



El tiempo entre costuras y la heroína entre tiempos

Kyra A. Kietrys | Davidson College

Dreaming, we are heroes. Waking, we invent them. Conscious, unable to recreate the universe according to the patterns of desire, we require heroes to redeem a fallen world. Seductive figures, bold and daring, heroes promise power to the weak, glamour to the dull, and liberty to the oppressed. [...] Dreamers' agents, necessary fictions, heroes enact our sleeping visions in the world, in daylight. We dream our heroes. In exchange, our heroes alter us.

Cuando soñamos, somos héroes. Cuando nos despertamos, los inventamos. Conscientes, incapaces de recrear el universo según los patrones del deseo, necesitamos a los héroes para redimir un mundo caído. Figuras seductoras, valientes y osadas, los héroes prometen poder a los débiles, glamour a los aburridos y libertad a los oprimidos. [...] Agentes de los soñadores, ficciones necesarias, los héroes representan nuestras visiones durmientes en el mundo, en la luz del día. Soñamos a nuestros héroes. A cambio, los héroes nos cambian.

Lee R. Edwards, *Psyche as Hero*.

KIETRYS

Como han demostrado las múltiples expresiones del proyecto de la Recuperación de la Memoria Histórica, se entiende en España la importancia de contar historias —sobre todo las historias de las mujeres— para dar voz a las entidades silenciadas por la Historia.¹ El acto de narrar se convierte en una manera de dar forma a historias y de dar vida a las personas afectadas por la Historia oficial que, hasta ahora, presentaba una versión tergiversada de muchas historias personales. Para dicha labor vale tanto la narración ficticia tanto como la no ficticia, tanto la audiovisual como la escrita. En el caso de la ficción escrita, Patricia Walton y Manina Jones señalan que la ficción popular tiene una relación recíproca con la sociedad, pues afirma valores culturales existentes a la vez que sirve para ayudar a los miembros de la sociedad a asimilar nuevos valores (Vosburg 77). En el caso de la ficción audiovisual, Elena Galán Fajardo apunta a la misma relación recíproca señalando que “Al igual que la educación en las escuelas puede erradicar hábitos y actitudes xenófobas o sexistas, la televisión puede ser el me-

¹ Entre los numerosos estudios y biografías publicados en España desde 2007 sobre las mujeres durante la Segunda República, se destacan los siguientes: *La paz es nuestra, 30 mujeres de un infinito* de Cristina Escrivá Moscardó; *La lucha es tu vida: relato de nueve mujeres combatientes republicanas* de Carlos Fernández Rodríguez; *Las intelectuales republicanas: la conquista de la ciudadanía* de Mercedes Gómez Blesa; *Ciudadanas y protagonistas: mujeres republicanas en la II República y la Guerra Civil* coordinado por Mary Nash; *Mujeres olvidadas: las grandes silenciadas de la Segunda República* de Antonina Rodrigo; y *Las páginas femeninas de Matilde Zapata* presentado por José Ramón Saiz Viadero. Asimismo, cabe señalar la labor de Laura Freixas, escritora que aboga por la igualdad de género en la cultura a lo largo de la historia y también en la actualidad, desde clasicasymodernas.org, entre otros medios.

dio idóneo para promover modelos positivos de socialización” (14). José Javier Sánchez Aranda también afirma que los programas de televisión pueden ejercer influencia en la sociedad porque “constituyen referentes en la construcción de identidades” (19). Nos encontramos en un momento socio-histórico en el que la televisión como medio de comunicación es reconocida como un texto social dominante del que la sociedad extrae algún significado (Danesi 145). Es decir, que no sólo refleja la sociedad sino que también puede servir como estímulo para el cambio social de la misma (Danesi 149-151). Asimismo, observamos que en los últimos años se han llevado a cabo numerosos estudios que se centran en el desarrollo de la mujer en series de televisión españolas.² Esto se debe a la convergencia de varios factores: los cambios sociales en la situación de la mujer en España que vienen desarrollándose desde la época de la Transición; el subsiguiente crecimiento de los estudios de género; un auge en series de televisión que reflejan la nueva posición social de la mujer; y, por último, una creciente aceptación en el mundo académico de los estudios de televisión como objeto legítimo de estudio, lo cual, a su vez, es propulsado por un entendimiento de que no toda programación de televisión es telebasura.³

² Véanse por ejemplo *Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en televisión* de Menéndez Menéndez, María Isabel; “Rasgos definitorios de la mujer en las series de ficción televisiva española” de Erika Fernández Gómez y Fátima Gil Gascón; y las publicaciones de Elena Galán Fajardo.

³ En su libro *La imagen social de la mujer en las series de ficción* publicado en 2007, Elena Galán Fajardo habló de una “frecuente e indiscriminada asociación en la crítica televisiva entre televisión y telebasura”

Es desde la óptica de la reciprocidad entre la sociedad y los productos culturales que se plantea el presente estudio sobre la serie de televisión *El tiempo entre costuras* (2013), basada en la novela del mismo título de María Dueñas publicada en 2009, que gozó, y sigue gozando, de gran éxito. Ha vendido unos tres millones de ejemplares hasta la fecha y ha sido traducida a más de 25 idiomas (*El País* 05 mayo 2014). Ha sido descrita como “Una novela de verdad, de cuerpo entero, levantada con piedra de sillería, bien cementada y cimentada, minuciosamente documentada, adictiva, apasionante, arrolladora” (Sánchez Dragó). La serie de televisión, transmitida en Antena 3 entre octubre del 2013 y enero del 2014, también triunfó y “acabó batiendo récord tanto de espectadores (5.536.000) como de cuota de pantalla (27,8%)” (Migelez). Ángeles López asegura que la obra apela a “hombres, mujeres, adolescentes, amas de casa, críticos, catedráticos, políticos” (*La vanguardia*). Dueñas misma afirma que “El amor, la pasión, el desencanto, la

(13). En 2009, el hispanista Paul Julian Smith afirmó en su libro *Spanish Screen Fiction* una idea parecida al proponer que la televisión como género padece de una falta de prestigio entre los intelectuales. En los últimos cinco años, se han publicado numerosos estudios, incluyendo los dos anteriormente mencionados, que han socavado estas percepciones. Los estudios de José María Castillo, Charo Lacalle, Juan Palacio, María del Mar Ramírez Alvarado, José Javier Sánchez Aranda, Anna Tous-Rovirova, etc. afirman el valor de estudiar la televisión y el valor cultural de ello. Hoy en día, la televisión se estudia tanto desde la óptica humanista como desde la de las ciencias sociales empleando acercamientos teóricos y analíticos considerando lo estético, lo político, lo económico y lo sociológico, entre otras aproximaciones. También cabe señalar que el campo de la televisión se ha estudiado en rigor en otros países desde los años 80 (véanse los estudios de Gerbner, Gross, Greenberg, Gunter, Signorelli, y más recientemente Hart y Mittell.)

ruptura, la traición, la lucha por la supervivencia diaria, el perdón y la reconciliación, son cosas universales” (*Editorial Planeta* 25 mar. 2013). Ya que la obra trata temas de gran envergadura y su difusión es notablemente amplia, podemos apreciar —teniendo en cuenta la relación recíproca señalada arriba entre la televisión y la sociedad— el valor de estudiar la imagen de la mujer proyectada a los salones de tantos hogares. El número de espectadores de la primera (y única, hasta la fecha) emisión televisiva casi duplica el número de lectores.

En este estudio, se analizará en concreto el desarrollo de la protagonista, Sira Quiroga, sugiriendo que emerge de los años 30 y 40 como heroína contemporánea que repite algunos, y rompe con otros, de los patrones del héroe masculino tradicional identificados por el mitólogo Joseph Campbell.⁴ De la misma manera, el *Bildung* (o la construcción) de la protagonista también se ubica simultáneamente dentro y fuera del género del *Bildungsroman* español, tanto el masculino como el femenino. Es precisamente este estar dentro y fuera de los géneros existentes lo que apunta a la relación con la sociedad que sostienen ambas expresiones —la escrita y la televisiva—. Como señala Olga Bezhanova, el género de *Bildungsroman* femenino es un género en evolución (211). Estas evoluciones reflejan los cambios del papel de la mujer en la sociedad (210). Entre estos cambios podemos identificar las aportaciones de la mujer a la esfera pública y al mundo laboral y los correspondientes nuevos modelos de

⁴ Evitaré el uso del vocablo “heroína” para no ofuscar el carácter heroico que define a Sira, ya que una acepción de heroína es la de mera protagonista, cuya connotación podría ser tanto negativa como positiva.

liderazgo femenino. Otro cambio importante es una creciente percepción de la maternidad como una elección y no como un deber.

Volviendo nuestra atención a la obra en cuestión, aunque la traslación del texto escrito al texto televisivo es clave para su análisis, cabe subrayar que la caracterización de la protagonista como nuevo modelo de héroe se consolida ya en la novela. Sin embargo, existen diferencias entre la novela y la serie de televisión que se deben a sus respectivos modos de expresión. Ambos medios revelan actitudes hacia la mujer en la sociedad contemporánea española y hacia la mujer en la historia del siglo veinte. Mediante esta doble narración escrita y visual, se logra otorgar voz no sólo a la mujer de antes, sino también a la mujer de ahora.

Antes de examinar la obra en sí y a su protagonista, conviene comentar el contexto en que surgen ambas, teniendo en cuenta las características clave de la obra. Para empezar, la serie televisiva es una adaptación de una novela; existe en España una larga y fructífera tradición de adaptar obras de ficción para la televisión en forma serializada o de mini-serie.⁵ En segundo lugar, la novela en cuestión es una obra de

⁵ Bastan unos ejemplos de la Televisión Española para demostrar esta historia: *El camino* de Miguel Delibes, adaptada por Josefina Molina en 1978; *Fortunata y Jacinta* de Benito Pérez Galdós, adaptada por Mario Camus en 1980; *Los pazos de Ulloa* de Emilia Pardo Bazán, que tenía Manuel Gutiérrez Aragón, Gonzalo Suárez y Carmen Rico-Godoy como guionistas en 1985; *La forja de un rebelde* de Arturo Barea adaptada por Mario Camus y emitida en 1990; *Don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes, en cuya producción colaboraron Manuel Gutiérrez Aragón como director, Emiliano Piedra como productor y Camilo José Cela como guionista, para el estreno en 1992; *La Regenta* de Leopoldo Alas “Clarín”, escrita y dirigida por Fernando Méndez-Leite en

ficción que usa unos hechos históricos como eje de su argumento, los cuales se mantienen fielmente en la adaptación televisiva.⁶ Por último, la novela es una obra escrita por una mujer y presenta a una protagonista femenina fuerte que es plasmada en la pantalla a través de los recursos propios del medio audiovisual. Elena Galán Fajardo afirma que los personajes femeninos independientes se ven con una frecuencia cada vez mayor en la pequeña pantalla en España, donde su presencia más evidente se aprecia en las denominadas “series profesionales” —tanto las importadas de los EE.UU. como *Murphy Brown*, *Sexo en Nueva York*, *Anatomía de Grey*, como las creadas en España, como *El Comisario* y *Hospital Central*—. En estas series, las mujeres dejan

1995, entre otros. Entre ejemplos más recientes, se encuentra la serie *Petra Delicado*, producción en 1999 para Telecinco de Andrés Vicente Gómez y Juan Dakas basada en la serie de novelas negras escritas por Alicia Giménez Bartlett, y *Abuela de verano* basada en la novela *Diario de una abuela de verano* de Rosa Regás adaptada en 2005 para TVE-1 con la colaboración de la autora en el guión. Estas miniseries tienen episodios que duraban entre 50 y 60 minutos con la excepción de *El camino* cuyos episodios eran más cortos —de 25 a 30 minutos— y *La Regenta* de mayor extensión —de 90 a 100 minutos—. El número de episodios varía entre 3 y 13; la emisión se hacía o bien durante días seguidos o bien una vez a la semana durante varias semanas.

⁶ Desde la Transición hasta hoy, se ha visto un creciente número de obras tanto ficticias como ensayísticas y académicas que revisan y dan nueva expresión a momentos históricos, en particular aquellos relacionados con la historia borrada o retocada por la ideología franquista. Entre las series de televisión se destacan *Cuéntame cómo pasó* (emitida por TVE-1 de 2001 hasta la actualidad), *La Señora* (2008-2011 en TVE-1), *4 de abril*, *La República* (2011 en TVE-1), y *Amar en tiempos revueltos* (2005-2012 en TVE-1) y su *spin-off* *Amar es para siempre* (desde 2013 en Antena 3).

su lugar tradicional del hogar para entrar en el mundo profesional (2007, 28-31). Galán Fajardo establece un vínculo entre la realidad y la televisión, atribuyendo el nuevo panorama de la televisión a los cambios sociales que la mujer ha experimentado en la sociedad (25). Cita el artículo 35.1 de la Constitución, “Todos los españoles tienen el deber de trabajar y el derecho al trabajo, a la libre elección de profesión u oficio, a la promoción a través del trabajo y a una remuneración suficiente para satisfacer sus necesidades y las de su familia, sin que en ningún caso pueda hacerse discriminación por razón de sexo”, como ejemplo de elemento impulsor. Cuando consideramos que *El tiempo entre costuras* se trata de una serie de *prime-time* —es decir, está hecha para todos los públicos— comprendemos la amplitud de su alcance (Sánchez Aranda 18). También se ha afirmado que las series de *prime-time* contienen un mensaje social para toda la familia (Danesi 148). Asimismo, tratándose de una mini-serie, el mensaje social se repite durante once semanas. La repetición de un mensaje o una imagen lleva a su normalización, y por consiguiente, la impresión del mensaje proyectada en *El tiempo entre costuras* se consolida en la mente receptora. Teniendo en cuenta los efectos que un programa de televisión tiene sobre su público, en este caso muy amplio, nos interesa la imagen de la mujer y su correspondiente mensaje social no sólo en términos de lo que reflejan sobre la sociedad, sino también en términos del modelo que promueven, consciente o inconscientemente.

Observamos que no solo es una novela escrita por una mujer, sino que también es llevada a la pequeña pantalla por un equipo creativo y otro técnico en los que figuran tanto mujeres como hombres. Laura Freixas afirma que

A medida que un número considerable de mujeres ha tomado parte activa en la creación literaria, se ha ampliado notablemente la gama de personajes femeninos. Las mujeres han empezado a presentarse como sujetos de su propio devenir, con anhelos, empeños y preocupaciones no limitados a lo maternal o amoroso [...]. (13)

Siguiendo esta línea de pensamiento, veremos la creación de una protagonista que rompe con los patrones patriarcales. *El tiempo entre costuras* relata la historia de una mujer ficticia desde su juventud hasta la edad adulta pasando por las múltiples peripecias que encuentra en el camino. Sira Quiroga, hija de modista, nace en Madrid en 1911 donde recibe una formación típica de la época: es aprendiz en el taller donde trabaja su madre. A los veinte años Sira decide que quiere algo diferente. Rechazando los consejos de su madre, deja a su novio y se va con un amante al exótico y apartado mundo marroquí. Ahí es abandonada por su amante y tiene que defenderse para sobrevivir sola, ya que España ha entrado en guerra y no puede volver a casa. Después de superar muchos obstáculos personales y profesionales, de montar su propio taller de alta costura, de hacer las paces en sus relaciones familiares y de entablar grandes amistades, vuelve a Madrid al principio de los años 40. Ahí sigue trabajando como espía y acepta misiones cada vez más peligrosas, ascendiendo en los rangos.

Los años en los que se desenvuelve Sira son años turbulentos para el país y limitantes para la mujer; sin embargo, esto representa para ella más una oportunidad para realizarse que un obstáculo, lo que difiere de la situación real de las mujeres de aquellos años. En este sentido, la obra coincide

con una de las características que Olga Bezhanova identifica para un subgénero que ella denomina el *Bildungsroman* reminiscente (9). Aunque la obra se sitúa en el pasado, la forma de pensar de las protagonistas coincide con la forma de pensar de la mujer actual (10). De esta manera, la autora y los productores logran que su público se identifique con la mujer de una época cuya cultura normativa ha cambiado tanto. Tanto para Sira como para la mujer de hoy, el trabajo representa una forma de realizarse. También se aprecia la mentalidad de que es posible conseguir lo que uno se propone si se trabaja hacia ello. Ninguna de estas ideas cabía en la forma de pensar de la mujer de la época en que vive Sira. Es más, Dueñas concibe una forma de avanzar el argumento de su obra manteniéndose dentro de las limitaciones que sufrían las mujeres en los años 30 y 40 en España y al mismo tiempo relacionándola con las aspiraciones de mujeres de la actualidad. Hace de su protagonista una modista-espía que resucita cierta nostalgia de una época para las generaciones mayores e inspira intriga en todas las generaciones. Sira no sólo es modista, sino directora ejecutiva de su propio negocio en el que ejerce, además, de costurera y diseñadora (o sea, hace de administradora, obrera y artista); contrata y dirige a sus empleadas, lleva las cuentas, atiende a las clientas, se relaciona con ellas en el ámbito social, diseña nuevos modelos de trajes de noche, los cose, consigue los tejidos y toda clase de artilugios de costura...en fin, lo hace todo sin salir del mundo femenino. El vestuario y los paisajes de las calles llevan al espectador al Madrid de los años 40 recalcando lo hermoso, no lo triste, de la época. En calidad de espía, Sira se mueve en un mundo masculino, entre tres países y en cuatro idiomas, pero siempre en la clandestini-

dad. De este modo, Dueñas consigue cerrar la brecha entre la condición pasada de la mujer y sus aspiraciones presentes, entre la nostalgia de una época pasada y los deseos para un futuro diferente. José Carlos Rueda Laffond apunta a la necesidad que experimenta la ficción histórica televisiva de relacionarse con el público del presente (86-78). Señala, entre los recursos empleados, aquellos que ofrecen una representación de valores culturales actuales, proponiendo que el empleo de dicho recurso concede credibilidad a la obra, a pesar de otros anacronismos que pueda haber en esta (87).

La serie de televisión sigue de modo bastante fiel tanto el argumento de la novela como la caracterización de los personajes y de la época, con la excepción, quizás, del primer novio de la protagonista. Sin embargo, hay dos adiciones importantes que exploraré aquí: la creación de Paquita, una amiga mutua de Sira y su primer novio, Ignacio Montes; y la resolución de la última escena espía. Tanto en la novela como en la serie televisiva, la protagonista rechaza su condición de mujer destinada a ser “buena esposa” y “ángel del hogar”; también rechaza la rutina que supondría cumplir con lo que se espera de ella: casarse con su novio, Ignacio, opositor a un puesto de funcionario, y el hombre “destinado a ser el buen padre de [sus] hijos”, pero hacia quien no sentía “una pasión turbadora” (Dueñas 7-8). En cambio, se rinde ante el deseo de sentir la pasión. Decide dejar atrás el mundo que la restringe para embarcarse en una aventura con el galán, Ramiro Arribas, quien, adulándola, le promete amor, riquezas y felicidad. Podríamos equiparar la decisión que toma Sira para romper con su mundo como la primera etapa en el periplo de la heroína denominada como “la partida” por Campbell (49). Afirma Campbell que esta prime-

ra fase de la “llamada a la aventura” indica que “destiny has summoned the hero and transferred his spiritual center of gravity from within the pale of his society to a zone unknown” (“el destino ha convocado al héroe y ha transferido su centro espiritual de gravedad desde dentro de los límites de su sociedad hasta una zona desconocida”; 58). Para Sira, este mundo distante, desconocido y repleto, tanto de angustia como de regocijo, se encuentra lejos del tedio de Madrid; se encuentra en Marruecos.

En Tánger, Sira pasará por “el vientre de la ballena,” o la fase de la partida del héroe que la lanzará definitivamente a lo desconocido (Campbell 90). Sira será tragada por lo desconocido cuando Ramiro la deja abandonada, embarazada, sola y en la ruina económica. Este abandono representa el primer obstáculo en su camino: ahora Sira tiene que defenderse sola y, como todo héroe, tiene que renacer. Si en el mundo mágico de la mitología se sacrifica el cuerpo del héroe, troceándolo en pedazos como a Osiris, en el mundo realista de *El tiempo entre costuras* el cuerpo femenino de la heroína también se destroza cuando Sira se desangra al perder su embarazo tras el sufrimiento por el abandono. A diferencia de los héroes tradicionales masculinos, la transformación de Sira no se produce por medio de la destrucción de su agresor/opresor/enemigo sino que recurre a otros medios para sobrevivir y triunfar. Los retos que experimenta Sira durarán más de cinco años —o para el lector, quinientas páginas, las cuales se convierten en once episodios televisivos—.

Una diferencia importante entre la novela y la serie de televisión, ya que los atributos propios de los dos medios cambian la presentación de la protagonista, es que una gran

parte del desarrollo de Sira se consigue en la novela mediante el monólogo interior, lo cual no es completamente posible en el medio audiovisual. Los monólogos se sustituyen principalmente por tomas de cámara y usos de la luz, de la música y otros sonidos. En la serie, a pesar de que estas escenas son muy logradas desde una perspectiva estética, lo son a costa de los elementos de poder y protagonismo (o “agency”) que ejerce la protagonista en la novela. Por ejemplo, un momento clave en el desarrollo psicológico de Sira es cuando sale del despacho de su jefe inglés, Alan Hillgarth, después de haberle contado el desenlace de su misión secreta en Portugal. Representa el principio de la expiación que experimenta todo héroe (Campbell 149). Valiéndose de la voz en primera persona, la novela indica que la protagonista salió

con algo distinto pegado a la piel. [...] Quizá la palabra que mejor encajara en el sentimiento que me invadía fuera orgullo. Por primera vez en mucho tiempo, tal vez por primera vez en toda mi vida, me sentía orgullosa de mí misma. Orgullosa de mis capacidades y de mi resistencia, de haber superado airesamente las expectativas que sobre mí existían. Orgullosa al saberme capaz de aportar un grano de arena para hacer de aquel mundo de locos un sitio mejor. Orgullosa de la mujer que había llegado a ser. (Dueñas 603-604)

El monólogo es mucho más extenso de lo que ofrezco aquí —comprende dos páginas completas en la novela— pero con esta selección nos hacemos una idea de lo profundamente orgullosa que se siente la protagonista en este momento de su realización personal. En la pantalla, se ve así: <https://goo.gl/52SF50>. A diferencia de lo que se lee en la

novela, este gran momento es reducido a una mirada desafiante (y hasta despreciativa), una despedida fría, una media sonrisa y el andar ligeramente dificultado por la torcedura de tobillo que había sufrido escapándose del enemigo portugués. Lo que se aprecia —más que una nueva auto-realización o confianza en sí misma— es el esfuerzo; un esfuerzo simbolizado por su paso firme, a pesar del dolor.

La eliminación del monólogo interior también conlleva la supresión del concepto que tiene Sira de sí misma como participante integral e importante del mundo patriarcal en que se mueve. Después de realizarse como espía comprende que el formar parte de una comunidad no resta valor a su propia fuerza individual ni a sus logros. Dice: “Certo era que Hillgarth me había espoleado para ello y me había puesto al borde de unos límites que me hicieron sentir vértigo” (Dueñas 604). Además, el haber sido rescatada por el hombre de quien está enamorada no la convierte en doncella afligida e indefensa. Sira dice:

[...] cierto era que Marcus me había salvado la vida al sacarme de un tren en marcha, y que sin su ayuda oportuna tal vez no habría vivido para recordarlo. Certo era todo eso, sí. Pero también lo era que yo misma había contribuido con mi coraje y mi tesón a que la misión asignada llegara a un buen fin. Todos mis miedos, todos los desvelos y saltos sin red habían servido para algo al fin: no sólo para captar información útil para el sucio arte de la guerra, sino también, y sobre todo, para demostrarme a mí misma y a quienes me rodeaban hasta dónde era capaz de llegar. (604-05)

Sin embargo, en la pantalla, la figura masculina recibe, si no un mayor protagonismo que la heroína, un mayor prota-

gonismo del que recibe en la novela. En la pantalla, el hombre está sentado detrás de su escritorio, en una posición de autoridad desde la cual puede aprobar, o no, las acciones de la mujer. Ésta, por su parte, se encuentra en la sombra y en una toma en que la cámara le recorta la cabeza y los pies, de este modo privándole simbólicamente de su inteligencia y movilidad. Pasando a un análisis del sonido, escuchamos una simple melodía de piano que va acompañada por el ruido de sus pisadas y los coches en la calle, lo cual simboliza la huella que ella ha dejado en el mundo cotidiano. El monólogo interior de auto-introspección y auto-afirmación (con lenguaje de auto-ayuda, propio por cierto, del siglo XXI, y no de la época en que se ubica la novela) está totalmente suprimido. De este modo, en esta instancia, la serie de televisión destruye una de las características más determinantes de la protagonista novelesca, y apocopa el momento de la realización culminante de Sira como héroe.

De manera intencionada o no, la serie también compensa por las eliminaciones del monólogo interior (ya que sería demasiado irónico que una novela que afirma la voz de la mujer se la borrara en la televisión). Para ello se añaden ciertos elementos argumentales como referencias a la habilidad de Sira como espía desde una edad muy temprana. Por ejemplo, cuando era joven, antes de abandonar Madrid, esconde un lienzo dentro de un rollo de tela para proteger a una clienta del taller en que trabajaba (*El tiempo entre costuras*, episodio 1). Luego, ya en Tetuán, esquiva las preguntas del comisario de una manera casi profesional; y pide a su ayudante, Jamila, que siga a Marcus Logan por las calles de Tetuán porque no termina de fiarse de él. Ninguna de estas escenas existe en la novela, y todas sirven para hacer que

Sira aparezca como una mujer con desenvoltura en la vida y con vocación de espía.

Otro elemento argumental que se añade tiene que ver con la idea del periplo de héroe que recorre Sira. Si, por un lado, la protagonista sigue las pautas básicas del héroe tradicional (partida de casa; retos, revelación y transformación; y vuelta a casa), por otro lado, observamos importantes diferencias que se encuentran entre el camino de Sira y el de un héroe tradicional. Primero, está la omisión mencionada anteriormente de la destrucción del enemigo. Lo que lleva a Sira a su transformación no es la destrucción, sino la creación. En concreto, se trata de la creación de relaciones con otras personas, sobre todo con mujeres, que la ayudan por el viaje de la vida. Por un lado, la bella y cálida amistad que se traba entre Rosalinda Fox y Sira es desarrollada con la misma destreza y soltura en ambos medios. Por otro lado, hay otras relaciones más desarrolladas en la serie de televisión. Como ejemplo están las relaciones que tiene Sira con dos mujeres en concreto: Candelaria en Marruecos y doña Manuela en Madrid. En los dos casos, los personajes televisivos son más cariñosos con Sira. De igual modo, está más desarrollada la relación con las dos jóvenes ayudantes de su taller en Madrid. Otro cambio de gran importancia en la serie de televisión es la incorporación de un personaje nuevo: una amiga de la infancia, Paquita, con quien Sira vuelve a relacionarse cuando vuelve a Madrid como espía. Por medio de la relación entre Sira y Paquita surge una interesantísima tensión entre las metas profesionales de Sira y su compromiso como amiga. En la novela, la postura de Sira ante sus amigos de la infancia se limita a la expresión de una tremenda culpabilidad por haber respetado la orden de no

buscar a sus amigos de la infancia (Dueñas 455). En la televisión, sin embargo, a una de estas amigas se le concede un nombre, un papel y una voz, un marido fusilado en la guerra, y un hijo que le ha sido arrebatado por su tío franquista. En la serie, Sira hace caso omiso a su jefe y ayuda a su amiga a recuperar a su hijo. Dos veces Sira arriesga su trabajo por amistad, y dos veces falla. Hay una tercera oportunidad y es particularmente significativa porque representa el momento en que Sira tiene que elegir definitivamente entre el trabajo y la amistad, y elige el trabajo. Sin embargo, gracias a un giro inesperado de una fuerza exterior, Paquita recupera a su hijo y la amistad se salva. En resumidas cuentas, la serie de televisión otorga un mayor protagonismo que la novela a las relaciones entre las mujeres. Esta intensificación de estas relaciones entre mujeres en la serie de televisión sirve para compensar la eliminación de la auto-affirmación que se produce a través de los monólogos de Sira. De este modo, el hincapié en lo individual que se experimenta en la novela se vuelve hacia lo colectivo en la serie de televisión. Lo que se conserva en ambos formatos es la idea central de una mujer que se ha hecho a sí misma, pero ahora forma parte de una fuerte red social.

Por último, al cerrar el periplo de la heroína, Sira es presentada con la misma confianza en sí misma en los dos medios. Vuelve a casa metafórica y literalmente. Este momento transcurre en el antepenúltimo episodio cuando Sira pide prestada la casa de su padre para hacer una cena con él, el jefe de ella (Hillgarth) y Marcus. En esta cena, Sira pretende sincerarse con todos revelando a su padre y a Marcus que es espía, y revelándole a Hillgarth que un amigo mutuo es realmente su padre. Sira se enfrenta a Hillgarth para decirle

que no está dispuesta a sacrificar la recién-establecida relación con su padre a causa del trabajo (605). Le dice a Marcus que quiere saber todo sobre él para saber si puede fiarse de él como persona (600). Sira se las ingenia para iniciar una conversación en la que todos participan. Los hombres acaban aceptando la realidad y los límites que marca Sira para acabar entablando relaciones auténticas.

A nivel argumental, Sira acaba siendo una mujer que se ha hecho a sí misma —una verdadera heroína que emerge de los años turbulentos y de la sociedad patriarcal del siglo XX—. La heroína de esta obra triunfa en el mundo del espionaje, que ha sido tradicionalmente un campo masculino. Lo logra sin reproducir el comportamiento que tradicionalmente se asocia con lo masculino (duro, agresivo y más racional que emocional). Esto hace de ella un tipo de héroe diferente —una heroína, ya que, según Edwards,

Indeed, the female hero learns a series of paradoxical truths. Self and other, mind and body, spirit and flesh, male and female, are not necessarily in opposition to one another. The hero's reward for violating the sex-role taboos of her society is the miracle of combining inner wholeness with outward community. (Edwards 16)

De hecho, la heroína aprende una serie de verdades paradójicas. El yo y el otro, la mente y el cuerpo, el espíritu y la carne, lo masculino y lo femenino, no se encuentran necesariamente en oposición recíproca. La recompensa de la heroína por violar los tabúes de los roles sexuales de su sociedad es el milagro de combinar la integridad interior con la comunidad exterior.

Cuando experimenta grandes desilusiones y desgracias, ella, como todo héroe, encuentra los medios para sobrevivir. Pero esta heroína lo consigue sin repetir el patrón de conquistar y matar como hace el héroe masculino según la concepción tradicional de Campbell. Sira logra la realización profesional y la felicidad personal al crear y formar parte de una comunidad de apoyo, sobre todo femenina, sin matar a ninguno de los muchos dragones que se le presentan por el camino, optando en su lugar por apoyarse primero en sus amigos, y sobre todo amigas, y en última instancia en sí misma. Poco a poco, deja de ser una joven inmadura e insegura, dependiente de los hombres, para llegar a ser una joven mujer emocionalmente estable, decidida y emprendedora, sin dejar de ser a la vez compasiva y empática. Emerge como mujer cambiada y triunfante después de haber superado los retos que le presenta la vida.

Cerrado el periplo de la heroína, se ofrece el desenlace de la historia personal de la relación entre Sira y Marcus. De nuevo se perciben diferencias importantes entre la novela y la serie con respecto al protagonismo (o “*agency*”) de Sira. En la novela, su relación se resuelve con los enamorados mirándose fijamente y un abrazo de Marcus que concede a Sira “la certeza rotunda de que tampoco en esa misión íbamos a fracasar” (607). Sira se acerca más aquí a la mujer tradicional que confiere al hombre el poder emocional y el papel de protector. En cambio, en la serie es la mujer quien dice: “Bésame” (*El tiempo*, disco 5). A pesar de que el beso va acompañado por el lento alejamiento de la cámara con la música *in crescendo* en medio de una hermosa ambientación con una protagonista muy atractiva, el espectador no se lleva la impresión de que esto ha sido un cuento de ha-

das. El final apunta al nuevo momento en que nos encontramos. Tanto la novela como la serie concluyen con reflexiones de Sira hechas desde el momento actual en el que narra su historia. A diferencia de la mujer tradicional, esta protagonista no pone el amor romántico como meta en su vida. Tampoco busca la maternidad para sentirse realizada. En la última escena, se recalcan las características de la nueva mujer del siglo XXI. En la pantalla, Sira anda sola por la playa reflexionando sobre su vida con la voz en *off* comunicando casi textualmente los últimos párrafos de la novela. No invoca ninguno de los tópicos asociados con la mujer tradicional: ni la maternidad, ni el amor, ni la servidumbre. Tampoco presume de su éxito profesional, ni de sus logros en la vida como tradicionalmente haría el protagonista de un *Bildungsroman* masculino. Lo que comenta Sira en su última meditación es cómo la Historia recibió a los personajes históricos, a diferencia de las personas como ella. Dice:

Ésa fue mi historia, o al menos así la recuerdo. Lo que les ocurrió a aquellos personajes y los lugares que algo tuvieron que ver con esos tiempos turbulentos pueden consultarse en las bibliotecas, o las memorias de los más viejos. Personas como Beigbeder, Rosalinda o Hilgarth pasaron a los libros de historia. Y personas como Marcus y yo no lo hicimos. Pero no significa que nuestras vidas fueran menos importantes porque al fin y al cabo todos jugamos nuestro papel en el destino del mundo. Y Marcus y yo nos mantuvimos siempre al otro lado de la historia, activamente invisibles en aquel tiempo que vivimos entre costuras. (*El tiempo*).

Lo que hace Sira es llamar la atención sobre la memoria y sobre la importancia de sus propios recuerdos en la cons-

trucción de una historia personal. Al trazar una distinción acentuada entre los grandes personajes de la Historia y las personas que pasaron desapercibidas, las personas cuyas historias nos han sido, hasta ahora, desconocidas consigue que, en última instancia, su realización vaya más allá de la realización personal. Lo que reivindica es la importancia colectiva de narrar la historia de las voces de todas las personas que han hecho la Historia. Se convierte en una doble-heroína, tanto a nivel individual como a nivel colectivo. Además, al establecer un vínculo entre el acto de narrar y el acto de tejer, se apropia de una labor tradicionalmente femenina para superar las limitaciones que dicha labor suponía para la mujer. De este modo, María Dueñas le proporciona un elemento transgresor al *Bildungsroman* y contribuye a la evolución del género del *Bildungsroman* femenino examinada por Bezhanova. Sira Quiroga es una mujer que da voz a toda una generación olvidada y, encarnando un modelo idóneo digno de emulación, espolea a la nueva generación a seguir su ejemplo. De este modo, *El tiempo entre costuras* y su versión en prime-time consiguen transmitir un mensaje social y universal para toda la familia.

Agradezco los comentarios que me ofrecieron los colegas que asistieron al VII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Humanidades (AHH) en Santiago de Compostela (Junio 2014), en particular los de la profesora Carmen Sotomayor. Fueron de gran ayuda para el desarrollar de este estudio.

Obras citadas

AA.VV. "Dice María Dueñas tener la fórmula para atrapar a los lectores." *Editorial Planeta, México*. 25 mar. 2013. Web. 15 jun. 2014.

—. "María Dueñas defiende el elemento del humor en la novela." *El País*. 5 mayo 2014. Web. 15 jun. 2014.

Bezhanova, Olga. *Growing Up in and Inhospitable World: Female Bildungsroman in Spain*. Tempe, AZ: Asociación Internacional de Literatura y Cultura Femenina Hispánica. 2013. Impreso.

Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Pantheon Books, 1949. Impreso.

Danesi, Marcel. *Understanding Media Semiotics*. London: Arnold, 2002. Impreso.

Dueñas, María. *El tiempo entre costuras*. New York: Atria Español, 2011. Impreso.

Edwards, Lee R. *Psyche as Hero*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 1984. Impreso.

Escrivá Moscardó, Cristina. *La paz es nuestra, 30 mujeres de un infinito*. Valencia: L'Eixam, 2007. Impreso.

Fernández Gómez, Erika y Fátima Gil Gascón. "Rasgos definitorios de la mujer en las series de ficción televisiva española." *Ficciónando. Series de*

televisión a la española. Coord. Belén Puebla Martínez, Elena Carrillo Pascual y Ana Isabel Íñigo Jurado. Madrid: Editorial Fragua, 2012. Impreso.

Fernández Rodríguez, Carlos. *La lucha es tu vida: relato de nueve mujeres combatientes republicanas*. Madrid: Fundación Domingo Malagón, 2008. Impreso.

Freixas, Laura. Prólogo de *Construcciones culturales de la maternidad en España: la madre y la relación madre-hija en la literatura y el cine contemporáneos* por M. Cinta Ramblado Minero. Alacant: Universidad de Alicante. Centre d'Estudis sobre la Dona, DL 2006. Impreso.

—. *Clásicas y modernas. Asociación para la igualdad de género en la cultura*. Web. 7 ene. 2015. <<http://www.clasicasymodernas.org/>>

Galán Fajardo, Elena. *La imagen social de la mujer en las series de ficción*. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2007. Impreso.

Gómez Blesa, Mercedes. *Las intelectuales republicanas: la conquista de la ciudadanía*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. Impreso.

López, Ángeles. "Doblados y terciopelos." *La Vanguardia*. 14 abril 2010, p9. Web. 7 ene. 2015.

Mangini, Shirley. *Las modernas de Madrid. Las grandes intelectuales españolas de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península, 2001. Impreso.

Migelez, Xabier. “El Tiempo Entre Costuras’ (27,8%) pone el broche de oro a una exitosa trayectoria con récord de audiencia.” *FormulaTV*. 21 mar. 2014. Web. 15 jun. 2014. <<http://www.formulatv.com/noticias/35314/audiencias-el-tiempo-entre-costuras-se-despide-record-audiencia/>>

Mary Nash (coord.). *Ciudadanas y protagonistas: mujeres republicanas en la II República y la Guerra Civil*. Madrid: Congreso de los Diputados, Departamento de Publicaciones, D.L. 2009. Impreso.

Menéndez Menéndez, María Isabel. *Discursos de ficción y construcción de la identidad de género en televisión*. Illes Balears: Universitat de les Illes Balears, Servei de Publicacions i Intercanvi Científic, 2008. Impreso.

Pearson, Carol and Katherine Pope. *The Female Hero in American and British Literature*. New York: Bowker, 1981. Impreso.

Rodrigo, Antonina. *Mujeres olvidadas: las grandes silenciadas de la Segunda República*. Madrid: La Esfera de los Libros, 2013. Impreso.

Rueda Laffond, José Carlos. “¿Reescribiendo la historia?” *ALPHA* No. 29 dic. 2009: 85-104. Web. 15 sep. 2014.

Saiz Viadero, José Ramón (intro y selección). *Las páginas femeninas de Matilde Zapata*. Santander: Asociación de la Prensa de Cantabria, 2007. Impreso.

Sánchez Aranda, José Javier (coord.). *Las mujeres en la ficción televisiva española de ‘prime time’: I Informe del Observatorio Audiovisual de Identidades de la Universidad Internacional de La Rioja*. Logroño: Universidad Internacional de la Rioja, D.L. 2011. Impreso.

Sánchez Dragó, Fernando. “El tiempo entre costuras.” *El mundo*. 3 nov. 2009. Web. 9 ene. 2015.

Smith, Paul Julian. *Spanish Screen Fiction. Between Cinema and Television*. Liverpool: Liverpool UP, 2009. Impreso.

El tiempo entre costuras. Prod. Emilio Pina y Reyes Baltanás. Actores: Adriana Ugarte, Hannah New, y Peter Vives. Madrid: Antena 3, 2013 y Divisa Home Video, 2014. DVD.

Vosburg, Nancy. “Spanish Women’s Crime Fiction, 1980s-2000s: Subverting the Conventions of Gender and Genre.” *Iberian Crime Fictions*. Ed. Nancy Vosburg. Cardiff: U of Wales P, 2011. 75-92. Impreso.