de Las Palmas de Gran Canaria), Lucía Cotarelo Esteban (Universidad Autónoma de Barcelona), Caterina Duraccio (Universidad de Sevilla), Caridad Fernández Hernández (Patronato Carmen Conde/ Antonio Oliver), M^a. Jesús Fraga (Universidad Complutense de Madrid), Fran Garcerá Román (CCSH-CSIC/ Universidad de Sevilla), José Miguel González Soriano (Universidad Complutense de Madrid), Laura Lozano Marín (Universidad de Granada), Miguel Ángel Martín Hervás (Universidad Complutense de Madrid), María Martínez Deyros (Universidad Complutense de Madrid), M^a. Isabel Morales Sánchez (Universidad de Cádiz), Julio Neira (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Guadalupe Nieto Caballero (Universidad de Extremadura), M^a Lourdes Núñez Molina (Universidad Autónoma de Madrid), Silvia Pellicer (Universidad de Zaragoza), M^a. Ángeles Pérez Martín (Universitat de València), Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier (Universidad de Cádiz), Cora Lorena Requena Hidalgo (Universidad Complutense de Madrid), Juan Manuel Ribes Lorenzo (Universitat de València), Yasmina Romero Morales (Universidad de La Laguna), M^a. Jesús Ruiz Fernández (Universidad de Cádiz), Carmen Valcárcel (Universidad Autónoma de Madrid).

Artículos recibidos: 19

Artículos aceptados: 11

Artículos rechazados: 8

ÍNDICE

1. MONOGRÁFICO: : GENEALOGÍA LITERARIA Y AUTORÍA FEMENINA:	
LAS ESCRITORAS EN SU «VOCACIÓN NUNCA TRAICIONADA»	161
GARCERÁ, FRAN	
Introducción al número monográfico: Genealogía literaria y autoría femenina: las escritoras en su «vocación nunca traicionada»	163
CACCIOLA, ANNA	
De la locura del verso: aproximación a la figura de Remedios Picó Maestre	171
CAPDEVILA ARGÜELLES, NURIA	
Autoras inciertas y “Cartasvivas”: #Nuestramemoria	191
DÍEZ DE REVENGA, FRANCISCO JAVIER	
Carmen Conde, pensionista de la junta para ampliación de estudios en Bélgica y Francia (1936).....	209
EZAMA GIL, ÁNGELES	
El compromiso ideológico en la prosa de María Teresa León: la prisión política en Latinoamérica y España (con dos textos olvidados).....	235
GONZÁLEZ GÓMEZ, SOFÍA	
Cooperación literaria transtalántica al filo de los años 30. María Luz Morales y Gabriela Mistral en <i>El Sol</i>	263
HERNÁNDEZ QUINTANA, BLANCA	
Por una didáctica inclusiva. La poesía de Tina Suárez: desmontando los tópicos sexistas del discurso literario	277
MARTÍN VILLARREAL, JUAN PEDRO	
Tensiones suicidas en la obra de Elena Quiroga. Un acercamiento a <i>Presente profundo</i> (1973).	299
MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, DIANA	
La construcción del estrato sonoro en el poema. Un ejemplo sobre el doble juego entre la voz y el papel en la poesía desarraigada de Ángela Figuera	317
MORENO LAGO, EVA	
<i>El placer de lo inesperado</i> : poemas inéditos de Victorina Durán	343
PAYERAS GRAU, MARÍA	
De lo público y lo privado. <i>Zonas comunes</i> (2011) en la trayectoria poética de Almudena Guzmán	367

2. MISCELÁNEA	395
RAMÍREZ RIAÑO, ADRIÁN	
Notas sobre la evolución de las ideas de destierro y de España en las cartas de Pedro Salinas: materialización del sentimiento del exilio	397
 3. RESEÑAS	 417
BROULLÓN-LOZANO, MANUEL A.	
<i>Josefina de la Torre. Poesía completa.</i> Edición, introducción y notas de Fran Garcerá. Madrid: Torremozas	419
GARCÍA-MONTALBÁN CAMPOS, GUILLERMO	
Encabo, Enrique (Ed.). (2020). <i>Bits, cámaras, música... ¡acción!</i> <i>Reflexiones en torno a la música como cultura audiovisual.</i> Sabadell: El Poblet Edicions. ISBN: 978-84-945025-5-2. 249 páginas.....	423

TENSIONES SUICIDAS EN LA OBRA DE ELENA QUIROGA. UN ACERCAMIENTO A *PRESENTE PROFUNDO* (1973)¹

SUICIDAL TENSIONS IN ELENA QUIROGA'S WORK. AN APPROACH TO *PRESENTE PROFUNDO* (1973)

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/CAUCE.2020.i43.08>

MARTÍN VILLARREAL, JUAN PEDRO
UNIVERSIDAD DE CÁDIZ (ESPAÑA)
Investigador predoctoral
Código ORCID: 0000-0003-1682-9609
juanpedro.martin@uca.es

Resumen: Este artículo pretende reflexionar sobre el papel que la temática del suicidio cobra en la obra novelística de la escritora santanderina Elena Quiroga Abarca (1921-1995), quien, a pesar de haber sido uno de los referentes en la escritura española de mediados del siglo XX, y más concretamente de la literatura escrita por mujeres en español, apenas es reivindicada hoy desde la crítica literaria. El suicidio se ha convertido en un tema literario que, desde la perspectiva de la escritura femenina, ofrece un espacio para la reivindicación de las verdades oscurecidas en torno a su comprensión médica, que lo vinculan inevitablemente con una locura a la que culturalmente se ha pretendido ligar a la mujer como sujeto subalterno. En este sentido, este trabajo pretende ofrecer nuevas posibilidades de lectura de *Presente profundo* (1973) como un discurso feminista y fragmentario que niega las verdades monolíticas del suicidio y atisba toda una serie de razones sociales, psicológicas y afectivas que motivan las muertes de Daría y Blanca.

Palabras clave: Suicidio femenino, Elena Quiroga, Literatura escrita por mujeres, medicalización del suicidio, literatura del siglo XX.

Abstract: This article seeks to reflect on the importance that the theme of suicide has on Elena Quiroga Abarca's novelistic work (1921-1995). Despite having been one of the references in the Spanish literature of the mid-twentieth century, specifically among women writers, her figure is hardly claimed today by literary critics. Suicide has become a literary theme that, from the viewpoint of women writers, offers a space for the vindication of the obscured truths around its medical understanding, which inevitably links it to a madness to which women have been culturally linked as a subordinate subject. In this respect, this work aims to offer new possibilities for reading *Presente profundo* (1973) as a feminist and fragmentary discourse that denies the monolithic truths of suicide and glimpses a whole series of social, psychological and emotional reasons for Daría and Blanca's deaths.

Key-words: Female Suicide, Elena Quiroga, Women's Literature, Medicalization of Suicide, 20th Century Literature.

¹ Este trabajo se ha realizado bajo el patrocinio de una Ayuda de Formación del Profesorado Universitario (FPU) concedida por el Ministerio de Universidades en su convocatoria del año 2018.

1. ELENA QUIROGA, DEL CENTRO A LA PERIFERIA

Investigar sobre Elena Quiroga Abarca (1921-1995) supone emprender un viaje de ida y vuelta del centro a la periferia en más de un sentido. En el geográfico, se trata de una autora profundamente vinculada a la literatura gallega que triunfa, sin embargo, en Madrid. En cuanto a su lugar en el canon literario (Sullà, 1998), supone un extraño caso que, a pesar de haber alcanzado un centro difícilmente accesible para las mujeres de su tiempo —como fue su ingreso en la Real Academia Española, al convertirse en la segunda mujer en ser elegida miembro en 1983—, en sus últimos años de vida y sobre todo tras su muerte se ha visto relegada al silencio. Muestra de este olvido son tanto el escaso número de trabajos críticos, que analizan su producción literaria y su relevancia en el contexto de la literatura española de mediados del siglo XX, como la ausencia de reediciones de su extensa obra narrativa, ya escasas en el año de su ingreso en la Real Academia Española (Llopis, 1983).

La condición periférica acompañó desde siempre a Elena Quiroga. Nacida en Santander, su vinculación con Galicia fue inexcusable tanto en lo personal como en lo literario. La ambientación de sus novelas suele ser gallega, a la vez que sus referentes también lo fueron. En este sentido, ha sido especialmente estudiada la confesada influencia de Álvaro Cunqueiro en su obra —tema sobre el que versó su discurso de entrada en la RAE²—, además de la de autores como Emilia Pardo Bazán o Ramón M^a del Valle-Inclán. Proveniente de una familia nobiliaria, los condes de San Martín de Quiroga, pasó parte de su infancia en Villoria (Orense) al cuidado de su abuela, quien se encargó de ella tras la temprana muerte de su madre³. No fue hasta después de que contrajera matrimonio con el historiador Dalmiro de la Válgoma cuando se mudó definitivamente a Madrid, donde desarrolló la mayor parte de su trayectoria novelística, especialmente prolífica durante los años 50, momento en que se convirtió en una figura clave en el campo literario español de la mitad del siglo XX. El olvido por parte de la crítica se hace aún más notable si se tiene en cuenta su papel como escritora en el contexto de posguerra, en el que guio a toda una generación de escritores cuya obra es hoy referencia obligada, tales como Carmen Martín Gaité, Rafael Sánchez Ferlosio, Ignacio Aldecoa, Ana María Matute, Carmen Laforet o Dolores Medio.

² Puede consultarse el discurso íntegro pronunciado por Elena Quiroga el 8 de abril de 1984, así como la respuesta de Rafael Lapesa (Quiroga, 1984).

³ Este tema se encuentra presente en gran parte de su obra novelística.

Se la considera, dentro de su generación de mediados de siglo, una de las voces femeninas más relevantes. Mantuvo siempre su propia idiosincrasia, si bien coincidió en compartir una similar preocupación por las injusticias sociales con el resto de novelistas de los cincuenta. Le preocuparon especialmente aquellos temas que afectaban directamente a la mujer como sujeto oprimido en un régimen que establecía como límite las cuatro paredes que la domesticidad y el matrimonio imponían a la mujer burguesa, tales como la situación de desamparo tras la ruptura sentimental o la ausencia del divorcio como posibilidad de escape del matrimonio (Zatlin, 1984; Leggott, 2014). A ello se suma la querencia por el análisis introspectivo y las temáticas existencialistas como la preocupación por la vida y la muerte o la temporalidad y la relación entre pasado, presente y futuro, evidenciada en sus juegos técnicos de ruptura del tiempo lineal que muestran su obsesiva preocupación por la idea bergsoniana del presente profundo, por la cual el pasado nos acompaña en el presente y anticipa el futuro, sin que estos estén unificados más allá de la propia consciencia del sujeto (Torres Nebrera, 2013: 21).

Igualmente, si por algo se caracteriza la obra novelística de Elena Quiroga es por su interés por la experimentación técnica en la composición narrativa, hecho que hizo que se la considerara la principal introductora de William Faulkner en la narrativa española (Zatlin, 1977), un hito similar al que se le acredita a Camilo José Cela con respecto a John Dos Passos, pero que generalmente resulta menos conocido, quizás por su condición de autora. Su revolución en las formas se caracterizó por la renovación de técnicas como el flujo de la conciencia, los efectos cinematográficos, el multiperspectivismo o el monólogo interior (Barney, 1993: 104). Así mismo, su particular posición en el canon bien pudiera explicarse por la explotación de estas técnicas narrativas que hicieron que su obra fuera oscura para el gran público. A ello se debe sumar que nunca se plegara a las corrientes hegemónicas del realismo social, lo que la sitúa en cierto modo en la periferia del canon de su tiempo (Leggott, 2014: 127), sin olvidar las dinámicas de exclusión posterior a las que su obra se ha visto sometida.

El feminismo de Elena Quiroga se vehicula por medio de personajes femeninos, protagonistas en la mayoría de los casos, que se rebelan contra la situación de sumisión que el patriarcado les impone y que luchan por el reconocimiento de sus derechos en una sociedad como la franquista (Torres Nebrera, 2013: 18). Como señala Barney, “one could easily label her the most progressive Spanish writer of the 1950s” (1993: 105). Manifiesta, además, una sensibilidad por el silencio que constriñe la identidad femenina y que impide la comunicación. Este silencio puede ser autoimpuesto, en casos como el de Liberata, en *La enferma* (1955), u obliga-

do por la muerte, como ocurre en el caso de Daría y Blanca en *Presente profundo* (1973), cuyos suicidios imponen un silencio que obliga a indagar en sus vidas para comprender el alcance de esta última decisión como forma de comunicación. En cualquier caso, el silencio para Quiroga se convierte en la única opción para la mujer, cuyos problemas no son escuchados por una sociedad que la considera una subalterna. La opción liberadora que supone este silencio y el ostracismo parece ser trasunto de la propia vida de la autora, quien experimentó el retroceso social de la mujer española, atrapada en una asfixiante moralidad católica y en una estrecha vigilancia estatal sobre las conductas y los pensamientos, de lo que es muestra un sistema como el censor del que Elena Quiroga salió en la mayoría de los casos indemne por sus propios vínculos personales⁴.

Lejos queda su posición central en el canon literario de la novela española de los cincuenta, en la que no solo recibió la atención del público y de la crítica, sino que contó con el beneplácito de las instituciones literarias, tanto en forma de premios—ganó el Premio Nadal por *Viento del Norte* (1951), así como el Premio de la Crítica Catalana por *Tristura* (1960) y el Rómulo Gallegos por *Escribo tu nombre* (1965)—, como de reconocimientos públicos, como su ingreso en la RAE. En la actualidad, los impulsos por revitalizar la obra de Elena Quiroga son tibios. La edición de su obra *La enferma* (2013) en la editorial Cátedra supuso un revulsivo, al que acompañaron otros hitos como la inclusión en 2011 de su obra en la colección de clásicos de la Biblioteca Castro, a cargo del crítico Darío Villanueva (Vidal Ortuño, 2013: 267), así como algunas reediciones recientes de títulos como *Escribo tu nombre*, *La última corrida* y *Viento del norte* (Torres Nebrera, 2013: 18). Su llamativa ausencia en antologías, libros de texto y currículos universitarios no puede considerarse casual, sino una prueba más del efecto de las estrategias patriarcales para acabar con la escritura de las mujeres, diluir su influencia y borrar su paso por la historia de la literatura: en suma, relegarlas del centro a la periferia del canon literario (Russ, 2018).

Su última obra, *Presente profundo*, con la que la autora rompió un silencio largamente mantenido desde 1965 hasta 1973, resulta hoy difícil de localizar a causa de la escasez de ediciones, pues la última fue realizada por la editorial Destino en su colección *Áncora* y *Delfín* en el año de su publicación. Sin embargo, es unánime la opinión de que esta supone el mejor y más maduro trabajo de la auto-

⁴ A este respecto, la autora afirmó en una entrevista, de la que se hacía eco Xosé Hermida el 4 de octubre de 1995 con motivo de su muerte, que su relación con la censura fue positiva: “tengo que decir que tuve muchísima suerte, porque la censura la pasé, y no la pasé, porque tenía un amigo en censura lo bastante noble para decirme ‘ven mañana; tráeme el libro’. Y me daba la tarjeta de censura y ponía los sellos, y se acabó. He escrito siempre desde mi libertad” (Hermida, 1995).

ra, en el que se conjugan sus preocupaciones formales y de estilo, de clara raigambre faulkneriana y presentes en la mayoría de sus obras en mayor o menor medida, con la introspección y el tratamiento temático de una inquietud de tipo filosófico por el carácter de la vida y la muerte y su relación con la temporalidad. Su viraje desde el centro a la periferia ha situado a Elena Quiroga en una posición que nos obliga a revisitar su obra desde una perspectiva feminista que permita revalorar y resituar su trayectoria novelística en el lugar que el silencio y la desidia le ha negado. La impronta femenina de sus novelas, evidenciada tanto en las temáticas como en los personajes retratados, garantizan el interés por la misma, razón suficiente para emprender la tarea de analizar el papel que la temática del suicidio guarda en la construcción (y destrucción) de la identidad en su obra narrativa desde una mirada que permite subvertir la comprensión medicalizada y feminizada de esta acción autodestructiva.

2. EL SUICIDIO COMO PRESENCIA PROFUNDA EN LA NARRATIVA DE ELENA QUIROGA

La presencia de la temática del suicidio femenino en la obra de Elena Quiroga destaca por su profusión y por su honda reflexión en el tratamiento, sobre todo en su última novela, *Presente profundo* (1973), en la que esta acción se convierte en incidente estructurante. No obstante, ya en su narrativa precedente la muerte voluntaria es un tema que aparece directa o indirectamente en más de una ocasión, lo que da cuenta de que esta preocupación por la interrupción voluntaria de la vida la acompañó desde el principio de su trayectoria y de su desafío a los estrictos corsets morales impuestos por el catolicismo y el franquismo durante este periodo. En *La Sangre* (1952), su tercera novela, Elena Quiroga recurre al suicidio como tropo para poner fin a la vida de uno de sus personajes, Dolores, cuya ambivalente muerte es contada por el árbol-narrador que presencia el devenir de una familia a lo largo de cuatro generaciones, lo que supone, así mismo, una interesante innovación narrativa (Corujo Martín, 2015: 22). Además, en su novela *Escribo tu nombre* (1965), el suicidio vuelve a ser el fin de uno de sus personajes femeninos, en este caso uno secundario, la madre de Elvira, compañera de Tadea en el internado religioso en el que pasan sus anodinas vidas. Tadea ya había sido protagonista de una novela anterior, *Tristura* (1960), y ante esta muerte prefiere no saber nada para no enfrentarse a la sordidez del mundo exterior (Riddel, 1988: 144). Por último, sin recurrir directamente al suicidio, el final de *La enferma* (1955) también demuestra una preocupación feminista por los problemas de dependencia femenina en el que

se reflexiona sobre las causas de la locura por medio del personaje de Liberata, una mujer que se mantiene callada por más de veinte años desde que su novio Telmo la abandonara. En este caso, Liberata opta por un suicidio social en el que el silencio resulta una forma de comunicación atronadora.

El suicidio femenino se configura además como un tema recurrente en la narrativa escrita por mujeres tanto del siglo XIX como del XX, pues permite evidenciar los problemas que acucian a la psique femenina en un contexto en el que se la comprende como parte de una alteridad sexual que la determina, en oposición con el hombre, como un ser insondable, irracional, proclive a la histeria y la locura, y, por ende, especialmente sensible a cometer un suicidio⁵. Las narrativas femeninas que se acercan a este tema toman en ocasiones una posición beligerante y disidente con respecto a las “verdades”⁶ establecidas hegemónicamente en torno a la prevalencia del suicidio entre las mujeres y las razones que lo provocan. Como Susana Reisz señala, no se debe olvidar que la categoría “escritura femenina” se sustenta en la existencia de toda una serie de estrategias discursivas surgidas ante la necesidad de someterse o confrontar la autoridad patriarcal de la institución literaria que, necesariamente, dependen de la toma de conciencia por parte de las mujeres de su posición marginal (1990: 202-204). Desde este punto de vista, es plausible comprender la escritura de las mujeres como una categoría propia, desde la que se puede establecer una serie de relaciones temáticas y de influencias que dan forma a una tradición literaria en clave femenina (Showalter, 1977). Entre estas, el suicidio femenino es una de las relaciones clave.

Tal como apunta Margaret Higonnet, «since much of the scientific literature perceived woman as an abnormal man, the link between her genetic defect and suicidal illness was readily made» (1986:70), por lo que el establecimiento de un régimen de verdad por parte del discurso médico, unido a las consideraciones “biológicas” por parte de esta misma institución que comprendían al sujeto femenino

⁵ La comprensión de la mujer como sujeto oprimido y diferenciado del hombre en una categoría opuesta pero no equivalente como es la de la alteridad u otredad se debe a la teórica feminista Simone de Beauvoir, quien en *El segundo sexo* (1949) establece las bases sobre las que han transitado multitud de trabajos sobre feminismo en la segunda mitad del siglo XX. Igualmente, han abordado la característica histerización del sujeto femenino autores como Michel Foucault (1998), además de ser tenidas en cuenta las apreciaciones que Elaine Showalter vierte sobre las vinculaciones entre feminidad, locura y suicidio en el contexto cultural victoriano anglosajón, quien señala que la mujer es situada en un sistema dualista de representación en el que cae del lado de lo irracional, el silencio, lo corpóreo o lo natural, frente a sus opuestos masculinos: la razón, el discurso, lo espiritual o lo cultural (1987: 3).

⁶ A este respecto, resulta conveniente recurrir de nuevo a Michel Foucault y a su noción de régimen de verdad, definida como una construcción histórica de una idea que se acepta unánimemente y que es defendida por una serie de instituciones de poder (Foucault, 1976).

como una suerte de cuerpo incompleto, propiciaron una construcción cultural de la mujer como genéticamente histérica, loca y suicida. Frente a ello, en el contexto decimonónico y en las primeras décadas del siglo XX, obras literarias como *La hija del mar* (1859), de Rosalía de Castro o *Dos mujeres* (1842-1843), de Gertrudis Gómez de Avellaneda, así como también algunos relatos de Emilia Pardo Bazán — “Mi suicidio” (1898) o “Aire” (1908) —, prueban el interés por mostrar la ceguera de una sociedad patriarcal incapaz de apreciar los problemas que atenazan a las mujeres por el hecho de serlo, por lo que reclaman el derecho a decidir su propia muerte racionalmente y a partir de las constricciones, prohibiciones y violencias que los hombres imponen sobre ellas. En esta misma línea de reivindicación de la propia muerte podemos encontrar a otras autoras, como Alfonsina Storni o Alejandra Pizarnik, y novelistas más cercanas a Elena Quiroga temporal y espacialmente, como Ana María Matute, quien aborda esta problemática en *Pequeño teatro* (1954), donde se narra el suicidio de Zazu, una adolescente que se lanza al mar ante la obligación de elegir entre un matrimonio pactado o la huida con Marco, un aventurero que la corteja. Del mismo modo, Carmen Martín Gaité se asoma a este tema en *Fragments de interior* (1976), una novela en la que el suicidio es el final de Agustina, personaje que hace reflexionar a la protagonista sobre su empatía con los que siempre pierden. La escritora Adelaida García Morales, con posterioridad, ha desarrollado una obra narrativa en la que la reflexión sobre el suicidio cobra un relevante papel, pues es el final del personaje de Elsa, quien se suicida congelada en las montañas de la Alpujarra en *El silencio de las sirenas* (1985), al igual que también lo es para la gitana Bene, que da nombre a uno de los relatos recogidos en *El sur seguido de Bene* (1985). Del mismo modo, el suicidio de Nieves tiene un papel estructurante en *La señorita Medina* (1997), mientras que también sucumbe a esta muerte “Virginia”, protagonista del relato homónimo recogido en su colección de cuentos *Mujeres solas* (1996).

2.1 Significar el suicidio desde la disidencia sexual: una lectura de *Presente profundo* (1973)

Como parte de esta misma tradición literaria femenina a la que nos hemos referido, la novela *Presente profundo* (1973) se caracteriza por servirse del suicidio como eje estructurante de la narración y por problematizar los significados que subyacen a las exégesis de las muertes de Blanca y Daría, habida cuenta de la existencia de una serie de lugares comunes que, explícita o implícitamente, explican al sujeto femenino como un ser mentalmente inestable y predispuesto a la locura y

al suicidio. *Presente profundo* cimienta la narración en torno a la comparación de la vida y la muerte de dos mujeres con trayectorias vitales diametralmente diferentes, Blanca y Daría, quienes tan solo comparten haber tomado una última decisión: recurrir al suicidio para acabar con sus vidas. Desde la perspectiva del personaje de Rubén, un médico rural que asiste a la recuperación del cadáver de Daría, una panadera de avanzada edad que sorpresivamente pone fin a su anodina existencia, el relato se construye en torno a la intención de dotar de significado a esta y otra muerte de la que inevitablemente el narrador no puede desprenderse, la de Blanca, una joven de la que estuvo enamorado en su juventud y que acabó con su vida del mismo modo. Así, estos sucesos obligan a Rubén a abandonar la comodidad de la verdad comúnmente aceptada sobre la causa patológica del suicidio:

¿Quién iba a decirme que este suceso, habitual en la vida de un médico, iba a iniciar en mí la cuenta atrás? “Un médico no debe hablar de sí mismo”. Pero, naturalmente, esto es válido en su relación con los enfermos, o al menos se ha establecido como válido; a sí mismo ¿cómo no razonarse, cómo no reflexionar, contrastar la experiencia? No te voy a usar, Blanca... y no porque tu vida—no porque tu muerte— no fuera a servirme de provecho, pero sí es éticamente irreprochable el referirme a ella, y no voy a librarme de hacerlo, dudo, sin embargo (Quiroga, 1973: 16).

La narración, profundamente fragmentaria y estructuralmente compleja, está construida a partir de dos voces narrativas. Una, la de Rubén, y otra, la de un narrador omnisciente, que se alternan avanzando del pasado al presente y de la horizontalidad de la narración de la muerte y el funeral de Daría a la verticalidad del recuerdo del suicidio de Blanca (Riddel, 1991: 141) en capítulos alternos que recuerdan formalmente a *Las palmeras salvajes* (1939) de Faulkner (Torres Nebreira, 2013: 20). Sin embargo, el principal objeto de la narración es conocer las vidas de Daría y Blanca, mujeres pertenecientes a dos mundos muy diferentes que solo están unidas por un mismo hilo conductor, el médico Rubén. Daría Penas Martínez era una mujer de cincuenta y nueve años, una panadera con dos hijos y un marido tres años más joven que aparentemente disfrutaba de un cierto bienestar conseguido tras largos años de trabajo en un pequeño pueblo costero de Galicia, y que puso fin a su vida haciendo que Rubén se preguntara: “¿hasta qué punto era enferma o inadapta esa mujer, Daría, que se ha tirado al mar ahora en noviembre, hace escasamente unas horas?” (1973: 16). Por su parte, Blanca era una joven brasileña, cosmopolita y acomodada con la que Rubén había tenido una relación amorosa en su juventud. Despreocupada y superficial, era una mujer divorciada a la que tan solo le interesaba saciar su propio deseo. Descrita habitualmente por los periódicos

como una “inadaptada” caracterizada por su “inestabilidad emocional” (1973: 17), puso fin a su vida siete años antes de que lo hiciera Daría al ingerir una dosis excesiva de comprimidos de ácido lisérgico (LSD), a los que era adicta, mientras vivía en una comuna *hippie* en Ámsterdam junto a su novio Theo.

La opinión de Rubén sobre las causas del suicidio, por medio de la reflexión y la comparación en torno a la muerte de Daría y Blanca, así como las conversaciones con amigos y familiares, son el único material desde el que accedemos a la intimidad de ambas mujeres, a quienes se les niega cualquier atisbo de agencia incluso en el nivel de la enunciación. Como diría Margaret Higonnet, en esta novela se hace del todo evidente que “to take one’s life is to force others to read one’s death” (1986: 68), de modo que el acceso del lector a las vidas de ambas siempre se encuentra filtrado por la visión del resto de personajes. No obstante, la perspectiva desde la que Rubén interpreta estas muertes voluntarias evoluciona inevitablemente hacia un terreno que se aleja del régimen de verdad instaurado en torno a la realidad médica del suicidio, a la que se hace referencia al principio de la novela:

Pensaba, hace siete años, que el suicidio era la derivación de una mente extraviada, el esguince final de un ánima enferma; después fui aprendiendo que el suicidio es en sí mismo enfermedad, bache profundo, eso que en términos marineros llaman “pasar por ojo” a un barco, cuando las grandes olas se lo tragan. En cualquier caso, suponía yo en el enfermo o enferma un estado de duda, de obsesión mental, o de lasitud, o del agotamiento de la vida misma, o de enfrentarse con una situación límite —*el horror vacui* del manierismo—, el horror de la nada, emparedados en la nada, todo ello, no sé por qué, producto de personalidades cultas, en cierta forma refinadas” (Quiroga, 1973: 16).

Ante el enigma del suicidio, Elena Quiroga parece sugerir por medio de sus personajes que no caben verdades previas ni prejuicios morales. Solo llegando a conocer las condiciones de vida de Blanca y Daría se puede vislumbrar las razones de su muerte voluntaria, aceptando la incógnita que siempre rodeará esta última decisión. Por esta razón, en esta investigación que emprende Rubén se debe desprender de su mirada médica para conseguir ver más allá de ella, y así lo asume: “Debería empezar de una manera más rigurosa, más científica, objetiva, en suma, anotar solamente lo válido, pero si me muevo entre la bruma ¿qué sé yo lo que puede resultarme válido al final?” (1973: 17).

La muerte de Blanca es comprendida inicialmente por Rubén desde la perspectiva médica de la que difícilmente podía desprenderse. Quizás, desde el comienzo de la novela, toda la relación de este personaje con el de Blanca había estado

marcada por la estereotipación de esta última como una eterna enferma, una Ofelia frágil e inestable que en cualquier momento podía sumergir su cuerpo en las aguas para siempre. Su primer encuentro en la consulta médica, después del primer intento de Blanca de acabar con su vida tras intentar cortarse las venas, ya establece una dinámica en la que la paciente se convierte en objeto de deseo, y, a su vez, en ejemplo de reprobación moral. Así, Andrés, el médico que instruía a Rubén en el Gran Hospital, le señaló que Blanca estaba “un rato buena”, recordándole que estaban “prohibidas las relaciones particulares” y que no olvidara que era “una tarada”, mientras que Rubén, al contemplar a Blanca no podía evitar pensar que era una “niña rica, viciosa, caprichosa, ¿qué no hubiera dicho mi madre, por ejemplo, de ti? Para eso no se formaba un hombre” (1973: 29-30). Su muerte coincide, por tanto, con la opinión que guarda del suicidio y de las personas que recurren a él, por lo que es la muerte de Daría la que remueve los cimientos sobre los que se asienta su noción del suicidio como acto autodestructivo propio de una mente enferma, femenina y refinada y le obliga a repensar ambas.

El interés por comprender esta muerte ocasiona que Andrés hable con mujeres como Sabina o Marta, que completan el retrato de Blanca y su autodestrucción. Sabina acompaña a Blanca por interés económico y ejerce de protectora por obligación de su madre, que tras su primer intento de suicidio después de su divorcio intenta cuidarla obligándola a que se psicoanalice y estableciendo un estrecho control sobre ella. Blanca es una mujer aislada, rodeada de relaciones poco significativas que, en opinión de M^a del Carmen Riddel, inicia un escape hacia su propio interior que la conduce al suicidio como última forma de expresión (1988: 188). Se la describe como “un ser con la afectividad defectuosa, deprimida”, de la que más tarde se descubre que sufrió un aborto en su juventud y que arrastra “una larga enfermedad llamada vida”. Por su parte, Marta, quizás la única mujer que goza de libertad y autonomía en la novela, apunta a su falta de autonomía personal y su incapacidad para la independencia, que hacía que se amoldara siempre a los deseos de los demás, por lo que su suicidio resulta inevitable: “el final fue exactamente el que estaba en ella desde el principio: su muerte fue su continuidad, la definió” (Quiroga, 1973: 79). Contrasta el efecto que los suicidios de Blanca y Daría tienen sobre su entorno más inmediato. En el caso de Blanca, aunque su suicidio es mediático, pues se convierte en una noticia morbosa de la que se hacen eco los periódicos, la reacción de su pareja, Theo, es de aceptación respecto a su decisión e incluso señala que “tenía derecho a su muerte” (1973: 105). Este hecho muestra una comprensión última del carácter agentivo de la muerte de Blanca que no se produce en el caso de Daría.

En efecto, la muerte de Daría no puede ser entendida desde la misma perspectiva que la de Blanca, si bien ambas muertes están motivadas, como se intentará probar, por razones de la misma índole. Si el cuerpo de Blanca era observado con una atracción casi escopofílica, el cadáver de Daría es descrito con enorme crudeza, que incide en la corporalidad del suicidio, su fealdad y la grotesca situación en la que el médico, Eugenio, su hijo, y Serafín, su marido, arrastran su cuerpo fuera del agua para que no se lo lleve la marea:

Y así salió a la tierra, boca abajo, tirando de ella (...). Alguno se volvió hacia Serafín, no se movía, sin apartar la vista del bulto hinchado y negro y amoratado que salía a flote, que arrastraban ya sobre las rocas; y un pescador la agarró por un brazo, y Eugenio se inclinó y tiró también, casi sin ver por las lágrimas: era ella, no hacía falta volverla, eran sus ropas, faltaban la falda y la blusa y se había quedado con el sujetador abrochado a la espalda y la cabeza tapada por la combinación de nylon que se le había dado la vuelta, y el bajo cuerpo al aire, con las medias caídas a jirones sobre las pesadas botas de becerro. Alguien de prisa le echó su chaqueta sobre las corvas, la arrojaron con ella, dijeron: “Pobre, que suelte el agua”, y Serafín dijo: “¡Na hostia!”, y no acertaba a quitarse la gabardina, y Eugenio ayudó a taparla poniéndola a lo ancho, no podía envolverla del todo, tan hinchada que estaba (...) Le bajaron, con cuidado inesperado de aquellos dedos rudos, la combinación, y apareció su cara tumefacta, golpeada, con una ceja partida y los labios inflados y el pelo deshecho, desflecado, tapando a medias la frente y la mejilla (1973: 54).

Aunque Rubén comienza dudando de la posibilidad de que una mujer como Daría tuviera razones para suicidarse, las conversaciones con sus familiares y amigos permiten vislumbrar argumentos de peso para tomar esta última decisión. El lector descubre, de la mano de Rubén, que la vida de Daría se ha caracterizado por una absoluta falta de autonomía y un continuo abuso por parte de los hombres que la han rodeado. Como apunta Riddel, “el uso de su cuerpo y la producción de su trabajo han sido determinados por la voluntad de otros y han estado al servicio de los intereses económicos de las dos familias, la de su padre y la de su esposo” (1988: 186). Soledad, la mejor amiga de Daría, descubre a Rubén que en su infancia sus padres consintieron que fuera abusada sexualmente por Delio, un albañil del pueblo, a cambio de dinero, mientras que Luisa relata que Serafín le era infiel a su madre con una mujer más joven, Celia. A ello se une que poco a poco se sintiera desplazada por su nuera, Amelia, en el espacio de la panadería, cuyos réditos económicos recaían enteramente sobre su marido, y que su labor como madre también dejara de tener sentido, por lo que esta falta de utilidad social es aducida por Soledad para explicar su muerte:

Ella no quería que la arrinconaran, que sabía muy bien por dónde se empieza... Hoy me quitan las gallinas, mañana la huerta, el otro los panes, y a finales la dejan a una en un rincón al fuego, como si eso bastara. ¿Usted cree que se puede vivir nada más que para estar allí acurrucada, viendo como salen todos y entran y hacen el trabajo que era el de ella? Y “usted a descansar...” si el descanso ya nos llega a todos, contra, queramos o no, ahí nos está esperando” (Quiroga, 1973: 72).

No obstante, Soledad no es ajena al hecho de que el suicidio de Daría se debe a que su vida ha estado movida por los hilos de otros. Su propio ejemplo sirve para mostrar la única salida alternativa a la sumisión y la entrega de la propia agencia: el silencio y la soltería. De este modo señala que: “tan contenta estoy de no haber tenido tratos con hombres, lo mío para mí, y si no sirvo, no sirvo, y si valgo, valgo. Pero ningún hombre me viene a jubilar” (1973: 73).

Ni siquiera su muerte es valorada por sí misma, sino por los efectos que produce sobre las vidas de Serafín y Eugenio, que se avergüenzan y reescriben su suicidio. Su hijo, al contemplar el cadáver de su madre, lo describe de la siguiente forma: “madre era aquello, aquel cuerpo presente desgraciado expuesto a todos, menesteroso, golpeado”, y se convence de que no quiso hacerlo, pues “a última hora estaba bien agarrada a las algas del fondo” (1973: 55). Serafín es incapaz de apreciar su parte de culpa en el abandono de su esposa y tan solo se preocupa de la vergüenza que supone el suicidio de cara al resto de vecinos del pueblo, sin tener en cuenta el daño que su infidelidad inflige en Daría y la vergüenza que supone para ella saberlo. De hecho, la conducta de Serafín es justificada por el resto de la familia, que considera que “él hace como todos los hombres” (1973: 105). Sus primeras palabras tras descubrir el cadáver ahogado de Daría fue sollozar, avergonzado, “facirme isto, facirme isto” (1973: 55), y más adelante, cuando conversa con Rubén, le recrimina su acción señalando que “¿usted cree que eso se le hace a un hombre?”, sin mostrar en ningún momento culpa por haberle sido infiel:

No la faltaba de nada, y no dejé una noche la casa, siempre en la casa con ella, sí señor, nadie puede decir otra cosa. Supo lo de Celia, ¡se puso! Sólo cuatro gritos aquí a allá, por las apariencias, qué tenía que ver con ella. Tenía que ver conmigo (...) Usted dice que es una enfermedad, será, hay que creérselo, que es lo suyo, yo no entiendo, pero ninguno me ha dado esta vergüenza: andar en lenguas de todos, que todos anden compadecidos, que a la gente le gusta tener lástima, leche, y aparecer como apareció, usted se acuerda, eso ninguna lo ha hecho (1973: 108).

Ambas mujeres recurren al suicidio como una forma de escape y de aseveración de la agencia que durante sus vidas se les ha negado. Coincido con Riddell en

señalar que tanto Blanca como Daría se encuentran atrapadas en imágenes femeninas que les imponen unos modos de ser que impiden el crecimiento personal y el autoconocimiento. En el caso de Daría, se trata del orden del mito femenino tradicional, mientras que en el de Blanca, el desorden del mito femenino moderno (1988: 187). Atrapadas en el reflejo de unas imágenes que no las definen, apretadas por unos corsés que exageran su figura a costa de su propio dolor, el suicidio se malinterpreta como resultado de una patología. Sin embargo, la pretendidamente inconexa narración de Elena Quiroga pretende evidenciar que es el malestar causado por un sistema patriarcal opresivo el que motiva estas muertes, diferentes en los métodos y en los hechos que las ocasionan, pero semejantes en los orígenes de las causas. Las muertes de Blanca y Daría se pueden comprender, en línea con los planteamientos de Carolyn Galerstein, como la culminación de un proceso de auto-reconocimiento por el que se expresa la rebeldía contra una sociedad alienante que las olvida y margina (1988: 90). De este modo, la razón de sus suicidios solo se puede encontrar en “la falta de autonomía para la autodefinición del individuo femenino. La semejanza de estos personajes se centra en que ambos confrontan la contradicción entre la esencia y la existencia femeninas” (Riddel, 1991: 6).

En la lógica de la novela, la muerte prematura de Blanca y Daría las convierte en parte de un presente profundo que se prolonga en la narración, en la que no participan por pertenecer al pasado, pero cuya presencia en los recuerdos y las conversaciones del resto de personajes es innegable. Así lo adelanta Rubén cuando, al reflexionar sobre la necesidad de comprender las vidas de Daría y Blanca por medio de su comparación, señala que “no importa que solamente haya visto a Daría muerta: era su *fatum*, al presenciario en su presente total, que ella ha objetivado, eternizándolo, me he incorporado a él, la muerte es un acto en sí de una vitalidad extraordinaria, desencadena vitalidad, se propaga” (1973: 75). Esta eternización por medio de la muerte también se aprecia en el caso de Blanca, “porque su muerte era la vida, su muerte de todos los días, horadándola (...) no cabía en ella tanta muerte (1973: 146).

Ante estas muertes, comprendidas de un modo mucho más holístico e integral que el que hubiera permitido el diagnóstico médico, cabe preguntarse si realmente han sido útiles como forma de liberación. Así, Rubén se pregunta si “¿importa la conducta individual de la pobre hormiga que se sale de filas? ¿Qué sentido tendrá su acto en la disciplinada colonia del hormiguero?” (1973: 154). Esta prueba de agencia femenina, esta rebelión contra los designios de una vida gobernada por otros, sí afecta al *status quo* de subordinación de la mujer en la medida que se constituye como una exégesis disidente que pone en duda los significados impuestos

sistémicamente en torno a las razones que mueven al suicidio, a la vez que prueba los perversos efectos que el sometimiento patriarcal produce sobre sus vidas. De este modo, el ejercicio literario de Elena Quiroga, desde unos planteamientos netamente feministas, consigue revelar una salida, en un plano metafórico, para que las mujeres evidencien su capacidad de decidir sobre sus propias vidas por medio de esta última acción. Sus muertes voluntarias, sin embargo, son socialmente comprendidas como el resultado de la desesperación y la locura, es decir, de nuevo como un acto del que son víctimas y no agentes. Resulta del todo irónico que Elena Quiroga elija como narrador a Rubén, un médico que representa este modo de comprender a la mujer como una potencial loca y al suicidio como el resultado de una enfermedad, y que sea justo él, tras investigar y comprender a Daría y Blanca, quien termine preguntándose:

Levanto los ojos y veo la mar rizada y levantada. ¿Por qué intento a posteriori fijar la imagen de Blanca o de Daría, concretar era así o era así? Eran, simplemente, relativas a cada cual, ¿qué queda de aquellas criaturas que se salieron de filas: una urna de cenizas en Ámsterdam, un despojo en un pequeño cementerio campesino?

Aquí, frente a este mar, sentí piedad profunda al ver aparecer boca abajo, poco a poco, aquel pobre cuerpo maltratado de Daría, y una terrible sacudida del centro de mí mismo mientras Sabina nos relataba la escena del crematorio. Y ahora me hago la eterna pregunta de los hombres: ¿qué es la verdad? ¿En dónde reside la verdad? (1973: 155).

3. CONCLUSIONES

Las muertes voluntarias de Blanca y Daría se eternizan en el presente profundo de una novela que parece haber caído en desgracia para crítica y público, pero que merece ser reconocida, no solo por su riqueza estilística y complejidad formal, sino también por suponer un acercamiento feminista e integral a la problemática del suicidio de las mujeres. Subyace una velada crítica a la comprensión hegemónica que desde la medicina se ha venido dando de las causas que provocan el suicidio como resultado inevitable de una enfermedad mental. En su lugar, Elena Quiroga obliga a preguntarse, primero a Rubén, pero más tarde a todos sus lectores, si acaso existe alguna verdad palpable, fija y segura a la que agarrarse, máxime cuando esta se emplea para entender la muerte prematura y premeditada de dos mujeres enormemente diferentes en sus modos de vivir y de pensar, pero iguales

en su condición femenina y, por lo tanto, sujetas a las mismas restricciones por parte del patriarcado.

Este estudio de *Presente profundo* pretende, por un lado, valorar la que se considera la mejor novela de Elena Quiroga por su complejidad temática, su empático acercamiento al suicidio y su salida de filas con respecto a los significados patológicos que acompañan a su comprensión, reivindicando una más justa atención que devuelva a su autora de la periferia al centro por su temprano compromiso feminista. Por otro lado, se busca incidir en la relevancia que el tratamiento del suicidio como tema tiene tanto en esta novela como en el resto de su obra narrativa, pues se convierte en una preocupación vital en la que se patentiza la influencia de otras escritoras, precursoras en algunos casos pero también contemporáneas, que se sirvieron de este motivo literario para gritar al mundo los perniciosos efectos de un sometimiento sexual que impide el autoconocimiento y la autonomía necesaria para completarse, no como mujeres, sino como seres humanos con los mismos derechos, anhelos y necesidades, lo que permite afirmar la existencia de una literatura de mujeres que se comporta como una categoría propia en el tratamiento de esta temática.

En definitiva, la obra de Elena Quiroga se encuentra poblada de tensiones suicidas orientadas a significar una realidad de la muerte voluntaria situada más allá de la página, disidente en el plano sexual si se tiene en cuenta la ruptura con su comprensión médica y con los vínculos que desde la medicalización de este acto convirtieron a la mujer en eterna enferma, potencial loca y probable suicida. Su atenta mirada al suicidio de Blanca y Daría nos fuerza a aportar luz sobre las sombras que esconden los porqués de una decisión como esta, sin pretender establecer una verdad alternativa, sino tan solo una mirada de empatía y de reconocimiento de los mecanismos de opresión en los que las mujeres han estado y aún siguen insertas.

4. REFERENCIAS

- BARNEY, K. (1993). “The Quiet Revolution of Elena Quiroga”, *Revista Hispánica Moderna*, 46 (1), 103-116. Accesible en la dirección <<https://www.jstor.org/stable/30205865?seq=1>> (Acceso: 30/1/2020).
- BEAUVOIR, S. (1919). *El segundo sexo*. Madrid: Cátedra, 1949.
- CORUJO MARTÍN, I. (2015). “El árbol-narrador en La sangre de Elena Quiroga: lugar femenino de memoria y trauma en la posguerra española”, *Luce-ro*, 24(1), 20-28. Accesible en la dirección <https://escholarship.org/uc/item/3vm0t02w> (Acceso: 15/12/2019).

- FOUCAULT, M. (1976). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI.
- FOUCAULT, M. (1998). *Historia de la sexualidad vol. I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- GALERSTEIN, C. (1988). “Self-Discovery in Quiroga’s *Presente Profundo*”, en R. Manteiga, C. Galerstein y K. McNerney (eds.), *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*. Potomac (Maryland): Scripta Humanistica, 73-86.
- HERMIDA, X. (04/10/1995). “La escritora Elena Quiroga muere a los 74 años”, *El País*. Accesible en la dirección <https://elpais.com/diario/1995/10/04/cultura/812761205_850215.html> (Acceso: 16/12/2019).
- HIGONNET, M. (1986). “Speaking Silences: Women’s Suicide”, en Susan Suleiman (ed.), *The Female Body in Western Culture: Contemporary Perspectives*. Cambridge: Harvard University Press, 68-83.
- LEGGOTT, S. (2014). “Negotiating Censorship in the Postwar Spanish Novel. Divorce and Civil Marriage in Elena Quiroga’s *Algo pasa en la calle* (1954)”, *REI*, 2, 121-144. <https://doi.org/10.5944/rei.vol.2.2014.12949>
- LLOPIS, S. (24 de enero de 1983). “Elena Quiroga, La olvidada”, *Cambio* 16, 89.
- QUIROGA ABARCA, E. (1973). *Presente profundo*. Barcelona: Destino.
- QUIROGA ABARCA, E. (1984). *Presencia y ausencia de Álvaro Cunqueiro. Discurso leído el día 8 de abril de 1984, en su recepción pública, por la Excm. Sra. Doña Elena Quiroga y de Abarca y contestación del Excmo. Sr. Don Rafael Lapesa Melgar*. Madrid: Real Academia Española. Accesible en la dirección <https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_de_ingreso_Elena_Quiroga_y_de_Abarca.pdf> (Acceso: 11/02/2020).
- RIDDEL, M. C. (1988). *La escritura femenina en la posguerra española: análisis de novelas escogidas de Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Elena Quiroga*. Columbus: Ohio State University.
- RIDDEL, M. C. (1991). “El suicidio como incidente estructurante en la narrativa femenina contemporánea: *Presente profundo* de Elena Quiroga y *The Anna Papers* de Ellen Gilchrist”, en J. Arancibia, A. Mandel y Y. Rosas (eds.), *Literatura femenina contemporánea de España*. Westminster: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 139-148.
- REISZ, S. (1990). “Hipótesis sobre el tema ‘escritura femenina e hispanidad’”, *Tropelías*, 1, 199-213. https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.199012726

- RUSS, J. (2018). *How to Suppress Women's Writing*. Austin: University of Texas Press, 1983.
- SHOWALTER, E. (1977). *A Literature of Their Own: British Women Novelists From Brontë to Lessing*. Londres: Virago.
- SHOWALTER, E. (1987). *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830-1980*. Londres: Virago.
- SULLÀ, Enric (1998). *El canon literario*. Madrid: Arco Libros.
- TORRES NEBRERA, G. (2013). "Introducción", en E. Quiroga. *La enferma*, Madrid, Catedra, 9-107.
- VIDAL ORTUÑO, J. M. (2013). "Actualidad de Elena Quiroga", *Monteagudo*, 18, 267-268. Accesible en la dirección <<https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/227681/176541>> (Acceso: 17/12/2020).
- ZATLIN, P. (1977). "Faulkner in Spain: The Case of Elena Quiroga", *Comparative Literature Studies*, 14(2), 166-176.
- ZATLIN, P. (1984). "Divorce in Franco Spain: Elena Quiroga's *Algo pasa en la calle*", *Mosaic: A Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 17(1), 129-138.