

Working Paper OP-10

*La Interminable Posguerra:
La Escritura De Enriqueta Antolin En Los Años Noventa*

by

Alicia Redondo Goicoechea

March 5, 2004

Abstract

This paper seeks to explain why the Civil War and the post-war period are dominant themes in the Spanish novels published in the 90s. Those of Enriqueta Antolin are not unique, for the theme of the post-war appears regularly in the works of both men and women authors. The paper draws on historians and analyzes a short story and four novels of Antolin to reveal her literary art and find an historical explanation for the persistent obsession with this theme.

Alicia Redondo Goicoechea, Universidad Complutense de Madrid

**LA INTERMINABLE POSGUERRA: LA
ESCRITURA DE ENRIQUETA
ANTOLIN EN LOS AÑOS NOVENTA**

**Alicia Redondo Goicoechea
Universidad Complutense de Madrid**

Introducción:

El presente trabajo forma parte de un proyecto a largo plazo que abarca el estudio histórico, descriptivo y social de la narrativa escrita por mujeres, en España y en castellano, entre 1939 y 1999.¹ Un período integrado por tres generaciones de novelistas, las nacidas en las décadas veinte y treinta, las del cuarenta y cincuenta y las más jóvenes nacidas a partir de la década del sesenta.

En este trabajo sobre Enriqueta Antolín lo que quiero es resaltar la vívida presencia de los temas de la guerra y la posguerra en novelas publicadas ya en los años noventa, a pesar de haber transcurrido más de cincuenta años de aquellos hechos. Y no es único el caso de Antolín pues la novela que tiene la posguerra como tema es muy abundante tanto en escritoras como en escritores. Este es el caso de Javier Cercas cuya obra *Soldados de Salamina* fue un éxito rotundo de público hace tres años y ha sido llevada con gran éxito al cine; y todavía en 2003 se acaban de publicar sendas novelas de Carme Riera *La mitad del alma* y de Juana Salabert (2004) con este mismo tema

En el libro que la periodista Carmen Romero escribió sobre Carmen Díez de Rivera,² una figura muy importante en los primeros meses del gobierno del presidente Suárez del que fue su primera Jefa de Gabinete, se apuntan algunos motivos, puestos en boca del especialista Timothy Garton, que justifican la obsesiva permanencia de estos dolorosos temas y que, me parece, dan en el clavo:

”España es el único país salido de una dictadura que no se ha enfrentado del todo a su pasado ... No quiere decir que los países tengan que estar siempre recordando. Se trata más bien de conocer los hechos y de olvidar las emociones ... una extraña mezcla de recuerdo y olvido ... Normalmente, hay una correlación entre mirar el pasado, con comisiones de la verdad, purgas, juicios y consolidación de la democracia. Todas esas cosas no pasaron en España... España adoptó una amnesia consciente y voluntaria. Yo creo que se paga un precio, y ese precio es una especie de mala conciencia de un trabajo que no ha sido terminado... Si un país puede enfrentarse a su pasado es mucho mejor. Porque, paradójicamente, abrir los archivos del pasado es la mejor forma de cerrarlos”.³

Efectivamente, si esto es cierto, como a mí también me lo parece, la novela se está ocupando de una tarea que no hizo la sociedad española en su momento. Como dice la propia Carmen Díez de Rivera:

¹ He publicado, además de estudios individuales sobre Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Almudena Grandes y Lucía Etxebarria, los libros colectivos: *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de los noventa*, (coor.) Madrid, Narcea, 2003, *La vida escrita por las mujeres*, vol. IV, siglo XX, Barcelona, Círculo de Lectores, 2003 y *Relatos de novelistas españolas (1939-1969)*, Madrid, Castalia, 1993.

² Ana Romero, *Historia de Carmen*, Barcelona, Planeta, 2002.

³ *Ibidem*, pp. 194 195.

“ Lo que arrastramos de la transición es que no fue suficiente con haber creado unos partidos, unas Cortes, una Constitución. Teníamos que haber profundizado en la sociedad.”⁴

Así pues el caso de Enriqueta Antolín es bastante común entre los escritores españoles de las últimas décadas, lo que lo hace quizá más doloroso en nuestra autora es que es, justamente, su único tema. No cultiva apenas otros temas ni registros pues la posguerra es para ella una obsesión que llena su ya abundante creación literaria.⁵

Comienzo mi estudio por un cuento que creo que reúne en sí mismo casi todas las obsesiones de la autora.

Análisis del cuento “Dulcísima esperanza, riquísimo tesoro”

El título del cuento, responsabilidad de una hacedora adulta, nos ofrece como pórtico introductorio una estructura bimembre, que introduce desde el comienzo la figura de lo doble, cifra de todas las ambivalencias y de todos los desdoblamientos, y en la que se relacionan, por aposición, los sustantivos esperanza y tesoro que van a ser la primera gran ironía del texto ya que de lo que nos habla el relato es, justamente, de la pérdida de ambos. Estos sustantivos aparecen calificados, a su vez, por los superlativos antepuestos dulcísima y riquísimo que hacen referencia a un registro lingüístico religioso usado claramente de forma irónica.

Las dos voces enunciadoras, nosotros y tu, y su encubrimiento entre los personajes del relato son el recurso discursivo más importante del cuento que acompaña a los otros secretos de la historia contada. Efectivamente, la historia está a su vez llena de silencios, de manera que contenido y forma enunciativa se funden con un único objetivo: expresar los secretos sin desvelarlos. Por ejemplo, el que cierra el cuento que deja al lector ante un final hermético: "Pero a ti siempre te dio vergüenza que te vieran llorar" y que queda englobado en una anterior frase imprecisa: "que suerte la de esa familia, la señora con las niñas de blanco y el rubito en los brazos"...¿eran tres niñas y es la tercera de ellas la narradora adulta y, a la vez, el tú narrataria infantil? Ese es, desde esta lectura, el hallazgo discursivo más importante del presente relato: hacer misterioso hasta el propio proceso de la enunciación para expresar mejor el oscurantismo de unas vidas infantiles guiadas por el no saber y los encubrimientos y mentiras de las personas mayores.

En cuanto a otros recursos literarios utilizados, el que más contribuye a esta intención de criticar el silencio y el secreto, desde dentro de ellos mismos, es decir, de forma indirecta, es el uso de la ironía que permite las lecturas sesgadas de un lenguaje aparentemente inocente y comedido, lo cual hace posible la crítica guardando, no obstante, las apariencias y las formas, que tan importantes fueron para sobrevivir a la pluralidad de censuras que funcionaron en la sociedad española de la posguerra.

⁴ *Ibidem*, p. 203.

⁵ Véase la bibliografía en páginas finales. ⁴

La gata con alas

Situada en 1950 y en Toledo, como el cuento citado anteriormente, la novela narra, desde la visión de una niña de nueve años, una historia personal y familiar de la que sólo entiende la mitad, pero en la que consigue que el lector entienda la totalidad y lea, a través de esta historia simple, la posguerra española con toda su miseria, represión y miedo.

Lo imposible, "la gata con alas", se hace posible en una España oscurantista, a la vez que sirve para disimular la presencia y los ruidos de un huído de la guerra instalado en el desván de la casa familiar.

No sólo los personajes son los mismos que los del cuento citado, sino que la historia de las palomas aparece aludida en la novela en tres ocasiones: pp. 51, 80 y 143. Toda la novela gira en torno a una fecha crucial, Septiembre de 1950, cuando el padre de la niña desapareció de la casa, sin que nadie le diera explicaciones creíbles sobre los motivos de esta ausencia.

Lo cierto es que esta pérdida es irreparable, pues el padre constituía su verdadera figura de apego, lo cual motiva, en la narradora-narrataria, la salida brusca de la infancia con el universo afectivo herido de muerte, pues a la pérdida paterna se une la pérdida del niño violinista, un pequeño amigo del que había empezado a enamorarse. El deseo de ir a ver a su amigo le impidió llegar a despedirse de su padre y esto constituye su trauma y la verdadera causa de su profundo sentimiento de culpa. Como en el cuento anterior, esta historia familiar le sirve como rememoración de un ambiente social hostil al que vuelve de adulta para rescatar la verdad que le ocultaron en su infancia.

La voz narradora es de nuevo doble pero en esta ocasión queda aclarado que el yo narradora es la mujer adulta, que establece un aparente diálogo con un tú que no es sino ella misma de niña.

Lo más interesante de la temporalidad de la novela, es la instalación únicamente en el pasado, lo cual va a constituir el tiempo eje de todas sus novelas, algo que constituye, también, la apertura del cuento analizado con la simbólica frase: "contábamos los días al revés".

Regiones devastadas

Aunque la novela no lo diga, este terrible título corresponde al nombre de una Dirección General del Ministerio de la Vivienda franquista, encargada de la reconstrucción de las casas en las zonas más destruidas por la guerra. Así se llama también el barrio de Toledo donde vive la protagonista con su familia y es, a su vez, la clave de la interpretación espacial simbólica de la novela.

La novela nos cuenta los cuatro años (1951-1955), en los que la protagonista y narradora estudió su bachillerato elemental, un período que termina con la doble pérdida de su profesor de arte, muerto por intentar detener el robo de la fachada del palacio del Canónigo de Toledo, y de su amiga Raquel que muere de tuberculosis; a la vez que la escasez de medios familiar le niega la posibilidad de continuar el bachillerato superior.

Pero el título alude también a los espacios psicológicos de los personajes que encaran como pueden una posguerra de más de 15 años ya y la miseria moral que esto conlleva, acuñada en tantas frases hechas de las que la protagonista empieza a desconfiar porque en ellas está inscrita la maldad de la ideología dominante

De fondo, sigue siendo muy importante el padre desaparecido al que nombra 56 veces a lo largo de la novela.

La estructura truncada, siempre dividida en dos partes, que organiza los capítulos de esta novela, y de las otras cuatro, es un símbolo evidente de una vida rota.

Mujer de aire

La protagonista y narradora ya no establece un aparente diálogo con su doble infantil, sino que habla con el niño violinista como narratario, alguien que se ha convertido en su pareja, durante más de veinte años, y del que acaba de sufrir el abandono que le encamina a la angina de pecho que sufrió en 1980, y que cierra el período relatado en estas tres novelas.

Desde este año de 1980 una tozuda voz narradora, que se niega a olvidar, vuelve a rememorar con nuevos datos los acontecimientos del abandono paterno que por fin quedan aclarados en esta novela. Junto con el conocimiento de la verdad llega el compromiso de dar fe, de contar, a quien quiera oír, los hechos verdaderos que tanto le ha costado establecer y que resultan ser una condena militar contra su padre, por haber defendido, más calurosamente de lo conveniente, a unos republicanos que, en su turno de defensor de oficio militar, le habían caído en "suerte".

En esta novela queda claro que lo que se persigue es ir contra el silencio culpable y saldar las cuentas de los perdedores, para que la guerra y, la casi tan terrible, posguerra sean asumidas por los lectores, y, gracias ello, conjuradas, en un momento, 1980, en el que la sociedad española había optado por el olvido culpable, cerrando en falso unas heridas que quizá puedan volver a abrirse, al haber convertido en fantasmas lo que deberían ser enseñanzas históricas asumidas, porque... los fantasmas pueden volver.

La narradora enfrenta su relato "intentando recomponer por medio de la escritura algo definitivamente roto... mi vida". Quizá esté muy herida psicológicamente, pero, al menos, ha sido capaz de dejar como herencia la denuncia del horror que pasaron los españoles en esas terribles guerra y posguerra, de las que nadie quiere hablar.

Mujer de aire la llama el violinista porque es una sentimental, pero ella se empeña en llevar una vida diferente a la cruel consigna que rigió su infancia: "si no sabes ser fuerte nunca te querrá nadie".

Caminar de noche

El motivo estructural de la novela es la confesión de un narrador, Angel, el personaje protagonista, que cuenta su vida a una narrataria desconocida, cuyo desvelamiento constituye uno de los secretos discursivos que se aclaran parcialmente a lo largo de la novela, aunque no es el único, ya que paralelo a éste, y más importante narrativamente, están los secretos de Mundo, el de "la rata" y el del propio Angel, que constituyen las páginas finales del libro, en una novela llena de secretos: "un secreto es un peso que agobia el alma para toda la vida" (p. 50), unos secretos que apenas se desvelan como el de las cifras prohibidas (p. 131) el que tienen entre sí Mundo y Gemela (p. 82) y algunos otros más.

El segundo sistema organizador de la obra es su división en veintisiete capítulos precedidos por una letra del abecedario, desde la A a la Z, ya que se completa en su totalidad. Pienso que el hecho de situar una letra al comienzo de cada uno de los capítulos e incluirlas todas se utiliza como representación de una totalidad, todas las letras, todo el abecedario, lo cual podría tener el valor simbólico de narrar la escritura completa, es decir, la vida completa, o, al menos, lo que es más importante de muchas vidas de mujeres, el amor, como el centro de ellas y, también, de la novela.

Además del marco cronológico en el que transcurre la novela, funciona, de fondo, un tiempo histórico que abarca a toda una generación concreta a la que podríamos denominar *la primera generación de posguerra* que son las personas nacidas en los primeros cuarenta, como la autora de la novela, y, a su vez, Teodora y Angel, así como todos los protagonistas y narradores de sus obras. Todos ellos fueron niños o adolescentes a finales de los cincuenta: "la sociedad... que nos ha tocado vivir a los que éramos niños en los años cincuenta" (p. 148), que "no eran tiempos de rebeldías" (p. 14), cuando aún no habían soplado los vientos renovadores que se iniciaron, sobre todo en las universidades de las grandes ciudades, a mediados de los sesenta, por eso dice: "Todos los de nuestra generación estamos marcados" (p. 150).

Una generación que apenas muestra diferencias con respecto a la anterior, esa que se ha dado en llamar la de "los niños de la guerra". Quizá habría que ampliar esta generación de los niños de la guerra y rebautizarla como "la primera generación de posguerra" que incluiría a los nacidos entre 1920 y 1945 ya que compartieron de jóvenes una sociedad sin libertades.⁶

⁶ José Ortega y Gasset decía que somos del sitio donde hemos cursado el bachillerato, y se podría añadir que ese es también el tiempo central del desarrollo personal, aunque para otros autores como Saint Exupéry ese momento y lugar primordial es la infancia.

Finalmente la significación simbólica del tiempo de la novela se abre hacia el rito de pasaje de la adolescencia a la edad adulta, lo cual marca la definitiva salida de la infancia, y, con ella, la pérdida de la inocencia que exige la entrada en el mundo de los adultos. Esta visión tan trágica, que puede extrapolarse a las otras novelas de Antolín, es como la de los escritores de la generación anterior, quince años mayores, como Aldecoa, García Hortelano, Matute o Rodoreda que también han narrado en múltiples ocasiones este rito de pasaje ("todos morimos a los doce años" dice, por ejemplo, la genial catalana⁷), mientras que la aleja de otras autoras como Martín Gaité cuya narrativa evoluciona desde esta visión dicotómica hacia la observación de la vida como una evolución constante, que no acepta esta dicotomía trágica inicial de una infancia feliz enfrentada a una vida adulta desdichada y menos aún un mundo maniqueo de buenos y malos..

Ya que tanto Raimundo y Angel, como las narradoras-protagonistas de la trilogía anterior, viven de espaldas al tiempo presente y al espacio común de los otros seres humanos. Han dejado de vivir "en el mundo" para vivir cada uno sólo "en su mundo" en una personal torre de marfil que les sitúa en un espacio y tiempo no cronológico pues su cronotopo se centra sólo en el "entonces" "allí" con olvido absoluto de las coordenadas humanas que son el "aquí" y "ahora".

La concepción trágica de la vida, que impregna todo el libro, se observa claramente en el diseño de los personajes, sobre todo el de los dos protagonistas, que aparecen definidos como antagonistas ya desde sus nombres propios. Angel, clara imagen de bondad, frente a un Raimundo abreviado las más de las veces en Mundo, es decir, en uno de los tres enemigos del alma, según explica la propia novela (p. 73) que son: mundo, demonio y carne, y que él representa en su totalidad. La oposición no puede ser más extrema, frente a la ingenuidad de un seminarista adolescente aparece un aventurero cincuentón y homosexual, antiguo pervertidor de menores, aunque esto se relate "como quien cuenta una trastada" (p. 49), que representa las tres tentaciones a la vez: un mundo, un demonio y una carne que consiguen torcer al adolescente hasta hacerlo homicida aunque no homosexual. ⁸ Un continuo duelo entre Caín y Abel en el que gana Caín.

En las obras de Antolín se suceden los personajes dobles, casi siempre dos hermanas pero también dos curas, dos amigos etc. así como las situaciones dobles, los dobles viajes etc. El concepto de lo gemelo está, pues, anclado en lo más profundo de su escritura, una de cuyas funciones no es sólo plantear dudas de identidad: "no me reconocía en el espejo" (p. 177), sino también aparentar que se dan varias opiniones de los mismos sucesos, diversidad que intenta reflejar diferentes puntos de vista.⁹

De todos estos personajes el más interesante es Angel no sólo porque evoluciona de forma extrema ante nuestros ojos, como ya he dicho, sino porque se le podría aplicar la conocida frase de Flaubert: "Madame Bovary c'est moi". En mi opinión, Angel podría ser Enriqueta Antolín

⁷ Hortelano y Matute en mis análisis, y Rodoreda En su cuento "Parálisis", uno de los más autobiográficos, publicado en el libro *Parecía de seda y otras narraciones* en *Cuentos Completos*, Madrid, Colección Obra Fundamental, Fundación BSCH, 2002, pp. 362 y 363.

⁸ O como dice en otra de sus novelas: "te metiste en la vida de la mano de un loco" *La gata con alas*, ob. cit., p. 28.

⁹ Los narradores..."sabemos que dentro de nosotros somos muchos" Rosa Montero, *La loca de la casa*, Madrid, Alfaguara, 2003, p. 28.

y por eso es un personaje rico y que aprende con "femeninas" *epifanías*, revelaciones se llaman en la novela, más que con "masculinas" razones (p. 143).

Que los escritores escriben de sí mismos y se proyectan en sus personajes, aunque no solo eso, es algo sabido. Las buenas creaciones del autor joven suelen ser proyecciones de sí mismo, por eso hay en algunas novelas de hombres tantas mujeres muy diferentes a los hombres (suelen hacer lo contrario de lo que Flaubert dice) y en algunas obras de mujeres, en cambio, tantos hombres que se parecen a las mujeres, ya que el proceso de proyección suele ser diferente. Los autores suelen aumentar las distancias y proyectan habitualmente en las mujeres el imaginario de lo diferente (la antítesis polémica, diría Gilbert Durand), mientras que las autoras suelen buscar las similitudes, acercar al hombre y proyectar en él el imaginario de lo semejante (el ideal de fusión).¹⁰

Antolín escribe para rellenar los silencios, secretos y mentiras que rodearon su infancia ya que: "sin saber la verdad no se puede vivir" (p. 227). Lo más interesante, desde el punto de vista narrativo Antoliniano, es que estos silencios, secretos y mentiras han hecho cuerpo de tal forma con la narración que han pasado incluso al discurso, a la forma de contar, y nos han dejado un narrador y una narrataria que son maestros en el arte de callar, del apenas decir, de generar otros secretos, y, quizá, mentiras, con lo cual llenan la obra, a su vez, de otros silencios discursivos que el lector sólo puede descifrar reinventándolos.

Y es que Antolín es una escritora *erizo* y no *zorro*,¹¹ es decir, una escritora que saca su obra una y otra vez de la fuente originaria de la infancia, la cual se nutre, sólo, de los recursos de la memoria, el elemento vital en la narrativa de esta escritora. Efectivamente, el *big bang* de su escritura lo constituye un día de septiembre de 1950, cuando la autora tenía 9 años, en el que padeció una pérdida vital tan importante que la sacó violentamente de la infancia. Algo, además, que nadie le explicó. Algo, quizá por esto, que se ha constituido en el motor de su escritura para el que ha elaborado unas historias ficticias que tienen como finalidad fundamental el descubrimiento de la verdad que le ocultaron cuando era niña.

Esta primera pérdida fundamental se funde (como en el caso de Matute) con las otras pérdidas de la posguerra, como la falta de libertad y de justicia, así como la vivencia de una religión obligatoria y encarceladora etc., y hace de la escritora una cronista fiel de su generación en su viaje hacia la libertad. Una crónica que está enraizada en una forma antitética de ver el mundo, una epistemología que podríamos llamar de guerra, en la que existe sólo el pasado y la vida frente a la muerte, una dicotomía trágica de la que no ha podido o querido salir. Una visión idealista del mundo que une indisolublemente amor y muerte o amor y abandono, y que permite, sólo, *caminar de noche*, luchando a brazo partido contra la depresión y el desencanto: "el pantanal de las ilusiones perdidas" (p. 174). Una visión trágica e idealista porque no se han podido aceptar las pérdidas y los límites de la vida, que es lo que, justamente, nos hace más humanos, al asumir el paso del tiempo y, con él, las limitaciones y los cambios inevitables como algo constitutivo de todas las vidas.

¹⁰ En todo caso Angel es más mujer que hombre como lo son muchos de los personajes de Gaité o como lo es Benito, el protagonista de Almudena Grandes en *Te llamaré Viernes*.

¹¹ Definición muy famosa de Isaiah Berlin que cita un personaje de *Secretos de un matrimonio*, una película de Woody Allen, así como Rosa Montero en *La loca de la casa*, ob. cit., p. 166.

Por no aceptar las pérdidas como algo inherente a todo ser humano la escritora se exilia de la vida y se instala en la inmovilidad de la muerte, que es el lugar desde el que escribe:

"No hay nada mejor para vivir a tope que estar completamente muerto, créeme, hablo por experiencia" (p. 178)

lo mismo que dice el lema que abre la novela y que está tomado de la obra *Glorioso triunfo del príncipe Arjuna* de Francisco Ayala:

"Arjuna: si sabes que has de morir, estás ya muerto; pero si ya estás muerto, eres inmortal."

Y por eso *Caminar de noche* no es sólo viajar por la pasión, como se resume en la contraportada del libro, sino, sobre todo, caminar por la muerte y desde la muerte. Pero una muerte contra la que, a pesar de todo, se lucha, utilizando el recurso de la escritura como memoria, con una obra dedicada, curiosamente, a su madre, a pesar de que fue, quizá, quien originó el silencio más grave de su infancia; y, también, dedicada a su marido y a su hijo a los que ofrece la memoria y la verdad como única fuente de salvación.

Porque esta novela, que está escrita desde la inmovilidad de la muerte, es decir, desde el cronotopo de la infancia en el que se ha quedado instalada, es, creo, una búsqueda de la verdad que salva, o que podría haber salvado en su momento, así como de la escritura, que quiere revivir aquello que pasó y nos mató y pretende con ello que no se instale "el olvido culpable", para que no les vuelva a suceder o otros.

Para una poética de la narrativa de Enriqueta Antolín

Hemos analizado muchos elementos narrativos que se repiten de unas novelas a otras y que constituyen la uniforme poética de esta novelista pero creo que el más importante es el recurso de lo DOBLE. En el caso de la enunciación, una voz narradora personal que parece única pero que está desdoblada en la forma yo-tu, que corresponde a un yo mujer que dialoga con un tu que no es sino ella misma en la infancia, es decir, una narradora adulta que se expresa en yo frente a una narrataria niña que corresponde al tu. Esto sucede en sus dos primeras novelas, *La gata con alas* y *Regiones devastadas*, y, con variantes, en las otras dos, ya que en *Mujer de aire* habla un yo femenino adulto a un tú masculino mientras que en *Caminar de noche* es un yo masculino frente a un tu femenino, pero tanto este yo y tu masculinos como los femeninos encubren, apenas, como hemos visto, a la propia Enriqueta Antolín desdoblada en varias voces.

En cuanto a los personajes de sus novelas, además de estas DOBLES voces narradoras que son las protagonistas, los otros personajes los constituyen los compañeros sentimentales de las mismas. En la primera novela su familia: padre, madre, hermanos y abuelo así como la vecina y el niño violinista; en la segunda aparece, además, su amiga Raquel, así como los profesores del Instituto de Toledo; en la tercera, el violinista ya adulto, mientras que en la última novela, ya fuera de la trilogía, el centro es Angel, el seminarista, alter ego de Antolín así como su tío Raimundo, pero el tu narrataria es, de nuevo, la propia autora.

También son uniformes los usos del tiempo, contado habitualmente "al revés", es decir, el ayer visto desde un hoy pero enajenado con tal fuerza que carece de futuro, el futuro es sólo pasado, como sucede con muchos escritores de la generación del cincuenta como Juan García Hortelano, Ana María Matute etc. Este constituye el tiempo más importante de la novela que podríamos llamar el tiempo interior, aunque aparece acompañado por el tiempo histórico referencial cuyo eje es 1950, la fecha de la salida de la infancia y de su gran trauma familiar, y, por ello, del centro de su escritura.

Los escenarios de Palencia y Toledo también se repiten, y en *Caminar de noche* se añaden, además, los lugares ensoñados de Hispanoamérica. Pero todos estos escenarios exteriores representan, sobre todo, el símbolo de los espacios interiores de los personajes, son, en realidad, un único espacio simbólico que se resume como *Regiones Devastadas*, el clarividente título de su segunda novela.

En sus obras, cada vez mejores, se insiste, pues, en estos elementos formales pero también en la organización truncada de los relatos, símbolo de una vida rota, en la pasión por las palabras y el ritmo narrativo, sus grandes bazas como novelista, y, sobre todo, en los temas tratados, porque desarrolla, en realidad, un único tema que es, en la dura posguerra de los años cincuenta, la historia de su vida centrada en las tres pérdidas masculinas que le han hecho situarse en el pasado y renegar del futuro, es decir, quedarse anclada en sus vivencias del Toledo de 1950, y por tanto situarse "por 12detrás" de la vida, para vivir no en el mundo de todos

los seres humanos, sino sólo en su mundo, lo cual viene a ser como estar psicológicamente muerta.

La gata con alas se centra en la pérdida del padre, a los diez años, y del niño violinista; *Regiones devastadas* gira en torno al suicidio de su profesor de arte del Instituto, la muerte de su amiga Raquel, y la negación de hacer el bachiller superior con 14 años; *Mujer de aire* cuanta el abandono del violinista adulto, que ha sido su amor durante casi treinta años, y cuya pérdida le causó una grave enfermedad no especificada cuando tenía 39 años, lo cual decidió a la narradora a enfrentarse con su vida a través de la escritura. Finalmente, *Caminar de noche*, que se desarrolla mientras ella, que ahora es la narrataria, está en el hospital anestesiada, está contada desde la voz de un amigo de la infancia, el seminarista, que le cuenta a ella su vida, cuando está sentado junto a la cama de la enferma, con toda una historia de crímenes por desamor, una vida, en todo caso, enlazada con la infancia de la enferma.

Las cuatro novelas publicadas hasta el momento por la autora tienen, pues, este mismo sustrato común que es la pérdida que no puede ser superada, sobre todo la masculina; lo cual es la causa de su muerte psicológica, y creo que constituye la marca más profunda y constante de su universo afectivo y epistemológico. Sabemos que cada individuo está enraizado en tres coordenadas que son: las herencias de todo tipo, la sociedad que le educa, y su propia individualidad, aunque, como nos ha enseñado la posmodernidad, quizá la sociedad sea la más importante. Así pues, estos valores profundos de Antolín, su visión del mundo, no son sólo individuales sino que tienen su correspondencia en una serie de valores sociales, entre los que uno de los fundacionales para las mujeres es, justamente, el omnímodo valor que la ideología patriarcal concede a la pérdida masculina, lo cual ha convertido a la escritora en una víctima doble.

BIBLIOGRAFIA DE ENRIQUETA ANTOLIN

Novelas

- 1992, *La gata con alas*, Madrid, Alfaguara. Premio *Tigre Juan*
1995, *Regiones devastadas*, M., Alfaguara.
1997, *Mujer de aire*, M., Alfaguara.
2001, *Caminar de noche*, M., Alfaguara.

Cuentos

- 1996, "Miedo a la pantera", *Cuentos de cine*, M., Alfaguara, pp. 49-61.
2001, "Cuentos de Agosto: Dulcísima esperanza, riquísimo tesoro", *El Heraldo de Aragón*, 14 Agosto, pp. 6-7.
2003, *Cuentos con Rita*, M., Alfaguara.

Narrativa Juvenil

- 1997, *Kris y el verano del piano*, M., Alfaguara (Alfaguay).
1998, *Kris y su panda ¡en la selva!*, M., Alfaguara (Alfaguay).
1999, *Kris y los misterios de la vida*, M., Alfaguara (Alfaguay).

Ensayo

- 1993, *Ayala sin olvidos*, M., Espasa-Calpe. Conversaciones con Francisco Ayala.
1994, "El territorio de las letras" en *El territorio de las letras*, M., Cátedra-Ministerio de Cultura, pp. 9-12.

Ensayo histórico y Periodismo.

- 1997 "Musulmanas y judías en la España medieval: Vidas paralelas", M., Fundes, *Cuenta y Razón*, 100.
1993 ... Numerosas entrevistas y artículos de crítica de arte para el periódico *El País*.

BIBLIOGRAFIA CRITICA¹²

- Anónimo, "Enriqueta Antolín publica una novela de pasión y viajes, *El País*, Cultura, 13, 01, 2001.
- Goñi, Javier, "El secreto en la piedra", *Babelia*, 10,03, 2001.
- González, Juan Manuel, "Enriqueta Antolín y Javier Alfaya. Dos aproximaciones a la realidad vivida", *El Urogallo*, 73, 1992, pp. 74-75.
- Grande, Guadalupe, "Enriqueta Antolín. Distancia exacta para la memoria, *El Urogallo*, 115, 1995, pp. 50-51.
- Larrauri, Eva, "Lo que señala a un escritor es estar atento al lenguaje", *El País*, País vasco, 21, 02, 2001.
- Martín, Salustiano, "La gata con alas. Rescate del olvido estéril", *Reseña*, 1992, 229, p. 20.
-----, "Regiones devastadas. Creciendo en la oscuridad", *Reseña*, 1996, 268, p. 37.
-----, "Mujer de aire. Del compromiso y de la memoria", *Reseña*, 1997, 284, p. 20.
- Molero de la Iglesia, Alicia, *La autoficción en España: Jorge Semprún, Carlos Barral, Luis Goytisolo, Enriqueta Antolín y Antonio Muñoz Molina*, Berna, Peter Lang, 2000.
- Rico, Pilar, "Enriqueta Antolín. La mujer que nos mira", *El Suplemento Semanal*, 30 marzo, 1997.
- Rincón, Reyes, "Nunca he perdido un minuto en pensar sobre qué voy a escribir", *El País*, Andalucía, 23, 02, 2001.
- Sanz Villanueva, Santos, "Intimismo y memoria histórica. Enriqueta Antolín: *Mujer de aire*, *La Esfera*, 5 Abril, p. 7.

¹² He recogido estrictamente la bibliografía que se refiere a la obra de Enriqueta Antolín y he eliminado la concerniente a metodologías, novela de posguerra y narrativa de mujeres.