



**Linnéuniversitetet**

Kalmar Växjö

# La función de los narradores

En *Cinco Sombras* de Eulalia Galvarriato



*Författare: Marianne Kallin*  
*Handledare: Eva Löfquist Beglert*  
*Examinator: Héctor Areyuna*  
*Termin: HT 13*  
*Ämne: Spanska*  
*Nivå: Kandidatuppsats*  
*Kurskod: 2SP70E*

## ABSTRACT

The purpose of this essay has been to investigate the structure that the Spanish author, Eulalia Galvarriato, has used in her only novel *Cinco Sombras* (Five shadows) in which the narration switches between the present and the past. We have been particularly interested in her way of using various narrators in the novel, which gives us the perspective from more than one side. The main narrator is an old man, Diego, who tells the story from his past about the tragic destinies of five sisters, whom he got to be a close friend to, and their very stern father. Our goal has been, by using the theories about the narrators (or voice) from the French theorist, Gérard Genette, to discover what the functions of these different narrators are. Genette has also developed theories about what is commonly referred to as point of view but those he has called focalizations. We have studied his theories about this, and also those who do not entirely agree with him, to find out in what way the focalization changes when the narrator switches in the novel.

This novel was published in 1947 in a time that is known as postwar. Through our investigation we have managed to confirm our hypothesis that Eulalia Galvarriato has used this main narrator, Diego, an old man, to deliver her hidden ideology. It was hidden because the censorship in this time of postwar Spain was rigorous, and she has used an old man because the opportunities for women during the period were extremely limited and the government of Franco and the Catholic Church took a hard stance against feminism. The other narrators strengthen the role of Diego as main narrator, and therefore his importance also, by constantly referring to him and confirming the story he re-tells.

We believe that the main object for Eulalia Galvarriato has been to express, support and reaffirm what the people in general, and particularly the women, felt during this very dark and difficult time in Spanish history.

Keywords: Posguerra, focalización, narrador, Gérard Genette, censura

## ÍNDICE

1.INTRODUCCIÓN .....	1
<b>1.1 Premisas</b> .....	2
<b>1.2 Objetivo y problematización</b> .....	2
<b>1.3 Hipótesis</b> .....	2
<b>1.4 Estado de la cuestión</b> .....	3
2.APARATO TEÓRICO-METODOLÓGICO .....	5
<b>2.1 Teorías y conceptos del narrador</b> .....	5
<b>2.2 Teorías y conceptos de la focalización</b> .....	7
<b>2.3 Método para el análisis</b> .....	8
3. PRESENTACIÓN DE LA AUTORA Y DE LA NOVELA	
<b>3.1 Presentación de la autora</b> .....	8
<b>3.2 Contexto histórico-cultural</b> .....	10
<b>3.3 Breve resumen de la novela <i>Cinco sombras</i></b> .....	11
4. EL ANÁLISIS .....	12
<b>4.1 El narrador heterodiegético</b> .....	13
<b>4.2 El narrador principal intradiegético</b> .....	14
<b>4.3 Los otros narradores</b>	
<b>4.3.1 Julia</b> .....	16
<b>4.3.2 Rosario</b> .....	17
<b>4.3.3 Isabel</b> .....	18
<b>4.4 La focalización</b> .....	19
<b>4.4.1 Los narradores del presente</b> .....	19
<b>4.4.2 Los narradores del pasado</b> .....	20
<b>4.5 Interpretación</b> .....	22
CONCLUSIONES .....	26
BIBLIOGRAFÍA.....	27

## 1. INTRODUCCIÓN

Cuando estaba buscando una novela para esta tesina me encontré con el nombre de Eulalia Galvarriato en una página de la red con escritoras hispánicas. Antes de empezar con este trabajo nunca había oído el nombre de esta autora. Ella fue con su única novela *Cinco sombras* (1947) finalista del premio Nadal en 1946<sup>1</sup>. Entre las escritoras que han ganado este premio se encuentran nombres como Carmen Laforet con *Nada* (1944), Carmen Martín Gaité con *Entre visillos* (1957) y Ana María Matute con *Primera memoria* (1959). Entre las más reciente ganadoras están Lucía Extebarria con *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998) y Maruja Torres con *Esperadme en el cielo* (2009).

Pero fue el resumen de la novela el que más captó mi atención e interés. Realmente no sé por qué, pero había algo de la trama que se dirigió a mí. Buscaba y leía material sobre la autora y lo que me enteré de su vida y las elecciones que tomó en su vida aún más me hicieron segura de que quería escribir mi tesina sobre esta novela. La autora fue en muchos aspectos una mujer tradicional pero a la vez esta novela rompió con la tendencia literaria de este tiempo de posguerra, el tremendismo. Algo que indica el deseo y el valor de tomar su propio camino.

Se han hecho varios análisis sobre la novela, la autora y su autoría, pero como veremos en el subapartado 1.4, no he encontrado ninguno con el enfoque que yo le quiero dar. En el transcurso de mis estudios he estudiado diferentes teorías y métodos de análisis y crítica literaria. Me han interesado mucho las teorías estructuralistas. El método de, por medio de un análisis detenido de las estructuras de una novela, encontrar respuestas que no se encuentran de otra manera. Por eso quiero hacer un análisis estructural de la novela. En particular intentaré investigar qué función tienen los narradores de la novela y qué importancia tienen los diferentes narradores en cuanto a la focalización. Las teorías del teórico francés, Gérard Genette, servirán como base. También es él que ha introducido el concepto de focalización. Pero estudiaré también a Mieke Bal. En ciertos aspectos Bal no está de acuerdo con las teorías de Genette. Espero con mi trabajo poder llegar a una comprensión más profunda de esta obra y contribuir a que no caiga en el olvido.

---

<sup>1</sup> Este premio literario se concede a la mejor obra inédita. Desde 1944 la editorial española “Ediciones Destino”, escoge dos finalistas. Vean la página <http://www.planetadelibros.com/premios-premio-nadal-3-editorial-7.html>

## 1.1 Premisas

Partimos de la premisa de que tanto el narrador como la focalización es de mucha importancia para la novela, idea apoyada por Mieke Bal (2009).

## 1.2 Objetivo y problematización

En la novela hay diferentes narradores. Llama la atención esa mezcla de narradores, tanto en el pasado como en el presente, que nos cuentan la historia. Pero también el hecho de que la autora haya escogido el personaje de Diego como el narrador principal y queremos investigar por qué es el viejo Diego que nos cuenta la historia de las hermanas, sin madre y con un padre muy severo e indiferente a sus hijas. El objetivo de la tesina es entonces investigar qué importancia tienen los diferentes narradores en *Cinco sombras*.

Otro objetivo es investigar qué sucede con la focalización con cada cambio de narrador. El narrador es el que habla y el focalizador el que ve y no siempre es el mismo.

Finalmente, nuestro objetivo es también tratar de interpretar la situación de posguerra en que se hallaban España y su población cuando se la escribió y de cómo esta situación afectó a los escritores en general y a las escritoras en particular.

Frente a la investigación nos surgen, entonces, las siguientes preguntas:

¿Qué funciones cumplen los narradores en *Cinco sombras*?

¿En qué medida cambia la focalización con el cambio de narrador?

¿Qué significado tiene este procedimiento estructural para la interpretación de la novela?

## 1.3 Hipótesis

Nuestra hipótesis es que el personaje de Diego es el narrador principal. Pensamos que los otros narradores sirven para confirmar la historia que narra él, de esta manera consolidan su importancia. El hecho de que se haya utilizado varios narradores también cumple la función de entregarnos la perspectiva de diferentes personajes, puesto que, con el cambio de narrador cambia la focalización también. Pensamos que este cambio de focalizador profundiza la imagen que recibimos de los sucesos y de cómo han afectado a los diferentes personajes.

Pensamos que esta estructura fue una manera de burlar la censura estricta y poder criticar la situación, especialmente la situación para las mujeres, en este tiempo de posguerra. Es por eso que pensamos que es de mucha importancia que la autora haya utilizado el Diego del presente, un hombre mayor y por eso más fiable, como el narrador principal. Él puede expresarse con un poco más de libertad y con eso puede esconder en la diégesis su mensaje al

pueblo español. Pensamos que la importancia de este narrador principal es demostrada a través del sentido que los otros narradores le dan.

#### 1.4 Estado de la cuestión

Eulalia Galvarriato “recibió una crítica excelente” (Alborg, 1997:53) por su única novela *Cinco sombras*. No obstante es bastante desconocida y no ha sido el objeto de tantos estudios. Concha Alborg, Doctora en letras y Catedrática de Literatura Española en la universidad de Saint Joseph’s en Philadelphia, constata en su libro *Cinco figuras en torno a la novela de la posguerra; Galvarriato, Soriano, Formica, Boixadós y Aldecóa* que “todavía no se han estudiado a fondo a muchas de las novelistas de la posguerra, sobre todo a las que por unas razones u otras, no han seguido una trayectoria convencional en sus carreras literarias” (1993: 9-10). En este libro está publicada una entrevista que hizo con la autora en 1988.

En sus estudios sobre Eulalia Galvarriato y sus obras el acercamiento de Concha Alborg ha sido básicamente feminista. Se ha apoyado en los conceptos básicos de la crítica feminista que relaciona lo simbólico con el patriarcado (cf. Alborg, 1993:51). En *Cinco sombras* ha encontrado que “las imágenes de encerramiento abundan en la novela” (1995:99). Un ejemplo que menciona en su artículo “Eulalia Galvarriato y el Patriarcado” es el costurero, un regalo de la madre. Este costurero es entonces un símbolo materno y la madre, ausente en la novela, pasa así sus valores a las hijas (cf. Alborg, 1995:100). Saca la conclusión que:

Se ha demostrado en los textos de Eulalia Galvarriato la falta de identidad con la figura materna, en contraste con la presencia del padre [...] Psicológica y ‘simbólicamente’, entonces, la creación de Galvarriato es fruto del patriarcado y de aquí que los valores y las ideas que se desprenden de su estudio sirven para mantener el papel tradicional de la mujer abnegada a la figura dominante del hombre. (Alborg, 1995: 104)

En un artículo, “La sombra de Bernarda Alba: Una aproximación al motivo del encerramiento femenino en la narrativa española del siglo XX” (2006) Juan Senís Fernández de la universidad de Castilla-La Mancha hace la comparación entre *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca y *Cinco sombras*. En esta comparación ha encontrado lo que llama un *motivo femenino* que denomina encerramiento femenino (cf. 2006:314). En su hipótesis detalla rasgos comunes entre las dos novelas. Uno de los rasgos coincide con lo que haya concluido Concha Alborg en sus estudios, la presencia de imágenes y símbolos de encerramiento femenino. Menciona el costurero como símbolo pero también la pajarera del

padre, su mayor orgullo, significativa a la situación de las hermanas (cf. Senís Fernández, 2006:319). Constata también que vemos el padre severo y poco afectuoso a través de los ojos del narrador principal y personaje de Diego y por el diario de la hija Rosario (cf. Senís Fernández, 2006:316,318). Concluye que “Los intentos de explicar y comprender su comportamiento por parte de ellos dos hacen del padre una figura más interesante y menos sencilla de lo que su conducta para sus hijas podría hacer suponer” (Senís Fernández, 2006:316).

Ignacio Javier López de la universidad de Pennsylvania se ha aproximado a la novela de *Cinco sombras* desde otro enfoque. Su análisis “Eulalia Galvarriato, Azorín and the reaction against ‘tremendismo’ in post-war spanish literature” (1991) ha demostrado una conexión entre esta obra de Eulalia Galvarriato y Azorín<sup>2</sup>. Considera que la novela es una reacción contra la tendencia literaria de este tiempo de posguerra, el tremendismo:

The novel develops as a sentimental story in radical opposition to the bitter topics of *tremendismo*. Instead of the hyperbolic descriptions of slums, the usual representations of prostitutes and criminals[...] the reader of Galvarriato’s novel is asked to make an effort to communicate with the intimate sorrow of a hypersensitive figure, the narrator, whose purpose is to make us love the protagonists as much as he loved them. (López, 1991: 343)

Establece también una conexión entre el narrador y personaje de Diego en *Cinco sombras* y el protagonista de *Don Juan* de Azorín (cf. López, 1991:344). Saca la conclusión de que Galvarriato conocía muy bien el tremendismo ya que su esposo, Dámaso Alonso, tenía su mayor éxito con su libro *Hijos de la ira* (1944) perteneciente a esta tendencia:

Hence, in the case of *Cinco sombras*, it is not that Galvarriato did not know what the major current in Spanish letters was at the time, since her own husband was one of the main representatives of it; it is rather that she herself apart from it and wrote a novel that followed a different path, for she was interested in arriving at a different truth. (López, 1991: 342)

Ninguno de los artículos y análisis que hemos leído de esta novela la ha investigado mediante la teoría estructuralista. Por eso haremos el intento de investigar detenidamente la función de los narradores y lo que sucede con la focalización con el cambio de los narradores. Esperamos que a través de este método podamos aportar con algo nuevo en la comprensión de esta novela.

---

<sup>2</sup> José Martínez Ruiz (1873-1967) escribió bajo el seudónimo de Azorín. Novelista español adscrito a la generación del 98, que entre otras escribió *Don Juan* (1922) y la novela rosa *María Fontán* (1943). <http://www.rinconcastellano.com/sigloxx/azorin.html#>

## 2. APARATO TEÓRICO - METODOLÓGICO

En nuestro análisis utilizaremos las teorías estructuralistas del teórico francés Gérard Genette (1930- ). Es considerado uno de los creadores de la narratología. En su libro *Figuras III* (1989), presenta sus teorías estructuralistas e introduce términos nuevos. En sus teorías Genette ha distinguido entre dos nociones que antes han estado bajo un mismo concepto, el del punto de vista. Pero él ha diferenciado entre *el modo* o ¿quién ve? y *la voz* o ¿quién cuenta? Es dentro del modo que Genette ha diferenciado la noción de la focalización (cf. Valles Calatrava, 2008:214).<sup>3</sup>

Para poder encontrar las respuestas de nuestra problematización nos concentraremos en estas teorías del narrador y de la focalización. A continuación explicaremos los términos que son relevantes para nuestro análisis.

### 2.1 Teorías y conceptos del narrador

En el capítulo sobre la voz, Genette habla de las funciones del narrador. Sostiene que el rol del narrador no sólo es el de narrar. Menciona cinco diferentes funciones posibles. Solamente la primera es indispensable pero es difícil para el autor evitar las otras también. Las cinco funciones son:

1. La narración – está ligada con la función narrativa.
2. El texto – y la función de control. Es decir, el narrador puede intervenir y comentar la organización y la articulación del discurso.
3. La situación narrativa – y la función de comunicar y establecer contacto con el narratario. Es decir, el destinatario del discurso, presente, ausente o virtual.
4. El narrador mismo – y la función testimonial. Es el aspecto y el grado de la participación del narrador en su propia narración. La relación afectiva, moral e intelectual que tiene con ella. La función puede ser la de la atestación cuando el narrador indica las fuentes de su información, el grado de precisión de sus memorias y los sentimientos que despiertan estas memorias.
5. Las intervenciones del narrador – y la función ideológica. Las intervenciones, directas o indirectas, del narrador en la narración puede ser en la forma didáctica o sobre el grado del conocimiento de la narración (cf. Genette, 1989: 309-310).

---

<sup>3</sup> Como en su libro *Figuras III* Genette aplica sus teorías a la obra de Marcel Proust, a veces nos hemos valido de una bibliografía secundaria, como en el caso de Valles Calatrava (2008), para mejor poder explicar los conceptos.



Genette hace más distinciones sobre el narrador “Al referirse al narrador Genette habla fundamentalmente de la **persona**, es decir, la posición ocupada por la instancia narrativa con respecto a la historia que cuenta...” (Valles Calatrava, 2008:220). Distingue cuatro posiciones posibles del narrador:

- *Narrador heterodiegético*. Este narrador está ausente de la historia que cuenta.
- *Narrador homodiegético*. En este caso el narrador está presente e interviene en la historia que narra.

La tercera y la cuarta posición son en realidad subordinadas a la anterior.

- *El narrador autodiegético* es el que interviene como un personaje central o hasta como protagonista de la historia. Siempre habla en primera persona.
- *El narrador alodiegético* es uno que es secundario. Funciona de testigo y observador de lo que acontece (cf. Valles Calatrava, 2008:220).

Con palabras de Genette mismo:

La ausencia es absoluta, pero la presencia tiene grados. Así, pues, habrá que distinguir al menos dos variedades dentro del tipo homodiegético: una en que el narrador es el protagonista de su relato [...]; otra en que el narrador no desempeña sino un papel secundario, que resulta ser siempre, por así decir, un papel de observador y de testigo... (Genette, 1989: 299)

El teórico francés también distingue entre tres planos o niveles narrativos, es decir la relación entre el acto narrativo, la narrativa y los acontecimientos narrados:

1. *El nivel extradiegético* – es el nivel básico o de grado cero. En este nivel, fuera de la historia principal, siempre se sitúa el narrador principal, independientemente sea clasificado como auto, homo o heterodiegético.
2. *El nivel intradiegético* – es el nivel superior o de primer grado. Aquí se halla la narración principal, contada por el narrador en el nivel extradiegético. En este nivel se encuentran los personajes, las acciones y los espacios que constituyen el mundo narrativo.
3. *El nivel metadiegético* – en este nivel, de segundo grado respecto al básico, se halla la narración secundaria, narrada de un personaje del nivel intradiegético que asume el papel de narrador (cf. Valles Calatrava, 2008:220-221).

## 2.2 Teorías y conceptos de la focalización

En el capítulo cuatro de su libro, en el que Genette discute el modo, bajo el subtítulo de “Perspectiva” explica así:

Lo que llamamos de momento y por metáfora la perspectiva narrativa – es decir, ese segundo modo de regulación de la información que procede de la elección (o no) de un ‘punto de vista’ restrictivo – ha sido, de todas las cuestiones que atañen a la técnica narrativa, la estudiada con más frecuencia [...] No obstante, la mayoría de los trabajos teóricos sobre ese tema [...] sufren, en mi opinión, de una enojosa confusión entre lo que aquí llamo *modo* y *voz*, es decir, entre la pregunta: *¿cuál es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa?* y esta pregunta muy distinta *¿quién es el narrador?* , o, por decirlo más rápido, entre la pregunta: *¿quién ve?* y la pregunta *¿quién habla?* (Genette, 1989: 241)

Continúa discutiendo las teorías de otros teóricos concerniente a la noción de punto de vista y termina explicando “Para evitar el carácter específicamente visual que tienen los términos de *visión*, *campo* y *punto de vista*, recogeré aquí el término un poco más abstracto de *focalización*...” (Genette, 1989:244). Bajo la noción de focalización Genette hace la siguiente distinción:

1. *La focalización cero* o inexistencia de focalización. Este aspecto es el que tradicionalmente se ha llamado “omnisciencia”. Es cuando el narrador sabe más que los personajes. Se halla heterodiegeticamente fuera de la historia narrativa y sabe del todo de los personajes, de sus hechos y pensamientos.
2. *La focalización externa* u objetivista. Este aspecto nos presenta la historia sin revelar los pensamientos o sentimientos del héroe. Este tipo de focalización objetiva es vinculado al modo cinematográfico, ofrece solamente la perspectiva de cualquier espectador.
3. *La focalización interna* o de personaje. Este aspecto se puede dividir en tres subyacentes. *Fija* – la focalización parte de solamente un personaje. Casi siempre el protagonista. *Variable* – la focalización cambia de uno a otro personaje. *Múltiple* – la focalización parte de un grupo de personajes. Estos personajes evocan su perspectiva sobre el mismo suceso (cf. Valles Calatrava, 2008:214-215).

Genette completa sus definiciones de la focalización con esta constatación “El criterio de focalización no se mantiene necesariamente constante en toda la duración de un relato [...] Así, pues, la fórmula de focalización no se aplica siempre a una obra entera, sino más bien a un segmento narrativo determinado, que puede ser muy breve” (Genette, 1989:246).

En el tema de la focalización también queremos exponer las ideas de la teórica Mieke Bal. En su libro *Teoría de la narrativa*, en el capítulo siete, habla de la focalización como “la relación entre la ‘visión’, el agente que ve, y lo que ve” (Bal, 2009:110). Quiere decir que esta relación señala la importancia de los estudios de ambos polos, el sujeto y el objeto de la focalización. Denomina el sujeto *focalizador*. Si el focalizador corresponde a un personaje (FP), su visión conlleva parcialidad y limitación. Pero si más de un personaje funciona como focalizador, entonces nos ofrecen una imagen más profunda de los hechos y el origen del curso de los acontecimientos. Cuando el focalizador está fuera de la fábula lo denomina externo (FE), su visión puede parecer más objetiva (cf. Bal, 2009:110-111).

Habla también de la importancia de determinar qué personaje focaliza qué objeto.

Coloca tres preguntas para esta indagación:

1. ¿Qué focaliza el personaje: a qué se dirige?
2. ¿Cómo lo hace: con qué actitud contempla las cosas?
3. ¿Quién focaliza: de quién es el objeto focalizado? (Bal, 2009:112).

Estas tres preguntas nos servirán como base en la investigación de la focalización.

### **2.3 Método para el análisis**

El método para nuestro análisis será la identificación y clasificación de los narradores de la novela según las teorías y conceptos de Genette. Es decir, trataremos de analizar, ¿cuáles de las cinco funciones cumplen los narradores? ¿En qué posiciones se sitúan los personajes que son narradores con respecto a la historia que narran? Los niveles narrativos, ¿cómo es la relación entre los narradores y las narraciones que se presentan en la novela?

Después continuaremos con el análisis de la focalización. Entonces tendremos presente las definiciones de Mieke Bal también, las del sujeto y el objeto de la focalización, y las preguntas que propone ella para esta indagación. Trataremos de definir, ¿Qué tipos de focalización podemos encontrar? ¿Qué personaje focaliza qué objeto?

La identificación y análisis de los narradores y la focalización es solamente una parte de nuestra investigación. Al mismo tiempo trataremos de analizar qué significan para el sentido de la novela.

## **3. PRESENTACIÓN DE LA AUTORA Y DE LA NOVELA**

### **3.1 Presentación de la autora**

Eulalia Galvarriato nació en 1904 en Madrid. Tenía cuatro hermanas y dos hermanos. Su

padre era abogado (cf. Alborg, 1993: 27-28 ). Fue en muchas maneras una familia tradicional para ese tiempo. Pero, por el hecho de que estudiara una carrera universitaria (licenciada en Filosofía y Letras) se puede decir que Eulalia se distinguió de la norma para las mujeres. Fue una mujer intelectual y entre otras cosas hizo traducciones al inglés (cf. Alborg, 1995:97). Se casó con Dámaso Alonso, literato perteneciente a la generación de 27. Los dos se trataron con Vicente Aleixandre, Federico García Lorca y Salvador Dalí entre otros. Dámaso Alonso fue una persona importante en la España cultural. Su libro más conocido es *Hijos de la ira* (1944) y él fue miembro (y también director) de la Real Academia Española y de la Real Academia de la Historia. Obtuvo el premio Miguel de Cervantes en 1978 (cf. Biografías y vidas, 2013).

En el matrimonio Eulalia asumió el papel tradicional de la mujer. Dedicó gran parte de su vida ayudando a su marido en sus publicaciones sobre Luis de Góngora, poeta y dramaturgo español del siglo del oro y San Juan de la Cruz, poeta del renacimiento español. De esta manera sacrificó su propia carrera literaria pero su marido ni la mencionó ni agradeció la ayuda y colaboración de su mujer (cf. Alborg, 1995:97). Pero en una entrevista, hecha con Eulalia en 1988, ella expresó que aunque había dedicado mucho de su tiempo a su marido “no es que me haya sacrificado, en absoluto...” (Alborg, 1993:23). Expresó también su admiración por su marido y en el tema de las escritoras contemporáneas dijo que:

...la mejor realización de la mujer es casarse y cuidar de sus hijos. No es que yo piense que la mujer tenga que hacer sólo eso, la mujer, si quiere hace otras cosas.[...] y pensar que los hijos y el marido son importantísimos y la paz de la casa es importantísima; es la tarea principal, para lo que estamos hechas, [...] Después pueden escribir si quieren. (Alborg, 1993: 25)

No tuvieron hijos, a pesar de haberlo deseado. Pero este deseo se ha demostrado en una presencia constante de niños en su creación (cf. Alborg, 1993:24).

Con su *Cinco sombras*, la única novela que publicó, quedó finalista para el premio Nadal en 1946. Aunque no ganó el premio, los críticos la describieron con palabras como delicada, exquisita e inolvidable. Estaban de acuerdo de que no tuvo la aceptación justa del público debido a su estilo poético, muy diferente a las tendencias que reinaban en esa época (cf. Alborg, 1995:98). Convirtió su cuento “Raíces bajo el agua” en un guión cinematográfico y esta adaptación fue premiada en 1954.

En 1985 fue publicado su segundo libro *Raíces bajo el tiempo*, en él ha recogido cuentos, sueños y recuerdos de viaje. Estos cuentos, trece en total, están escritos entre los años cuarenta y los setenta y han sido descritos como muy personales y con rasgos autobiográficos (cf. Alborg, 1995:100-101). La autora misma lo ha confirmado “...es lo mío

lo que está en el segundo libro *Raíces bajo el tiempo*, que es el tiempo de mi vida. Momentos de mi vida vividos por mí que naturalmente yo interpreto” (Alborg, 1993:22). El hecho de que los cuentos de este libro estén escritos durante tantos años es una prueba de que aunque no ha publicado libros ha seguido escribiendo durante los años de ayuda a su marido famoso (cf. Alborg, 1993:11).

Dámaso Alonso falleció en 1990 y durante los últimos años de su vida estuvo enfermo en cama y Eulalia lo cuidó casi sin poder salir de la casa. Eulalia falleció en 1997 en Madrid, a los 93 años de edad.

### **3.2 Contexto histórico-cultural**

El período después de la guerra civil de España, durante la dictadura franquista, se suele llamar *posguerra*, es decir desde 1939 hasta 1975. La novela española de posguerra tuvo que adaptarse a las consecuencias del régimen de Franco y fue muy afectada. Muchos se exiliaron, otros por miedo de represalias practicaban una forma de auto censura y también había la censura del régimen (cf. Gullón, 2013). En los estudios de la novela española de posguerra casi todos los críticos están de acuerdo de la influencia negativa de la censura impuesta del régimen franquista. Francisca López, doctorada en Literatura Española por la universidad de Connecticut ha encontrado que especialmente afectó a las novelistas (cf. López, 1995:11). El régimen se respaldó en la iglesia católica y divulgaron mitos ancestrales de la femineidad. Por ejemplo la dependencia del hombre por ser feliz, que la misión más importante para la mujer fuera hacer la vida del hombre lo más agradable posible etc. (cf. López, 1995:20-21). Francisca López lo explica así “El primer decenio de la posguerra es, sin duda, el más afectado por el peso de esos mitos, debido a la reconcentración de España en sí misma y al bloqueo internacional del gobierno del General Franco” (1995:25).

Las novelas del contenido social fueron prohibidas junto con las de los exiliados. Este tiempo de búsqueda y existencialismo rompió con la publicación en 1942 de la novela *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela (cf. Murciaeduca.es :2013). Ignacio Javier López ha investigado el tema del tremendismo en su artículo “Eulalia Galvarriato, Azorín and the reaction against tremendismo in Post-war spanish literature”. En 1944 se publicó *Nada* de Carmen Laforet e *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso. Estas tres novelas son las más conocidas de esta tendencia literaria, que será dominante durante las décadas del 40 y 50 (cf. López, 1991:341). Ignacio Javier López utiliza una cita de Àngel del Río del libro *Historia de la literatura española* para explicar las características de esta tendencia:

El tremendismo es un realismo que acentuaba las tintas negras, la violencia y el crimen truculento, episodios crudos y a veces repulsivos, zonas sombrías de la existencia. Esto, en cuanto al material novelesco; respecto al lenguaje, desgarrado, crudeza y, en alguna ocasión, una cierta complacencia en lo soez. (1991: 341)

Esta tendencia es considerada generalmente masculina y fue aceptada y valorada como manifestación literaria mientras que la novela rosa, tendencia básicamente femenina, fue considerada una manifestación subliteraria. Este hecho afectaba a las novelistas. Como constata Francisca López:

Se evalúa la novela femenina no por lo que es en sí misma, sino por lo que no es con respecto a la masculina: es decir, por comparación con los cánones establecidos por los críticos (hombres) sobre la obra de otros hombres. Al mismo tiempo, se olvida el hecho de que la sociedad española de posguerra es, en multitud de aspectos, muy diferente para uno y otro sexo. Hombre y mujer tienen en ese mundo concreto papeles muy específicos y, por tanto, sus experiencias han de ser, necesariamente, diversas [...] Tiene sentido, desde esta perspectiva, el que la novela femenina de posguerra sea, en su mayor parte, un diálogo con los mitos ancestrales sobre la mujer reforzados y propagados por el Estado... (1995: 17)

Fue en ese tiempo, en estas circunstancias en que escribió y fue publicada la primera y única novela, *Cinco sombras*, de Eulalia Galvarriato.

### **3.3 Breve resumen de la novela *Cinco sombras***

La novela consta de treinta y cuatro capítulos sin numeración. Los capítulos tienen lugar alternativamente en el presente y en el pasado. Diego, un hombre de sesenta y cinco años, llega a una casa con dos hermanas, Julia y Elvira y Juan, el novio de Elvira. Las dos hermanas han heredado la casa sin saber de quién o por qué. Diego empieza a narrar la historia de la casa y sus habitantes, cinco hermanas, María, Rosario, Laura, Isabel y Gabriela, su padre y el ama de llaves, Catalina. Los había conocido por primera vez hacía unos treinta años. Su padre era amigo del padre de la casa y por eso tuvo la oportunidad de entrar en la casa, encontrarse con y conocer a las cinco hermanas que vivían allí una vida muy tranquila en aislamiento. El padre fue muy severo y frío con sus hijas. Su mujer, la madre de las hijas, había fallecido cuando las hijas eran pequeñas. Cuando Diego se encuentra con las hermanas por primera vez el padre casi no las nota, las cinco están, como casi siempre, alrededor de un costurero, que es un regalo de su madre. En cambio el padre le muestra a Diego un pajarero con las palabras “- ¡Mira, mira, esto es mi orgullo!” (Galvarriato, 1984:11).

Diego es un invitado muy frecuente en la casa y llega a ser un muy buen amigo de las

hermanas, casi como un hermano. Los destinos de las cinco hermanas resultan muy trágicos, fallecen una por una, empezando con las más jóvenes. Gabriela padece del corazón y es la primera en fallecer y dejar a las otras en desesperación. La segunda víctima es su gemela Isabel. Ella ha escapado de la casa para poder casarse y cuando fallece pobre y enferma deja a una hija que la ha llamado Gabriela. El padre decide que Rosario se casará con un pariente de la madre pero ella se niega puesto que ama en secreto a Diego. Laura se sacrifica por su hermana. Inmediatamente después de la boda ella y su marido van para visitar a la madre de él y los dos se ahogan en un río. Rosario inculpa a sí misma y es la cuarta en fallecer de las hermanas, los sentimientos de culpa le hace enferma y el dolor la consume ”-¡No me miréis! ¡No me habléis! No lo merezco. He matado a mi hermana. Os he dejado sin ella, y me he quedado yo, que para nada valgo. ¡Yo era la que debía haber muerto!” (Galvarriato, 1984:158). Ahora queda solamente María y Diego la hace compañía en la casa. Pero María, que lamenta la pérdida de sus hermanas menores y un amor de su juventud que fue impedido por el padre fallece también de soledad y nostalgia de las otras. Ella es la que deja la casa a Julia y Elvira. Ellas son las hijas de su amor perdido y ha seguido su vida a distancia y ama a sus dos hijas.

Especialmente Julia se siente afectada por la narración. En el curso de la historia que está contando Diego Julia escribe cuatro cartas a Carmen, buena amiga y hermana de Juan, en las cuales cuenta lo que sucede y de cuánto la afecta. La historia y los destinos de las hermanas la han afectado tanto que quiere saber más. Busca en la casa y entonces le entrega Diego un diario que ha escrito Rosario. La novela termina con este diario y a través del diario está confirmado lo que ha intuido Julia, que Rosario amaba a Diego, palabras que ninguno de los dos manifestaron claramente hasta que ella estaba en su lecho de muerte. Ahora Diego ha alcanzado su objetivo, el de divulgar la historia de las hermanas para que ellas y sus destinos no caigan en olvido.

#### 4. EL ANÁLISIS

En nuestro análisis empezaremos con la base de esta novela que es el presente. Revisaremos los diferentes narradores que están en el presente y en el pasado y sus funciones y posiciones. Señalaremos con citas de la novela las funciones que cumplen. Después investigaremos lo que sucede con la focalización por el cambio de narrador. Últimamente trataremos de interpretar el significado de esta estructura.

#### 4.1 El narrador heterodiegético

Si empezamos con el narrador del presente, tenemos que identificarle como heterodiegético, no es un personaje y por eso está ausente. Como tal se halla solamente en el nivel extradiegético. Si examinamos las funciones posibles de este narrador, naturalmente cumple con la primera, la de la narración. Ausente o no de la historia, es él que narra el presente y de las condiciones en que se hallan el narrador principal y su narratario.

La situación narrativa es otra función que le podemos atribuir a este narrador. Genette habla en el capítulo sobre el narratario de:

Como el narrador, el narratario es uno de los elementos de la situación narrativa y se sitúa necesariamente en el mismo nivel diegético; es decir [...] A narrador intradiegético, narratario intradiegético, [...] En cambio, el narrador extradiegético sólo puede dirigirse a un narratario extradiegético [...] y con el cual puede identificarse cada lector real. (Genette, 1989: 312-313)

El narratario del discurso del narrador heterodiegético está ausente o es virtual. Entonces, para cualquier lector, real o imaginario este narrador se esfuerza por describir las condiciones:

La llave ha girado en la cerradura y la puerta sobre sus goznes. De la habitación en sombra sale un tenue olor a humedad, a cortinajes de seda, a viejas maderas. [...] Los visitantes, un hombre y dos muchachas, no han entrado aún en ella, y desde la puerta, acercando sus cabezas, la miran. [...] Las butacas se agrupan como llamando a alguien, mas el silencio, un antiguo silencio las rodea, y el aire está dormido en torno. [...] Pero algo vive, como un alma, en la callada habitación. (Galvarriato, 1984: 7-8)

Este narrador heterodiegético también hace hincapié en la relación entre el narrador principal intradiegético, Diego, y su narratario, Julia, Elvira y Juan “Los ojos de sus oyentes se clavan en él con una muda interrogación...” (32). “Como siempre que el narrador, dejándose llevar de sus recuerdos, suspende el relato, sus oyentes quedan en silencio, respetando la lejana visión” (36). “El narrador se detiene un instante. Sus oyentes aprovechan para variar en algo la postura...” (51). Recalca también su edad por llamarle “El viejo” (143).

La función de control es un poco más difícil de demostrar, pero este narrador heterodiegético utiliza la voz del personaje de Julia para comentar la articulación y la organización del discurso de Diego, el narrador principal intradiegético “Julia levanta los ojos y le mira. Don Diego ha callado. [...] Julia calla también. Cuando él quiera, él dirá. Es mejor así. Sólo así ella no se sentirá intrusa. Recibir sí, con el alma abierta, pero sólo lo que quiera darle” (115).



## 4.2 El narrador principal intradieético

El narrador principal intradieético es el personaje de Diego. En el libro *Narrative discourse revisited* Genette responde a críticos de sus teorías y en el capítulo sobre nivel (level), él constata que “A narrator can be perceived as intradiegetic only if he is presented as such by a narrative in which he appears...” (Genette, 1988: 89). Esta posición de Diego es consolidada por el narrador heterodieético porque le llama en varias ocasiones *El narrador*. Ocurre la primera vez ya en la tercera página “El narrador se detiene un momento, mirando sin mirar; mirando más bien la clara visión que sólo vive ya en su recuerdo” (Galvarriato, 1984:9). Con eso es confirmada la primera función que cumple él como narrador, fundamental según las teorías de Genette. Entonces, como narrador él se encuentra en el nivel intradieético, pero su narración, la historia que cuenta, se halla en el nivel metadieético.

Este narrador es el que controla toda la historia, la diégesis del pasado. Toda la información que recibimos es a través de sus recuerdos. Lo comenta así:

Pero veo que otra vez barajo y desordeno este relato mío, ya tan deshilvanado. En mi memoria se unen y se entrelazan los recuerdos de épocas distintas, sin confundirse nunca. Yo sé adónde corresponde cada uno, y cada uno se sitúa, como los caracteres en las impresas, en su sitio exacto, con su propia emoción. Pero, al contárselo a ustedes, los recuerdos acuden en tropel, desordenados; y ustedes, faltos de la clave para situarlos, tienen que sentir la confusión [...] Voy a intentar poner un poco de orden. (Galvarriato, 1984: 61)

Esta cita nos pone en evidencia su importancia para la organización del discurso. Otra cita nos demuestra aún más que es su voz, que presenta este mensaje del pasado:

Pero llevo mucho rato hablando. Perdónenme. Yo no me doy cuenta. Es dulce para mí escuchar, aunque sea de mi propia voz, el relato de lo que fue lo mejor de mi vida, más ustedes, ajenos a ello, han de encontrar cansado el rumor de mis palabras diciendo cosas viejas. (Galvarriato, 1984: 29)

Este narrador principal intradieético, Diego, cumple también con la segunda función, la de control.

El narratorio del discurso de Diego, es también intradieético, es decir está situado en el presente de la novela, en el mismo nivel que él, correspondiente con la teoría de Genette citada en el subapartado 4.1. Las dos hermanas Julia y Elvira, y el novio de Elvira, Juan, son los destinatarios. Comprueba su importancia con estas palabras “Sin ustedes, mi historia, esta historia de ellas, que es sólo mía, no hubiera salido nunca de mis labios” (Galvarriato,

1984:147). Su intento de establecer contacto entre las protagonistas de su discurso y los del narratario es tan eficaz que podemos notar los efectos, especialmente en Julia ” -Oh, don Diego... Y ocultando de nuevo la cara entre los brazos, sin poderse contener, solloza. Él se acerca, y posa una mano en su hombro. –No llore, Julia.- ¡Haberlas conocido...! –Ahora las conoce, y ellas, recuérdelo, son sus amigas...” (Galvarriato, 1984:176). No hay ninguna duda de la importancia de esta tercera función de comunicar y establecer contacto con el narratario. En ciertos aspectos es la más importante para este narrador. Lo explicaremos más adelante.

La cuarta función, la del narrador mismo y su función testimonial, es evidente. El personaje de Diego, que en el pasado entonces es el narrador más joven, es el que presencia la vida de las hermanas. Explica cómo ha conseguido una relación tan cercana con ellas “Me compadecieron al saber que era solo, y creo que desde aquel momento me aceptaron en su corazón como al hermano querido que ya fui siempre para ellas. Desde entonces fuimos amigos. Me admitieron en su mundo, sin reservas” (Galvarriato, 1984:24-25). En otra ocasión acentúa la precisión de sus recuerdos “-Sí. Las recuerdo, ahora mismo, tal como se me aparecieron en aquel primer encuentro. Tan bien como si fueran una visión de ayer tarde, y no de aquella otra, tan lejana ya, que he perdido la cuenta de cuándo fue” (Galvarriato, 1984:9). También hace hincapié en el hecho de que es el viejo Diego que es el narrador y él ha sacado conclusiones que no hubiera podido haber hecho el Diego más joven:

Lo que yo no acerté a ver entonces fue la profunda significación de todo ello. Ha sido más tarde, con canas en las sienes, cuando paso y repaso en mi memoria los días idos, y vuelvo a revivir los viejos sentimientos, pero ya con la claridad de quien ve en perspectiva, cuando he podido comprender. (Galvarriato, 1984: 71)

Con estas citas hemos demostrado su participación como personaje y el significado muy importante como participante de la historia contada, pero desde su perspectiva de narrador viejo.

En cuanto a la quinta función hemos encontrado muchos ejemplos en la novela de la intervención ideológica de este narrador, sobre todo referente al padre. Le describe para empezar así “El padre era un hombre extraño” (17). Nos da a entender que primero no conoce a este hombre, no entiende su carácter y su actitud hacia sus hijas “Pero es que él tampoco creía que yo les pudiera dar demasiada importancia, así como él tampoco se la daba... Yo adiviné instintivamente esta posición suya...” (13). Pero más y más se forma una idea de la conducta de él “El padre siguió estando ausente de ellas; alejado, por propia voluntad, de su vida” (29). Y “Se me habían hecho claras todas sus razones y nuestra

sinrazón; había visto que, por encima de todo, de su terquedad, de su caprichoso despotismo, había algo que tenía derecho a la sumisión de sus hijas...” (87). Saca una conclusión:

Sólo más tarde me he parado a meditar y me he preguntado qué hubo en el fondo de todo ello [...] hechos posteriores, y anteriores también, que fui recordando, han venido a sumarse, y, juntos, me han dado la clave del carácter del padre.; yo creo sencillamente, que fue un hombre enamorado de su mujer; irremediabilmente enamorado; enamorado más allá de la muerte. ( 97-98)

Pero confiesa finalmente la dificultad de saber las razones reales por el comportamiento de un hombre “Era suave, ahora; apacible y suave, porque así le había vuelto su locura. ¿O acaso fue al contrario? Acaso fuera cuando tornaba a su primera normalidad; acaso era ahora cuando había recobrado su más profundo ser, Y nosotros, engañados, le pensábamos loco. ¡Quién sabe!” (169-170). Con eso muestra la sabiduría que ha sacado de sus experiencias.

Si continuamos con la posición en que se halla este narrador no es difícil colocarlo como homodiegético. Pero tenemos las dos posiciones subyacentes a ella también, autodiegético y alodiegético. Es un personaje central en la historia y su intervención en ella es decisiva, pero a pesar de ello pensamos que las hermanas son las protagonistas. Su rol más importante es el como observador y testigo de su historia. Por eso le llamamos un narrador homodiegético que tiene rasgos de ambos autodiegético y alodiegético, pero que no cumple completamente con ninguno de los roles.

### **4.3 Los otros narradores**

#### **4.3.1 Julia**

Otro narrador del presente es el personaje de Julia. La hemos mencionado en el apartado 4.1 del narrador heterodiegético del presente, como medio de este narrador de comentar el discurso de la narración del pasado. Como personaje ella se halla en el nivel intradiegético y allí asume el papel de narrador con sus cuatro cartas que escribe a su amiga Carmen. Sus cartas están entonces en el nivel metadiegético.

Cumple con la primera de las funciones y hemos constatado antes que comenta la articulación y organización del discurso del narrador principal, pero también comenta su propio discurso, en las cartas. Al principio de su primera carta explica que “No he tenido ganas de escribir...” (65). En la segunda carta está aún más claro:

‘Dicen que para escribir hay que estar a gusto. Tú misma, para ayudarme a vencer mis frecuentes ataques de pereza, me has recomendado muchas veces: ‘Pon sobre la mesa, ordenada y libre, un papel que deje correr la pluma, y coge en la mano una pluma que resbale sin esfuerzo

sobre el papel. Siéntate de modo que la altura entre la silla y la mesa guarde la debida proporción para tu cuerpo, y escribe la fecha y el imprescindible *Querida Carmen*: todo lo demás irá sobre ruedas'. (105)

Su narratario es entonces esta Carmen, amiga y hermana del novio de su hermana “Mi siempre querida Carmen: Perdóname. He faltado a mi promesa. Han pasado muchos días, y aún no te he contado mis primeras impresiones” (65). La historia que contará no es suya, sino la de las hermanas, presentado por Diego, el narrador principal intradieético:

Don Diego, ya sabes, es quien nos dio cuenta de esta extraña herencia, y que ahora nos va descubriendo la vida de las cinco hermanas a quienes la casa perteneció. Y esto, Carmen, precisamente esto, las cinco hermanas, que ya no viven, son lo que a mí, desde que aquí llegué, me ha impedido escribirte. Ya no puedo repetir una a una las palabras de Don Diego, y, sin ellas, tú no puedes comprender que me hayan cogido el corazón hasta llevarme con ellas a su mundo viejo haciéndome olvidar este mío de hoy. (65-66)

Esta cita cumple también con la función testimonial. Aquí indica la fuente de su información y de cómo le afecta esta información a ella. Hasta un nivel que no la puede repetir y la traslada a este mundo del pasado.

En su última carta declara a su amiga “Carmen: Yo tenía razón, ellas merecían que yo las quisiera, ellas tenían derecho a mi cariño” (179). Continúa escribiendo “Con Don Diego, si antes no sabía, he aprendido a soñar” (181). Termina esta carta con las palabras “Pero a mí me pesa mi soledad” (182). Ahora sabe del todo de esta historia y le ha enseñado cosas de sí misma. Ahora su comentario de ella es autorizado.

#### **4.3.2 Rosario**

Tenemos otro narrador en esta novela. Al final Julia lee el diario del personaje de Rosario y a través de este diario nos enteramos de lo más hondo de su corazón. Entonces, Rosario se halla en el nivel intradieético y su diario en el nivel metadieético, de igual modo que las cartas de Julia. Genette constata que “... no toda narración intradieética produce necesariamente [...] un relato oral: puede consistir en un texto escrito...” (Genette, 1988:286). Ella cumple entonces con la función narrativa.

No hay ninguna duda de que ella controla toda la diégesis de su diario. Hace breves comentarios sobre la organización y la articulación “Si, hoy es primero de enero, y por eso voy a empezar a escribir mi diario. Es decir, no será diario exactamente, porque, ¿qué iba yo a poder contar todos los días?” (Galvarriato, 1984:188). “Hace días que no escribo nada. No

tengo nada que decir” (197). “He leído lo que escribí anoche: ¡qué tonta soy, y cómo me atormento sin motivo!” (207). En este momento no hay otro narratario aparte de ella misma. Las palabras son solamente suyas. Las concierne solamente a ella.

La cuarta función es obvia, la función testimonial, porque es su diario y en él revela sus sentimientos más íntimos y de cómo cambian de felicidad “¡Siento ahora una paz! Aún más que alegría, paz. Ya está. Ya es nuestro amigo” (202). A tristeza “Es ahora, recordándolo, cuando siento deseos de llorar, porque ahora sé que en ese día ignorado, en ese día como todos los días [...] quedaba para siempre nuestra infancia...” (214-215). A la desesperación más profunda “Laura...No puedo más; creo que voy a ahogarme de dolor, de este dolor que brama dentro de mí y sube en marejadas, como la marejada horrible que te apartó para siempre de nosotros”(232).

Mediante la quinta función podemos percibir un poco sobre su ideología. Su actitud contra su padre “¡Papá es bueno! Somos nosotras las injustas con él. Nosotras tenemos la culpa de todo, porque somos muy poco cariñosas” (213). Sus sentimientos ante vivir sin madre “Y sentía que vivir sin mamá sería morir; sería como ahogarse de pronto; como sentir en torno y para siempre la más profunda y negra oscuridad. Ya para siempre” (218). Y su religiosidad “Dios mío, desde lo más hondo de mi vida te lo ruego: haz feliz a mi hermana, haz que sea verdad su cariño [...] Dios mío, hazla feliz, y acepta, en cambio, esta vida mía, tan inútil” (231).

### **4.3.3 Isabel**

El último narrador, aunque sea en forma muy breve, es el personaje de Isabel. Escribe una carta a Diego. Entonces, Isabel se halla también en el nivel intradieгético y su carta en el nivel metadieгético. Naturalmente controla este texto y comenta un poco la organización “Ya no te digo más. Si eres bueno, otro día volveré a escribirte, pero dudo que lo seas” (39). Una vez más, el narrador extradieгético utiliza al personaje de Julia para comentar la articulación de otro narrador, la de Isabel:

Julia, leída la carta, la retiene en sus manos, y la mira. Los trazos son inseguros; las palabras, levemente onduladas arriba y abajo: trazadas por mano de niña. Contempla la firma: Isabel. La I es decidida y valiente, pero luego, las otras letras parecen acercarse tímidamente unas a otras, implorar apoyo. Este ‘Isabel’ escrito así, vacilante y tierno, con tinta ya descolorida, le conmueve suavemente el corazón, tiernamente los ojos. (39)

El narratario de Isabel es Diego, y sus palabras lo muestran “Diegote tonto: No te creas que te escribo porque tengo nada que decirte, porque para eso he tenido todo el día, y tendré, si Dios quiere, muchos más, porque tú no nos dejas” (37). Otra vez “Bueno, todavía no te he dicho por qué te escribo. Te escribo para ejercitarme. Si, hijo mío. He pensado que sería muy bonito escribir las cosas importantes que nos ocurran para contárselas, cuando sea viejecita, con gafas y cachaba, a mis nietos” (38).

Cumple también con la función testimonial porque ella confiesa que las memorias despiertan sentimientos “...porque a mí me encanta cuando Catalina se acuerda de algo de mamá y nos lo cuenta...” (38). Además, ella misma participa en la narración “Es que me quieres menos, y eso está muy mal, porque somos mellizas, e iguales, y casi, casi, la misma persona. Te lo pido: ¡quírenos lo mismo! (39).

#### **4.4 La focalización**

Partimos de los conceptos sobre la focalización que sugiere Genette, pero también del concepto de Mieke Bal, el del sujeto y el objeto de la focalización y las tres preguntas que sugiere ella para esta investigación. Revisaremos los diferentes narradores para determinar en qué medida cambia la focalización con el cambio del narrador.

##### **4.4.1 Los narradores del presente**

La focalización del narrador heterodiegético cambia a medida que avance la novela. Al principio hay una focalización externa, sólo observa lo que pueda observar cualquier espectador. Habla de cómo “Los visitantes, un hombre y dos muchachas, no han entrado aún en ella, y desde la puerta, acercando sus cabezas, la miran” (Galvarriato, 1984:7). Pero la focalización cambia y parcialmente se convierte más en una focalización cero. En cuanto a los personajes sabe todo acerca de los pensamientos y sentimientos de Julia:

Julia lo cree también: hubiera bastado con un simple enlazarse de las manos. [...] ¿Por qué fue así? Tal vez, porque así debía ser [...] detrás de ella, eran los mismos vientos, el mismo aroma, idéntico sentir. [...] Oh Dios, Julia desvaría. Como siempre, está proyectando su propia vida sobre lo de los otros. Y, después de todo, qué sabe ella de su propia vida, sino que no tiene importancia... (74-75)

Entonces, tenemos que preguntarnos las tres preguntas de Bal para saber más. ¿A qué se dirige? ¿Con qué actitud contempla las cosas? ¿De quién es el objeto focalizado? Este focalizador externo (FE) no es un personaje. Está fuera de la historia. Focaliza en parte al

narrador principal. Lo muestra a su narratario, los lectores reales, subrayando su importancia por el espacio que le dé y de cómo hace hincapié en su edad "Calló la vieja voz" (13). Es como si quiera decir que con vejez viene sabiduría.

Ya hemos determinado que la focalización del narrador heterodiegético cambia a lo largo de la novela, y este cambio hace que más y más focalice en el personaje de Julia, que también es el otro narrador del presente. En las últimas páginas resume con los pensamientos de ella "Sí; Julia había adivinado bien. ¿Cómo él no supo verlo cuando aún era tiempo? ¿Cómo pudo pasar su vida, día tras día, al lado de ella, sin acertar a ver aquel corazón?"(238).

A través de Julia hay una focalización interna o de personaje (FP). Ella focaliza en las hermanas y sus destinos. Todo lo que escribe en las cartas a su amiga Carmen tiene que ver con la historia que revela Diego de la casa y sus antiguos propietarios, y los sentimientos que surgen en ella "Don Diego, ya sabes, es quien nos dio cuenta de esta extraña herencia, y que ahora nos va descubriendo la vida de las cinco hermanas a quienes la casa perteneció" (65). Escribe también "Elvira me dice que voy a acabar como Don Quijote, que estoy demasiado interesada en la vida de las cinco hermanas que vivieron aquí" (108). Afirma la importancia que haya tenido Diego y su narración "Yo soy ciega, y torpe, y no sé ver por mí misma. Es cuando alguien, con su voz y su palabra, me va mostrando el camino, cuando yo logro ver. Como ahora hace don Diego" (122). "Con don Diego, si antes no sabía, he aprendido a soñar" (181).

Si resumiremos la focalización del presente de la novela podemos constatar que se dirige a su narratario, que son los lectores reales en el caso del focalizador externo, y la amiga Carmen en el caso del personaje de Julia. El objeto focalizado es el personaje de Julia y el de Diego, un hombre mayor, en su capacidad de narrador. Ella focaliza en la historia de las hermanas y su actitud ante ella es que le abrume.

#### **4.4.2 Los narradores del pasado**

El narrador principal intradiegético es el que predomina el discurso del pasado. Como narrador está situado en el presente, pero es el Diego más joven que focaliza. El pasado empieza con su primer encuentro con las cinco hermanas, y aquí es acentuado que las ve por primera vez, es la visión de ellas que le afecta evidentemente:

Y fue entonces cuando las vi. Estaban alrededor de esa mesita costurero, y cosían o hacían encaje. Entonces no lo supe: acerté a ver, no más, el claro grupo tan ligero y bello en su conjunto. Más quedó tan grabado en mis pupilas, que, luego, al recordarlo, pude detenerme en él y reconstruir sus detalles. (Galvarriato, 1984:10)

Recalca que no tenía experiencia "Yo era, por entonces un joven tímido. Debí ponerme colorado" (11). Al principio habla en primera persona del singular. Narra lo que él siente "Pero yo estaba inquieto. Creo que rezaba en mi interior" (48). Entonces, hay una focalización interna y fija, parte de solamente un personaje. Más adelante en la página setenta y siete cambia algo "-Yo no quise que Isabel se expusiera a sufrir el fracaso de María. En el caso de ésta, había sido un mero espectador, aunque apasionado. Ahora, estaba decidido a velar por Isabel" (77). Desde aquí empieza a hablar en primera persona plural. Cuando ahora cuenta del pasado ya no es un espectador, es como si fuera una unidad, él y las hermanas "Ahora que todo había pasado, nos sentíamos como vacíos, como si de pronto nos hubiéramos quedado desprovistos de actividad para nuestras manos y de temas para nuestro pensar"(85). Todo lo que sucede a las hermanas sucede ahora a él también. Las tragedias les afectan del mismo modo "...que dentro, para siempre, sin remedio posible, hemos acogido al dolor" (129). "Había cambiado profundamente nuestra vida" (164 y 165). Termina un capítulo con esta frase y empieza el siguiente con la misma como para subrayar su significación. Al final muestra que es más los sucesos trágicos que les han envejecido que la edad "Y nos quedamos solos, María y yo con el padre. Aceptamos la muerte de su hermana, de la última de sus hermanas, sin comentario ni queja. [...] Quedamos silenciosos, más lento nuestro paso, más inclinada a tierra nuestra frente, al andar..." (169).

La focalización en las hermanas implica también que focalice en su padre, en su conducta con sus hijas y en el papel que ha desempeñado en sus vidas y destinos "Sólo María quedaba, y en cambio de ello, el que siempre se mantuvo alejado, el que, casi, no había sido otra cosa en sus vidas que un hombre y un temor, o como una estatua ciega de la que sólo el exterior sabemos, el padre, siempre hosco y callado, cerrado siempre para ellas..."(169). Esta cita resume muy bien la actitud de este focalizador personaje, Diego, frente el padre.

Como narrador del pasado también tenemos a Isabel. Con ella también hay una focalización interna o de personaje. En su carta focaliza en parte en su madre y de cómo era distinto el padre cuando ella vivía "...me encanta cuando Catalina se acuerda de algo de lo que hacía mamá y nos lo cuenta [...] O aquello tan divertido de una vez que Catalina abrió la puerta y sorprendió a papá que tenía a mamá cogida por la cintura, levantada a alto, y daba vueltas como un torbellino; y mamá reía..." (38). En cuanto a ello tiene que depender en los recuerdos de la ama de casa, Catalina.

Pero principalmente focaliza en Diego, a quien la carta está dirigida y se expresa de como si hable en el nombre de todas las hermanas "Si te fueras, las cinco nos moríamos, no sé si una detrás de otra, o todas a la vez. Ya ves qué responsabilidad, y qué carga más horrible



para ti” (37-38). Han puesto sus vidas, su alegría en sus manos.

El último narrador del pasado es Rosario. Es su diario que termina la diégesis del pasado. También con ella se trata de una focalización interna o de personaje. Ella se concentra en su vida con sus queridas hermanas ”Pero somos cinco, cinco hermanas, cinco amigas; ¿quién podría serlo mejor?, y siempre tenemos algo que decirnos” (189). La nostalgia de su madre “Catalina estos días me ha acompañado mucho, y me ha contado muchas cosas de mamá. Nada nos gusta tanto como que Catalina nos hable de mamá, aunque nos da tristeza...” (193). Los sentimientos de culpa ante el comportamiento del padre “Papá es bueno con nosotras, y nosotras somos injustas con él” (211). Y los sentimientos hacia Diego, sentimientos que cambian de alegría “Estamos muy contentas de tener un amigo...” (197). A amor “Ven, me falta tu voz. Tu voz me envuelve y me calma. Podría cerrar los ojos, y morirme escuchándola [...] Y yo a ti, ¿te podría decir? [...] ¿Cómo decirte con palabras cómo te quiero?” (225). A sentimientos de culpa y dolor “¡Dadme fuerzas, Dios mío! A veces temo que voy a sucumbir, que voy a gritarme otra vez que le quiero. Dios mío, dadme enemigos que estén fuera de mí; libradme de mí misma” (236).

Entonces, si resumiremos la focalización del pasado constatamos que trata de una focalización interna con estos tres narradores que también son personajes. Cada uno se dirige a su propio narratario. Diego se dirige a su narratario, Julia, Elvira y Juan. Isabel se dirige a Diego y Rosario se dirige a sí misma. Escribe de su vida cotidiana para que no desaparezcan estas memorias.

Es el joven Diego que focaliza en la vida de estas hermanas y lo hace con una actitud simpatizante. Cuando las ha conocido comparte su alegría y su pena. Isabel focaliza en su propia vida y, en su carta muestra una actitud vulnerable, de juventud. Rosario focaliza en su vida, pero su actitud muestra de cómo le afectan las experiencias de su vida. El diario es una penetración íntima de su vida.

#### **4.5 Interpretación**

Cuando buscamos el sentido de una novela tenemos que recordar el contexto político-cultural en que se escribió. En el primer capítulo del libro *Caminos de lectura* escribe Andrea Castro sobre el concepto de repertorio. Dice que “Los textos literarios no se escriben en vacío sino que siguen convenciones...” (Castro, 2010:27). Pero no quiere decir que impide la lectura de un cuento aunque desconozcamos el contexto histórico, pero “si queremos que nuestro horizonte toque el horizonte del cuento, es importante entender con qué realidad se pone éste en diálogo en un primer momento” (Castro, 2010:28). Entonces, para nuestra interpretación

de la novela *Cinco sombras*, escrita en la primera década de la posguerra, es muy importante tener en cuenta el contexto político-cultural de la autora. El autor Juan Goytisolo ha juntado algunos ensayos en su libro *El furgón de cola*. En el ensayo “Los escritores frente al toro de la censura” dice “Quien pretenda estudiar el día de mañana la forma empleada por los novelistas y poetas españoles, deberá tener en cuenta, como ‘índice situacional’, la existencia de la censura que la originó” (Goytisolo, 1976: 56).

Lucía Montejo Gurruchaga, profesora titular del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la Facultad de Filología de la UNED ha estudiado el tema de la censura durante el franquismo con el punto neurálgico en la producción de las escritoras, y en el libro *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra* hemos encontrado mucho con relevancia a nuestra interpretación. Escribe sobre la primera Ley de prensa, impuesta en abril de 1938 con la cual se impuso la censura previa para todo material impreso y de cómo esta ley “se aplicó con extrema severidad al menos durante las dos primeras décadas” (Montejo Gurruchaga, 2010: 80).

Esta Ley de prensa hizo que los escritores se convirtieran en la portavoz de la gente, que no pudo expresar sus sentimientos de la situación. Como consecuencia de esta censura los escritores tuvieron que buscar formas de burlar la censura muy severa y tratar de esconder la ideología en el libro (cf. Goytisolo, 1976:56, 68). Para las escritoras, esta situación las castigó doblemente, ya que el régimen político tenía organizaciones muy cercanas cuya única tarea fue la de dirigir la formación política, social y religiosa de las mujeres, en contraste con la imagen del hombre. Este hecho hizo que las escritoras tuvieran que escribir de temas considerados de naturaleza femeninos para ser aceptadas (cf. Montejo Gurruchaga, 2010:81-83).

Gurruchaga también ha estudiado a Hans-Jörg Neuschäfer y su libro *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Él habla de que surgió un ‘discurso de la censura’ englobado de técnicas diversas para poder burlar la censura.

Con eso empezamos a acercarnos al meollo de nuestra interpretación de *Cinco Sombras*. Una de las técnicas de que habla Neuschäfer es la del desplazamiento. Significa que “el escritor recurre a un contexto alejado del suyo, pero que tiene un paralelo claro con la situación que quiere mostrar” (Neuschäfer en Montejo Gurruchaga, 2010:41). Es lo que pensamos que ha hecho Eulalia Galvarriato por situar a las cinco hermanas en un siglo antaño, pero el encerramiento de las hijas a través de las restricciones del padre presenta un paralelo claro con la situación para las mujeres españolas en este tiempo de posguerra. Este paralelo también corresponde con la situación aislada en que se hallaba España entonces. El padre

simbolizaría entonces los líderes autoritarios del régimen franquista y de la iglesia católica y la autora dejó al padre sin palabra propia, al no convertirlo en narrador. Su voz y su perspectiva están ausente. Incluso nunca le llama con su nombre, solamente como “el padre”.

También pensamos que la elección de un hombre mayor como el narrador principal ha sido con intención. Montejo Gurruchaga ha encontrado que si una novela de las dos primeras décadas de la posguerra presenta un narrador en primera persona, raras veces es la voz de una mujer. Pero si el narrador sería un personaje femenino, en ese caso es la voz de una niña o una adolescente (2010:52). Corresponde con el procedimiento estructural de *Cinco sombras* en la que los narradores femeninos son mujeres jóvenes. Muestran inseguridad y vulnerabilidad. Son el sexo débil. Se confían totalmente en Diego. Por ser el narrador principal un hombre viejo, éste es más autorizado de libremente expresar sus opiniones. Es posible que de esta manera no captara la atención de los inspectores de la censura en esta sociedad machista.

Hemos constatado en los apartados 4:1-4:3:3, que revisan los diferentes narradores, que el narrador heterodiegético hace hincapié en el rol importante del narrador principal intradiegético. Es el que controla toda la diégesis del pasado. Entonces representaría Julia, como narratorio en el presente, los lectores reales. Su reacción, muy emocionada de lo que se entera, sería la reacción de una mayoría de la gente española, que es el destinatario verdadero de esta ideología escondida. Su situación es parecida a la que cuenta el narrador principal intradiegético de las cinco hermanas. Es lo que queremos decir en el apartado 4:2, que la función de este narrador principal intradiegético de comunicar y establecer contacto con el narratorio tal vez sea la más importante.

En cuanto a los otros narradores, Genette dice del relato metadiegético, el relato en segundo grado, que tiene una función explicativa y que ” Todos esos relatos responden, explícitamente o no, a una pregunta de este tipo: ¿Qué acontecimientos han conducido a la situación actual?” (Genette, 1989:287). Entonces, los otros narradores, cuyas narraciones se hallan en el nivel metadiegético tienen un rol explicativo y sus relatos consolidan lo que el narrador principal revela.

La focalización de los narradores refuerza nuestra interpretación de la función de los narradores. Independientemente del sujeto de la focalización (el focalizador), el objeto de la focalización es o Julia o las hermanas y su situación con las vidas restringidas y de consecuencia los destinos trágicos.

Últimamente queremos exponer unos ejemplos de la ideología escondida que hemos encontrado. Además de los símbolos de encerramiento de mujeres como la pajarera y el costurero, hay una frase más evidente “-Estáis demasiadas encerradas, hijitas...”

(Galvarriato, 1984:203). Otra que expresa el deseo de más libertad para las mujeres “No salimos de casa. No vamos a bailes, ni a excursiones [...] como hacen los demás, porque papá no quiere. [...] Sólo que a veces, ¡nos gustaría tanto ver algo del mundo!”(189). Otro símbolo es el hecho de que el padre echa la culpa a sus hijas por el fallecimiento de la madre y de sus propios destinos trágicos. Igualmente como hace la iglesia católica con las mujeres, y quizá es una manera de la autora de aplacar a sus representantes y en apariencia crear a las mujeres de la novela conforme a lo que exijan por hacer a las hermanas de unas mujeres que rueguen a Dios y culpen a sí mismas por el comportamiento del padre.

Expresa comprensión para los exiliados “Sus cartas eran un grito de deseo.[...] un día nos pidió que le enviáramos una pedrezuela del jardín [...] una pedrezuela que sus hermanas encontraron más tarde, entre sus cosas [...] Sólo una piedrecita sin importancia, pero que para mí representa su ansia, su sed por todo lo que estaba lejos...” (133). No sólo expresa una ideología escondida sino también pone en palabras las consecuencias de la situación sombría y desesperada:

Ya habrán encendido la lámpara. [...] ¿Cuántas se estarán encendiendo ahora en la ciudad, en todas las ciudades? Y en los pueblos pequeños, y en las casas aisladas, junto al río, o en lo alto de las montañas...Para iluminar, ¿qué? Escenas de dolor, de alegría de éxtasis; escenas de crueldad y de candor; niños, viejos, hombres y mujeres, riendo, llorando, gritando; o mudos, quizá, por el espanto. (140)

El título de la novela es una indicación de cómo era el ambiente entonces. También pone en palabras elocuentemente el dolor que sienten sobre las pérdidas que han sufrido:

Si ustedes, por fortuna, no han sufrido una pérdida amarga, han de sonarles mis palabras a herejía. Pero si la han sufrido, si se han sentido alguna vez, de pronto, como suspendidos en un negro vacío, y les ha costado esfuerzo reconocerse a sí mismos en aquel trozo ciego de dolor que habían venido a ser [...] si han retorcido de dolor; si han visto crecer su dolor hasta desbordarse sobre los tejados y llenar los espacios del cielo, y se han sentido pequeños, mínimos, bajo su pesadumbre, entonces me comprenderán. (129)

Esta cita es tal vez la que mejor describe los sentimientos que impregnan toda la novela y probablemente son los sentimientos de una mayoría de los españoles de aquel tiempo.

Para nosotros pueden parecer insignificantes los símbolos y mensajes escondidos en la novela, pero en el tiempo de posguerra de España fue otra realidad, especialmente en las primeras décadas y especialmente para las escritoras como hemos mostrado. O como resume Lucía Montejo Gurruchaga “Pero a pesar de los olvidos, las injusticias, las valoraciones

arbitrarias que padecieran, la participación que todas estas mujeres tuvieron en el renacimiento de la narrativa española tras el colapso de la guerra civil es innegable” (2010: 92).

## CONCLUSIONES

La primera pregunta que planteamos para esta investigación fue qué funciones los narradores de la novela tienen. Hemos constatado que el narrador principal es el personaje de Diego y el que narra es el viejo Diego que está en el presente de la novela. Él cumple en una manera muy evidente con todas las funciones posibles según las teorías de Genette. Los otros narradores, Rosario e Isabel del pasado y Julia y el narrador heterodiegético del presente todos cumplen con algunas de las funciones posibles. Cuando hemos revisado metódicamente estas funciones hemos encontrado y hemos podido demostrar, a través de citas de la novela, que las funciones de los otros narradores han servido para consolidar la importancia del narrador principal intradiegético y la diegésis que presenta. Entonces, las funciones del narrador principal sirven para recalcar la significación del narratario, que pensamos corresponde a los lectores reales de aquel tiempo, para demostrar su conocimiento profundo de las vidas y los sentimientos de las cinco hermanas y para demostrar el efecto que tienen las restricciones del padre y su severidad a sus hijas.

La segunda pregunta fue en qué medida la focalización cambia con el cambio de narrador. Podemos constatar que en el caso del narrador principal intradiegético es el Diego más joven que es el focalizador. Tanto con el narrador principal, Diego, como con el narrador heterodiegético la focalización cambia a lo largo de la novela. En cuanto al narrador heterodiegético empieza con focalización externa, no ve más que puede ver cada persona. Pero la focalización de él va hacia focalización cero, en todo caso con el personaje de Julia y se concentra en ella. De esta manera otra vez subrayando la importancia del narratario que ella representa. La focalización de Diego empieza con focalización interna y fija, pero se transforma hasta convertirse en una unidad, él y las hermanas. Ven y sienten lo mismo y por eso cambia él también su manera de expresarse, de yo a nosotros. La focalización de los otros narradores, Rosario, Isabel y Julia se dirige hacia la vida de las hermanas sin madre y con el padre severo. Por eso podemos decir que la focalización de ellas consolida lo que haya visto el narrador principal intradiegético como joven y otra vez está reforzado su papel importante.

También nos hemos preguntado qué significado este procedimiento estructural tiene para la interpretación de la novela y hemos deducido que haya sido una manera para la autora de burlar la censura y poder expresar su ideología. Un hombre mayor tiene más libertad de

expresar lo que quiere sin captar tanto la atención de las autoridades. Por eso ha logrado dispersar el simbolismo de las hermanas encerradas como un paralelo a la situación para las mujeres y al aislamiento de España durante este tiempo. De esta manera también ha logrado expresar la desesperación y dolor que sentían una mayoría en este tiempo de posguerra.

Hemos descubierto durante esta investigación que también el hecho de que haya situado la diégesis en un tiempo alejado, ha sido un procedimiento estructural para burlar la censura. Alejado sí, pero que tiene un paralelo claro con la situación en que se hallaban. Últimamente pensamos que el significado del contexto histórico-cultural ha sido determinante para nuestra interpretación.

## BIBLIOGRAFÍA

Alborg, Concha (1993). *Cinco figuras en torno a la novela de posguerra: Galvarriato, Soriano, Formica, Boixadós y Aldecoa*. Madrid: Ediciones Libertarias.

En este libro hay una entrevista que Concha Alborg hizo con Eulalia Galvarriato en 1988. Ha sido muy interesante e informativo leer sus propias palabras y comentarios sobre su autoría y sus elecciones en la vida privada.

Alborg, Concha (1995). "Eulalia Galvarriato y el patriarcado" en *Alaluz* vol.27/2 1995. p. 97-106.

Alborg, Concha (1997). "Eulalia Galvarriato: una sombra de la posguerra" en *Continental Latin America and Francophone Women Writers*. Adamson, G, Myers, E (Ed.). Vol.3 1997. p. 53-63. New York: University Press of America.

Bal, Mieke (2009). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.

Las teorías de Mieke Bal de la focalización nos han servido como complemento a las de Genette.

Pensamos que ella ha desarrollado sus teorías en una manera de que han sido más tangibles y lo ha hecho más fácil aplicar esta noción a los diferentes narradores de la novela.

Biografías y vidas (2013). Disponible en:

<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/a/alonso.htm> (2013-11-22).

Castro, Andrea (2010). “Quién escucha su mal oye (1865) desde la estética de la recepción”, en Löfquist, Eva & Thörnryd, Victoria (Red.). *Caminos de lectura*. p. 25-40. Lund: Studentlitteratur.

En su análisis del cuento “Quién escucha su mal oye” de Juana Manuela Gorriti el acercamiento de Andrea Castro ha sido desde el marco teórico de la estética de la recepción. Es decir, cada lector de un cuento o una novela actualiza diferentes sentidos en su lectura e interpretación. Ningún lector puede actualizar de todos. El concepto de repertorio nos ha hecho conscientes de la importancia de ponerse al corriente del contexto histórico general cuando Eulalia Galvarriato la escribió y de cómo fue diferente para los lectores de aquel tiempo. La importancia de ponerse al corriente de su situación.

Galvarriato, Eulalia (1984). *Cinco sombras*. Barcelona: Ediciones Orbis, S.A.

La edición de la novela que hemos utilizado para nuestra investigación ha sido de 1984 de Ediciones Orbis, S.A. Es el libro número cuarenta y siete en una serie llamada “Grandes Autores Españoles del Siglo XX”. Es la edición de 1967 de Ediciones Destino, S.A. que se ha empleado para esta serie.

Genette, Gérard (1988). *Narrative discourse revisited*. Ithaca, New York: Cornell Univ. Press.

En este libro Genette responde a los críticos de sus teorías. Hemos estudiado especialmente los apartados donde responde y a veces ha reconsiderado o aclarado sus teorías anteriores sobre el modo y la voz.

Genette, Gérard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.

Hemos estudiado detenidamente las teorías de Genette sobre el modo y la voz y las hemos aplicado en nuestro análisis de los narradores y de las funciones que cumplen en la novela y también con la focalización y su importancia para el sentido de la novela.

Goytisolo, Juan (1976). *El furgón de cola*. Barcelona: Seix Barral.

Gullón, Germán (2013). *Introducción crítica a la novela de posguerra*. Disponible en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/introduccion-critica-a-la-novela-de-posguerra-0/html/01806f9e-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/introduccion-critica-a-la-novela-de-posguerra-0/html/01806f9e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html) (2013-06-26).

López, Francisca (1995). *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*. Madrid: Pliegos.

En este libro Francisca López revisa las diferentes tendencias literarias que surgieron, desde la novela rosa hasta los años 80 cuando todavía se puede notar el impacto de la propaganda antifeminista de la posguerra. Aunque no hemos podido situar a *Cinco sombras* en ninguna de las tendencias que revisa, hemos tenido mucha ayuda de su introducción sobre la novela femenina y mitos sociales para ponernos al corriente de la situación.

López, Ignacio Javier (1991). “Eulalia Galvarriato, Azorin and the reaction against tremendismo in post-war spanish literature” en *Hispanic Journal* vol. 12/2 1991. p.341-347.

Montejo Gurruchaga, Lucía (2010). *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Lucía Montejo Gurruchaga ha estudiado detenidamente la censura durante el franquismo y el impacto que tuvo en las escritoras. Sus investigaciones y conclusiones nos han dado la clave para nuestra interpretación. Sobre todo los capítulos “La censura de género en la narrativa de autora durante las dos primeras décadas del franquismo”, en el cual menciona a Eulalia Galvarriato en una nota a pie de página y “Escritoras españolas de posguerra. Reflexión y denuncia de roles de género” en el cual revisa la situación dura para las mujeres con la actitud antifeminista del régimen y de la iglesia católica y la responsabilidad de la moral que las impusieron.

Murciaeduca (2013). *Literatura española de posguerra*. Disponible en:

[https://www.murciaeduca.es/iesmarianobaquerogoyanes/sitio/upload/LIT\\_POSGUERRA.pdf](https://www.murciaeduca.es/iesmarianobaquerogoyanes/sitio/upload/LIT_POSGUERRA.pdf) (2013-07-15).

Senís Fernández, Juan (2006). “La sombra de Bernarda Alba: una aproximación al motivo del encerramiento femenino en la narrativa española del siglo XX” en *Género y géneros: escritura y escritoras iberoamericanas*/ eds. por: Encinar, Angeles, Löfquist, Eva & Valcárcel Rivera, Carmen. vol.1 2006. p. 313-325.

Valles Calatrava, José R (2008). *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*.

Madrid:Iberoamericana.

Los capítulos de “La visión” y “La narración” revisan las teorías de varios teóricos reconocidos. Con eso hemos podido tener un conocimiento más profundo de estas nociones. Las explicaciones de Valles Calatrava también a veces nos han parecido más útiles para nuestra explicación de términos relevantes para nuestra interpretación.



