

Mientras vivimos, de Maruja Torres: tres mujeres en busca de su identidad

VALLECILLO López, José

I.E.S. Félix Rodríguez de la Fuente. Sevilla

Me parece que la crítica, por lo general -salvo algunas excepciones- recibió con cierta frialdad y tal vez con excesiva dureza la novela de Maruja Torres titulada *Mientras vivimos*, ganadora del Premio Planeta del 2000. Por ello con esta comunicación quisiera esbozar en la medida que me fuera posible un análisis y una valoración crítica de la manera más objetiva posible de dicha obra.

La novela trata de una joven llamada Judit que aspira a convertirse en una escritora como su admirada Regina Dalmau y que lleva a cabo un plan para conseguirlo, aunque a menudo tenga que ir improvisando. Por su parte, Regina, se halla en un momento delicado de su vida en el que cuestiona todos los éxitos cosechados por ella a lo largo de su carrera. Será a través de las cartas que le dejó otra escritora ya fallecida llamada Teresa como conseguirá encontrarse a sí misma, intentando evitar entonces que la historia vuelva a repetirse y la ambiciosa Judit cometa los fallos que ella cometió.

Si como sostiene Edward Morgan Forster, los personajes planos en su forma más pura se construyen en torno a una sola idea o cualidad¹, Judit es un personaje plano porque desde el principio la obsesiona una sola idea: ser como Regina sin que las circunstancias cambien su propósito. Frases que la joven se dice a sí misma como “Nunca más volveré a hacerlo”² y que cumple contra viento y marea demuestran el carácter plano del personaje.

Tan sólo en el epílogo puede admitirse que Judit se presente como un personaje redondo cuando, sorprendiendo gratamente al lector, admite: “Quién me hubiera dicho que, gracias a ti [a Regina], acabaría hablando con mi madre como nunca lo había hecho antes”³.

No obstante, que el personaje de Judit tenga más de plano que de redondo no debe ser considerado un demérito de la novela, pues una obra de este género que sea medianamente compleja suele exigir tanto personajes planos como redondos para que el resultado de sus conflictos se asemeje a la vida con más exactitud⁴. También los

¹ MORGAN FORSTER, Edward (1927): *Aspectos de la novela*. trad. G. Lorenzo, Madrid, Debate, 1990, págs. 71-78.

² TORRES, Maruja (2000): *Mientras vivimos*. Barcelona, Planeta, pág. 81.

³ *Ibidem*. pág. 263.

⁴ MORGAN FORSTER. *Op. Cit.*, págs. 71-78.

personajes planos pueden mostrar la profundidad del ser humano. Si Judit es el arquetipo de la joven ambiciosa que espera el golpe de suerte que la haga saltar al primer plano que ocupa Regina en la novela de Marujas Torres y el arquetipo de la “hija de un populoso suburbio y de una familia modesta que, pese a todo, trataba de superarse y poseía una razonable cultura general”⁵ que busca Regina para que pueda servirle de protagonista en la novela de tema juvenil que se dispone a escribir, estereotipos y caricaturas pueblan las obras de autores magníficos, pareciéndonos los personajes planos en la construcción de una novela de mayor importancia de lo que piensan muchos críticos.

Si como también señala Morgan Forster “sólo los personajes redondos son capaces de desempeñar papeles trágicos durante cierto tiempo, suscitando en nosotros emociones que no sean humor o complacencia”⁶, el personaje de Regina es totalmente redondo porque nos mantiene durante toda la novela pendientes de su tragedia interior hasta que por fin se decide a afrontarla escuchando lo que ella llama “el lamento de la propia ética desatendida, esa maldita voz de la memoria”⁷, sorprendiéndonos con su reacción final al acudir al cuarto de Judit y hablarle sin máscara alguna de un modo muy convincente y mostrándonos su alma desnuda en monólogo.

En cambio, Judit nunca logra convencernos de nada. Incluso al final de la novela pensamos si pasado algún tiempo no echará en saco roto los consejos de Regina y si estará fingiendo ser un personaje redondo cuando relata el acercamiento a su madre, siendo realmente un personaje plano. Si “un personaje redondo trae consigo lo imprevisible de la vida”⁸, la fría y calculadora Judit definitivamente no lo es porque desde el principio prevemos su plan.

Dado que la novela aparece dividida en tres partes y que cada una lleva por título el nombre de uno de los tres personajes femeninos principales de la narración -Regina, Teresa y Judit-, cabría preguntarse si estos personajes comparten el protagonismo de la obra. En nuestra opinión, la auténtica protagonista es Regina, pues sin ella la estructura tripartita de la novela no tendría sentido. Siguiendo a Norman Friedman, es “sobre quien recaen los motivos de la acción y de quien proceden las consecuencias de esta”⁹. Es también Regina el personaje que sufre la transformación más significativa al

⁵ TORRES. *Op. Cit.*, pág. 85.

⁶ MORGAN FORSTER. *Op. Cit.*, págs. 71-78.

⁷ TORRES. *Op. Cit.*, pág. 90.

⁸ MORGAN FORSTER. *Op. Cit.*, págs. 71-78.

⁹ FRIEDMAN, Norman (1955): “Forms of plot”, en *Form and meaning in fiction*, Athens, The University of Georgia, 1975, págs. 80-91.

abandonar una vida vacía y cómoda como escritora de *bestsellers* para transformarse en un ser humano auténtico de rica vida interior, trayectoria que sigue el lector con mucho más interés que la de Judit. Es Regina alrededor de quien giran los personajes de la ambiciosa Judit, que continuamente lucha por convertirse en Regina y en protagonista de la novela sin lograrlo, y de la bondadosa Teresa, a quien, muerta años antes, sólo conocemos a través de Regina y de la interpretación que esta hace y predispone al lector a hacer de sus cartas. Todo en la trama gira, pues, totalmente en torno a Regina.

Por ello estaríamos ante uno de los tipos de tramas de personajes: al que Friedman se refiere como trama de reforma¹⁰. Regina desde el principio sabe que en su forma de vida se comporta de manera equivocada, pero su débil carácter y su cómoda vida de éxito externo (dinero, joyas, fama...) le impiden caminar por el camino adecuado. Cuando hace frente al problema deja de esconderse bajo la máscara del reconocimiento del público, lo que había hecho siempre, y muestra, a la vez que la encuentra ella misma, a través de las cartas de Teresa, su propia identidad. Entonces, como suele suceder en este tipo de tramas, la protagonista menguará en su posición económica y social, pero ganará honor, respetabilidad y autoestima. La trama de la novela nos lleva a admirar a una mujer que se ha superado a ella misma y que está muy por encima de las expectativas que otros -su agente literaria, su editor o su hijastro- tenían acerca de lo que una mujer de su edad y posición es capaz de realizar.

Si nos adentramos en el estudio de las técnicas narrativas que configuran la estructura de *Mientras vivimos*, comprobamos la existencia de un exordio constituido por unos sucesos que rompen la inercia de la situación de la joven Judit al comenzar la novela, que vive “tranquila” con su familia. Dichos sucesos no son otros que la asistencia por parte de la joven a la conferencia de su admirada escritora Regina Dalmau y la invitación de esta a su casa. Es esto lo que determinará toda la narración.

Las peripecias las constituyen los rápidos pasos de Judit (mudanza a casa de Regina, trabajo como secretaria de esta primero y como correctora de pruebas después hasta convertirse en lo que en literatura se conoce como la figura de “negro” que escribe para Regina fragmentos completos, etc.) y el progresivo cambio de Regina hasta afrontar su pasado y sacar provecho.

Antes del desenlace la tensión alcanza su clímax (*spannung*) en la discusión final entre Judit y Regina, tras la cual, cuando Regina sale del caparazón de su

¹⁰ *Ibidem*. págs. 80-91.

personaje, Judit siente que el alma de su maestra ensancha la suya. Se ha producido ya el auténtico desenlace, aunque aún nos quede por leer el magnífico epílogo.

En dicho epílogo, Regina, convertida en otra mujer, se dispone a escribir su mejor novela, a la que titula *Mientras vivimos*. Este hecho, el de que la protagonista comience a escribir al final de nuestra novela una novela titulada igual que la que tenemos en nuestras manos nos permite calificar la estructura de la novela de espiral. Lo que podría estar empezando a escribir Regina sería la novela que nosotros acabamos de leer. Si fuera así, el final no sería sino un comienzo, reflejándose el primero en el segundo como en un espejo. Sólo al final captamos el verdadero sentido de la novela de Maruja Torres. Regina finalmente podría estar comenzando a escribir una novela en la que Judit tiene un importante papel. Teniendo en cuenta el final, nos parece que el personaje de Regina tiene mucho más de la autora de lo que esta ha querido confesar, pues la nueva Regina, resurgiendo como el ave fénix, se dispone a escribir nada más y nada menos que la novela que ha escrito Maruja Torres.

De todas formas, como muy bien apuntó Baquero Goyanes en su libro *Estructuras de la novela*, “la verdad es que los intentos de rígido encasillamiento de obras suelen, muchas veces, desembocar en el fracaso o en el ridículo”¹¹.

En *Mientras vivimos* el personaje de Regina y la trama no se pueden dissociar. Las características del personaje de la novelista madura van determinando la acción y esta a su vez va moldeando al personaje. Estaríamos ante lo que Müir entiende por “novela dramática”¹².

También podríamos señalar que *Mientras vivimos* participa igualmente de lo que Baquero Goyanes denomina estructura musical. La reiterada aparición del cuarto oscuro en la trama, también llamado la cámara secreta, el cuarto cerrado o el cuarto de Rebeca, tiene lugar en diferentes momentos de la narración, mostrando para el lector el encanto que el crítico define en estos casos como casi musical: el de un breve pero muy nítido tema en una larga sinfonía, una de esas delicadas frases que, al aparecer a intervalos, fácilmente reconocibles, adentran en la intimidad de la obra al oyente. La recurrencia, la reiteración del cuarto oscuro, del que tardaremos en saber que allí guarda Regina bajo llave la herencia de Teresa, llave a su vez que le permitirá abrir su conciencia y encontrar su verdadera identidad, no hace sino subrayar una obsesión de la protagonista. La idea del cuarto, a cuyos secretos sospechamos que Regina tendrá que hacer frente

¹¹ BAQUERO GOYANES, Mariano (1995): *Estructuras de la novela*. Madrid, Castalia. pág. 38.

¹² MÜIR, Edwin (1967): *The Structure of the Novel*. 10ª ed., London, Hogarth Press. pág. 7.

antes de que termine la novela, parece abandonada con la aparición de nuevos y entretenidos sucesos (entrada en escena de Álex, diálogos entre Judit y Blanca, la agente literaria...), pero vuelve a aparecer de vez en cuando páginas más adelante, como ocurre en la conciencia de Regina. Se va creando así expectativa en el lector hasta llegar a la resolución del enigma¹³.

De acuerdo con esto, la total disposición de la novela no se revela hasta que no ha concluido el epílogo y sabemos que la escritora de ficción se ha encontrado a sí misma, a la vez que ha ayudado a la autora empírica a expresar cómo le gustaría ser a ella misma, aquello a lo que alguna vez al menos ha aspirado en su profesión, a descubrir una especie de ego ideal encarnado en la figura de la íntegra Regina del final.

Si Regina Dalmau puede volver a escribir es porque ese cuarto oscuro al que tantos escritores se enfrentan alguna vez y que tanto aparecía en la novela hasta que por fin decidió hacerle frente iluminándolo con un flexo para leer las antiguas cartas de Teresa, ha dejado de existir¹⁴. La última nota de la composición de la que habla Baquero Goyanes es entonces cuando suena¹⁵.

Otros elementos que contribuyen a la estructura musical de la novela son las reiteradas referencias a lo largo de la narración a la muerte de Teresa antes de sernos explicada esta con detalle, las repetidas alusiones a los cuartos de invitados de la casa de Regina en los que acaban instalándose Álex y Judit, las varias menciones del banco de joyero del padre de Regina, convertido en escritorio de Judit, o los frecuentes comentarios en torno a los caracoles que trepan en el interior de Regina como los caracoles reales de su recuerdo infantil.

Si pasamos a estudiar brevemente el tiempo en la novela *Mientras vivimos*, en lo referente a las relaciones de cronología entre el relato y la historia que se nos cuenta encontramos bastantes casos de analepsis externas muy bien introducidas, como por ejemplo cuando la joven Judit, remontándose a su niñez, época anterior a la del comienzo del relato, escribe en su cuaderno: “Te decía que, de niña, empecé a inventar cuentos [...]”¹⁶, cuando recuerda el momento en que en un programa de televisión, cinco

¹³ “Todo relato tiene evidentemente interés en retrasar la solución del enigma que plantea, ya que esta solución hará sonar la hora de su muerte como relato” (BARTHES, Roland (1973): “Análisis textual de un cuento de Edgar Poe”, *La aventura semiológica*. trad. R. Alcalde, Barcelona, Paidós, 1990, págs. 323-326 y 347-352).

¹⁴ Llegado este momento, incluso Flora, la asistente, que lo tenía expresamente prohibido, podrá limpiarlo cuando desee.

¹⁵ BAQUERO GOYANES. *Op. Cit.*, págs. 89 y 101.

¹⁶ TORRES. *Op. Cit.*, pág. 23.

años atrás, descubrió por vez primera a Regina o cuando esta recuerda las visitas junto a su padre a la casa de Teresa en su infancia.

Menos frecuentes son los casos de analepsis internas, aunque también encontramos algunos, como la que se presenta en el capítulo noveno de la primera parte en el que Judit reconstruye valiéndose de su memoria la primera visita a la casa de Regina, posterior al comienzo de la novela, pero anterior al momento en que se narra, con la finalidad de completar un vacío provocado intencionadamente en el relato.

No hallamos, en cambio, casos de prolepsis, seguramente porque de haberla utilizado, la autora sólo nos hubiera podido ocultar cómo iba a pasar lo que ya nos anticipaba. Sin embargo, ha preferido que la intriga del desenlace consista en que no sepamos qué va a pasar. Con todo, encontramos algunos casos de puesta en abismo que bien interpretados pueden funcionar como prolepsis. Un ejemplo es el fragmento del capítulo cuarto de la segunda parte en el que se nos dice que Judit parecía una joven actriz teatral que aguardase con impaciencia la oportunidad de pasar de interpretar doncellas a hacer de primera dama. Otro caso de puesta en abismo lo tenemos en las palabras de Regina a propósito de la película *El crepúsculo de los dioses*¹⁷: “Si te fijas bien, Judit, sólo un muerto puede saber todo cuanto ocurrió, incluso cuando él no estaba presente”. Más adelante será Teresa, muerta ya, quien a través de sus cartas hará saber a Regina muchas cosas que ignoraba de los que la rodeaban y de ella misma.

En cuanto a la relación entre la duración de la historia y la extensión que se le dedica en el texto, hemos de decir que no son frecuentes las pausas descriptivas ni las digresiones, aunque encontramos algunas muy breves siempre, como la descripción de la Rambla barcelonesa desde el punto de vista de Judit, o la digresión del narrador sobre el tiempo en que España estrenaba los nuevos modelos de consumo que había traído consigo la transición política hacia la democracia.

Entre las elipsis, las más significativas son la que evita el relato del primer encuentro entre Judit y Regina en el momento que linealmente le correspondería para hacer esperar al lector, rellena con la prolepsis antes mencionada, y la elipsis que media entre el final de la novela y el epílogo, que nos permite encontrarnos a una Regina totalmente madura y madurada por la vida en las líneas finales tras las duras escenas del último capítulo.

¹⁷ Las referencias a películas son frecuentes en la novela. El cine, de una forma (citas) u otra (empleo de técnicas cinematográficas), está presente en toda ella. Sería interesante el estudio de las relaciones de copresencia e intertextualidad entre la novela y la película *Eva al desnudo*, curiosamente no citada en ningún momento en la obra literaria.

Precisamente dichas escenas nos parecen las más logradas de la novela. Magnífico desde el punto de vista teatral consideramos el diálogo tan cinematográfico que cara a cara mantienen Judit y Regina en la habitación del hotel, a lo largo del cual van despojándose una a la otra y a sí mismas de las máscaras que a lo largo del relato han llevado puestas y que tanto les han pesado, sobre todo a Regina.

Por último, en lo que trata de la relación entre extensión y duración de la historia, Maruja Torres muestra una hábil destreza en el resumen, como cuando en pocas líneas nos cuenta la historia intercalada de los amores de su padre con Teresa, empleando la vieja técnica del episodio con la finalidad de completar la historia de su relación con Teresa.

Si atendemos a las relaciones de repetición entre el relato y la historia, hemos de indicar que no abunda el relato repetitivo, salvo cuando hay alguna intención que lo justifique como las expuestas anteriormente a propósito de lo que hemos calificado de estructura musical.

Como muy certeramente señala Darío Villanueva,

la configuración del tiempo narrativo se da a veces mediante la simultaneidad o temporalización múltiple producida por un desdoblamiento espacial en el tiempo de la historia que se proyecta en sucesión en la escritura o tiempo del discurso. Al intercalar breves relatos de lo que va sucediendo al mismo tiempo en lugares diferentes, se nos recuerda eficazmente que lo que leemos obligatoriamente en progresión corresponde en realidad a un mismo instante¹⁸.

Ello se da en *Mientras vivimos*, por ejemplo, cuando leemos sucesivamente los capítulos que narran el viaje en autobús de Judit a casa de Regina y lo que hace esta en su casa mientras espera, o el episodio de lo que ocurre al penetrar Regina en el cuarto oscuro y leer las cartas de Teresa, narrado primero de puertas afuera de la habitación de Álex, donde se encuentra este con Judit, y después desde puertas adentro, momento en que descubrimos que el ruido que Regina interpretaba provocado por la búsqueda de placer en solitario por parte del muchacho, es en realidad el que hacen Judit y él al consumir el acto amoroso.

Si como sostiene María del Carmen Bobes Naves, el espacio en una novela es un signo que remite a la situación de los personajes, a sus modos de pensar y de conducirse

¹⁸ VILLANUEVA, Darío (1989): *Comentario de textos narrativos: la novela*. Gijón, Júcar, pág. 51.

y un elemento estructural que permite la construcción de la sintaxis narrativa¹⁹, en *Mientras vivimos* los barrios de Judit y de Regina son claros exponentes de la diferente situación en que viven los habitantes de uno u otro, lo cual condiciona su forma de pensar y su actitud ante la vida. La excepción en su barrio es Judit y por ello ansía salir de él y a medida que lo consigue, instalándose en la lujosa casa de Regina, avanza a pasos agigantados el desarrollo de la acción.

Regina, por su parte, que se siente prisionera de su entorno, tan deseado por Judit, sólo puede asumir su verdadera identidad cuando, tras encontrarla en el cuarto de Rebeca, huye de lo que hasta entonces fue su mundo y pone tierra de por medio, instalándose en un barrio de la capital de Italia²⁰.

Si pasamos a analizar la cuestión de la voz y la focalización, encontramos en primer lugar que la mayor parte de la novela está narrada mediante la omnisciencia selectiva múltiple, que Friedman define como aquella en la que el lector no está escuchando, en apariencia, a nadie, sino que la historia le llega a través de los pensamientos de los personajes (Judit, Regina o incluso algunos secundarios como Rocío o Flora). Es como si el personaje hablara en primera persona y en presente, aunque gramaticalmente puede ser contado en tercera persona y en pasado. Es decir, se nos puede presentar directa o indirectamente los estados mentales de los personajes, pero, en ambas estrategias, son el medio a través del que se narra la acción, no hay un ángulo de visión independiente por encima de la historia²¹.

Con todo, como la focalización no permanece constante a lo largo de toda la narración, existen algunas excepciones a esta forma de omnisciencia que podemos considerar violaciones puntuales de la misma con el fin de proporcionar más o menos información, alteraciones denominadas por Genette paralipsis y paralepsis respectivamente²². Así, por ejemplo, en los casos de narraciones metadieéticas en que Judit escribe en su cuaderno o en que Teresa escribe sus cartas, estamos ante narradoras-testigos o no fidedignas (según Booth) implicadas en la acción de trato

¹⁹ BOBES NAVES, María del Carmen (1985): *Teoría general de la novela. Semiología de "La Regenta"*. Madrid, Gredos, pág. 207.

²⁰ La aparición de nombres propios de lugares geográficos en la novela ejerce la triple función de la que habla Philippe Hamon en su artículo "Pour un statut sémiologique du personnage" (BARTHES, R. y otros (1977): *Poétique du récit*, París, Seuil, págs. 124-167): servir de anclaje referencial en un espacio verificable, subrayar el destino de un personaje y actuar de compendio económico de papeles narrativos estereotipados.

²¹ FRIEDMAN, Norman (1955): "Point of view", *Form and meaning in fiction*. Athens, 1975, págs. 142-156.

²² GENETTE, Gérard (1991): "Discurso del relato", *Figures III*. Barcelona, Lumen.

directo con la protagonista (Regina), que se dirigen al lector en primera persona. En estos casos la información es más restringida, pues el lector dispone sólo de los pensamientos, las percepciones y los sentimientos de Judit o Teresa, observa la historia desde lo que Friedman llama “la periferia móvil”²³.

En el caso de las cartas de Teresa, cuyo proceso de producción se explicita al lector, la narración metadieética sirve para explicar el relato primario, el porqué de los caracoles que Regina siente de vez en cuando trepar en su interior. La curiosidad del lector está disimulada por la curiosidad de la propia Regina, personaje de ficción y paranarratario que con un vaso de whisky en la mano es incapaz de dejar la lectura para el día siguiente.

También cumplen las cartas una función temática, pues reflejan la semejanza entre diégesis y metadiégesis. Es decir, las cartas funcionan como otra puesta en abismo de la narración, pues anuncian que lo que ocurrió a Regina con Teresa ocurrirá a Judit con Regina.

Encontramos, en cambio, *paralepsis*, es decir, información complementaria de la que ofrece la focalización que rige la mayor parte de la novela, en el epílogo y en algún fragmento más en que existe omnisciencia editorial -en terminología de Friedman- o *autorial* -según otros (Shlomith Rimmon, Darío Villanueva...)- con focalización externa.

Como señala Darío Villanueva es en la omnisciencia selectiva o multiselectiva donde con mayor intensidad se da el empleo del estilo indirecto libre, forma del discurso calificable de neutral porque permite reflejar, de forma convincente y vivaz, el pensamiento del personaje sin tener que prescindir de la tercera persona del narrador²⁴.

Ejemplos de estilo indirecto libre los tenemos a lo largo de toda la novela. Sería prolijo enumerarlos. La mayoría aparecen desde la focalización de Regina o Judit, como estos dos casos respectivamente:

- “¿Qué creación artística? ¿La suya? Si esas buenas señoras que la escuchaban, con sus peinados enhiestos que aún olían a peluquería y una expresión arrobada en el semblante, hubieran adivinado hasta qué punto se sentía incómoda pronunciando aquellas manidas palabras”²⁵.

²³ FRIEDMAN. “Point of view”. *Op. Cit.*, págs. 142-156.

²⁴ VILLANUEVA. *Op. Cit.*, pág. 26.

²⁵ TORRES. *Op. Cit.*, pág. 32.

- “¿No le había dicho la escritora, con aquel tono de voz tan suave, tan distinguido, que esperaba que pronto podrían trabajar juntas? Colaborar, había dicho. Tenía que serle leal”²⁶.

En estos y en todos los ejemplos que podríamos citar, los pensamientos de Regina y Judit llegan al lector con toda la intensidad o más que si fueran formulados en primera persona o resumidos por el narrador.

Conviene hacer algunas precisiones también sobre la presencia del narratorio en la novela. En varias ocasiones este se presenta bajo lo que Gerald Prince llama forma de negaciones. Algunas de estas no amplían las declaraciones de los personajes ni responden a preguntas del narrador, sino más bien contradicen las creencias de un narratorio, aclaran sus preocupaciones o responden a sus preguntas²⁷. Ejemplos de este tipo de negaciones son:

- “No, no estaba para recuerdos”²⁸.

- “No, no era una niña bien ni una criada, sino la secretaria de Regina Dalmau, su colaboradora”²⁹.

Regina es un narratorio intradieético que toma la forma de un personaje de ficción al leer las cartas de Teresa, materializándose en el mundo novelesco de *Mientras vivimos*. También es un narratorio intradieético en los cuadernos que Judit redacta y a los que el lector (que no Regina) tiene acceso. La misma función ejerce el padre de Regina en las cartas a él dirigidas por Teresa, aunque las conozcamos a través de la lectura de Regina.

Por último, queremos concluir refiriéndonos a un punto que anteriormente hemos tocado de pasada. ¿Qué hay de autobiográfico en *Mientras vivimos*? Su autora ha negado que la novela sea autobiográfica, aunque haya reconocido que existan elementos de su vida en el relato, argumentando que escribe de lo que sabe. No obstante, nos parece que puede haber más de autobiográfico en la novela que simplemente hechos tan evidentes como que el barrio de Judit sea el mismo en el que se crió la escritora, escenario también de su novela *Un calor tan cercano*, o que el personaje de Teresa, según ella misma ha confesado, esté inspirado en Carmen Kurt, escritora ganadora del Premio Planeta en 1956 por la novela *El desconocido*.

²⁶ *Ibidem*, pág. 81.

²⁷ PRINCE, Gerald (1973): “Introduction à l’étude du narrataire”, *Poétique*, 14, 1973, págs. 178-196.

²⁸ TORRES. *Op. Cit.*, pág. 94.

²⁹ *Ibidem*, pág. 100.

Vayamos más allá. En la novela ganadora del Planeta del 2000 se lee que “paradójicamente, los laureles obtenidos [por Regina] no fueron el resultado de su fidelidad a los principios que le habían sido inculcados”³⁰ y también que Teresa le aconseja que se cuide de los triunfos fáciles. Lógicamente no podemos atrevernos ingenuamente a afirmar que la autora de la novela se refleje en estas palabras, ni que los consejos de Teresa fueran los que Carmen Kurt le dio a ella, ni que sea a sí misma a la que se pregunte cuando Regina lo hace, si está hablando de ser una novelista longeva o inmortal como Martín Gaité o Matute, pero de aceptar esta interpretación la novela adquiriría un valor enorme por su alarde de sinceridad, autocrítica y autoexigencia, pues significaría que la autora, con una novela de las que usualmente obtienen el Planeta, habría obtenido este con una obra en la que se cuestionan los fáciles éxitos literarios de la protagonista. ¿Por qué escribe al final Regina, la novelista de ficción, una novela titulada exactamente igual a la que acabamos de leer, a la que Maruja Torres presentó al Planeta, la editorial puso en nuestras manos y a la que algunos críticos culparon de no seguir los consejos de escritura propuestos en la historia? Por ejemplo, Rafael Conte escribió en *ABC*: “[...] tanta guerra y tanto didactismo aplastan y más aún cuando todas las recetas y peligros se los ha predicado de antemano la propia autora, tanto para ella misma como para sus lectores, qué ingenuidad”³¹. Por su parte, Santos Sanz Villanueva señaló en *El Cultural*: “La autora no tiene en cuenta lo que ella misma sostiene en su propio texto, que no es lo mismo redactar que escribir. Se utiliza un estilo bastante plano que se impregna de expresiones falsamente literarias”³². Si lo hace, ¿lo hace intencionadamente Maruja Torres? ¿Por qué no? ¿No es *El Quijote* una parodia de las novelas de caballerías y a la vez la mejor novela de caballerías?

³⁰ TORRES. *Op. Cit.*, pág. 88.

³¹ *Lateral. Revista de cultura*, enero de 2001, nº. 73.

³² *Ibidem*.