



Universidad de Barcelona

Facultad de Filología

Departamento de Filología Hispánica

Programa de Doctorado : “Filología Hispánica”

La narrativa breve de Carmen Laforet (1952-1954)

Autora: Santa Ferretti

Directora de la tesis: Dra. Anna Caballé Masforroll

Barcelona, Septiembre 2013

Quiero dedicar este trabajo

a mi familia, con gratitud; por su comprensión, amor, ayuda y acompañamiento;

*y a todos mis amigos en Barcelona por haberme facilitado libros, artículos y ánimo para
llevar a cabo esta empresa.*

Quiero expresar aquí mi más sincero agradecimiento a la profesora Anna Caballé por haber accedido a dirigirme la tesis. El apoyo que me ha prestado durante el proceso de investigación y su acicate durante la escritura de esta tesis han sido un gran estímulo intelectual para mí.

*Laudato sie, mi Signore, per sora nostra matre terra,
la quale ne sostenta et governa,
et produce diversi fructi con coloriti fiori et herba.*

*Laudato sie, mi Signore, per quelli ke perdonano
per lo tuo amore,
et sostengo infirmitate et tribulatione.
Beati quelli kel sosterranno in pace,
ka da tè Altissimo sirano incoronati.*

“Il Canticò delle Creature” (San Francesco d'Assisi)

Cuando uno decide ser escritor, no tiene la menor idea de lo que ese trabajo supone. Al començar, escribes espontáneamente de tu limitada experiencia. Estás lleno de exuberante ingenuidad. Pero trabajar en ello casi todos los días desde hace cincuenta años resulta ser un trabajo muy exigente y cuesta verlo como una placentera actividad. No quiero seguir siendo esclavo de las estrictas exigencias de la literatura.

Philip Roth

Siempre hasta que me muera estaré volcada en los demás. Los querré y me querrán. Y al mismo tiempo estaré sola.

Carmen Laforet

(Fragmento de una carta original de Carmen Laforet a Lili Álvarez depositada en la Unidad de Estudios Biográficos de la Universidad de Barcelona)

Índice

1. Introducción	pág. 6
1.1. La escritora y la crítica	pág. 14
2. Contextos	pág. 38
2.1. Tradición de la novela corta en la literatura española del siglo XX y análisis de la narrativa breve de Carmen Laforet	pág. 107
2.2. Semblanza biográfica	pág. 135
3. Novela corta vs. novela larga en su obra	pág. 165
3.1. “El piano” o la dignidad en la pobreza	pág. 193
3.2. “La llamada” o el fracaso de los sueños	pág. 209
3.3. “El viaje divertido”. Un retorno al pasado	pág. 223
3.4. “La niña”: radiografía de la mujer beata	pág. 240
3.5. “Los emplazados”, ¿burlando la muerte?	Pág. 254
3.6. “El último verano” o la idealización de la maternidad	pág. 268
3.7. “Un noviazgo”: un apunte de rebeldía femenina	pág. 280
4. Conclusiones	pág. 307
5. Bibliografía	pág. 314

1. Introducción

En estos últimos años se ha recobrado el interés tanto por la figura de Carmen Laforet como por su obra literaria. Se ha recopilado toda su narrativa breve bajo el título *Siete novelas cortas*, que acaba de publicar la editorial Menoscuarto; en 2010 también vio la luz la biografía a cargo de Anna Caballé e Israel Rolón *Carmen Laforet. Una mujer en fuga* (RBA Editores); amén de distintas publicaciones surgidas anteriormente, desde el retiro de la escritora, por ejemplo la obra *Carmen Laforet* de Roberta Johnson, publicada por la editorial Twayne en Estados Unidos, en 1981. La profesora Johnson seguiría ocupándose de la obra de C. Laforet en los años siguientes. Recordamos también su ensayo “La novelística feminista de Carmen Laforet y el género negro” (publicado en *Arbor* en 2006). Un año después de la obra publicada por Johnson, en 1982, el hijo menor de Carmen Laforet, Agustín Cerezales, publicó a su vez *Carmen Laforet*, un trabajo biográfico que contiene una selección de textos de la novelista además de otros de crítica literaria sobre la obra de su madre hasta aquella fecha. Y que marcaría un hecho característico y es ubicar a Agustín Cerezales, albacea de la obra de su madre, como el principal suministro de la información tanto biográfica como editorial relacionada con la escritora. Más recientemente, en 2002, apareció *Mujeres de la posguerra, de Carmen Laforet a Rosa Chacel. Historia de una generación*, obra de la periodista Inmaculada de la Fuente, que añade importantes noticias y sobre todo una nueva interpretación en relación a las anteriores, las someras biografías de Johnson y Cerezales. Al año siguiente Israel Rolón editó *Puedo contar contigo*, que contiene la correspondencia epistolar mantenida por Laforet con el novelista español, afincado en los Estados Unidos, Ramón J. Sender; y en 2004, apareció la novela inédita *Al volver la esquina*, segunda obra de una trilogía siempre anunciada pero nunca publicada como tal que, junto a la publicación de los cuentos *Carta a Don Juan*, nos descubren una nueva e inédita Carmen Laforet. Es decir una escritora más prolífica y versátil de lo que a veces se nos ha querido hacer creer.

Hay que matizar, sin embargo, que, en realidad, el título aportado por Rolón, Carmen Laforet/Ramón J. Sender *Puedo contar contigo. Correspondencia*, marcó el punto de inflexión en los estudios laforetianos. El libro aportaba por primera vez la voz auténtica de

la escritora, opinando sobre su obra, sobre obras ajenas (principalmente la del propio Sender) y sobre las dificultades que representaba para ella seguir manteniendo en pie su carrera literaria. Es decir se ofrecía una visión poliédrica de Laforet desconocida hasta entonces. De ahí que los estudios sobre su obra adquirieran una nueva profundidad, como sucede siempre que se incorporan nuevos materiales biográficos al conocimiento de un escritor. Israel Rolón, tras la lectura de las obras de Carmen Laforet y para lograr explicar los enigmas de la escritora y los aspectos biográficos que no se perciben a simple vista, siguió investigando a la búsqueda de nuevos materiales epistolares que ayudaran a configurar su trayectoria desde un punto de vista interno.

El origen de la pesquisa epistolar de Rolón fue la lectura de *Paralelo 35*. Rolón comprendió que tenía que haber una correspondencia entre la autora y Sender. En primer lugar la buscó en EE.UU., especialmente en California, para después encontrarla en España, en la ciudad de Huesca donde se encuentra depositado el archivo de Sender y gran parte de sus cartas recibidas. Rolón aisló los manuscritos originales de entre unos seis álbumes diferentes en los que las cartas habían sido colocadas por orden cronológico. Luego tuvo que enfrentarse con la carencia de fechas con que algunas cartas fueron escritas (antes de transcribirlas con no poca dificultad debida a la escritura a mano, al deterioro de la claridad de la tinta y al uso de ambas caras del folio). Al contrario de Laforet, Sender escribió (excepto dos) toda su correspondencia mecanografiada. Gracias a la familia Laforet se han conservado y se pudieron incluir en el libro casi todas las cartas que corresponden al autor aragonés. La importancia de las cartas reside en el estilo natural, sencillo y espontáneo, no exento de matices poéticos propios de la sensibilidad artística de ambos autores. Las cartas también dan a conocer aspectos de la creación literaria de la autora así como de sus largos silencios. El epistolario, a pesar de que la correspondencia esté fechada de mucho antes, empieza en 1965 y va hasta 1982. Marie-Lise Gautier en “Carmen Laforet”, *Interviews with Spanish Writers* (1992) refiere las palabras de Carmen Laforet y Sender: “Nos conocíamos por correspondencia desde hacía unos veinte años: Cuando la publicación de mi primera novela, Sender tuvo la generosidad de escribirme desde [Nuevo] México. Yo le admiraba sin haber leído más que una pequeña parte de su obra” (Gautier, 1992: 156-157). Con Sender, Carmen Laforet encuentra a un confidente –no será el único- y le habla de lo difícil que es ser mujer y escritora al mismo tiempo y el

resquemor hacia una sociedad que parece rechazar a las mujeres que se dedican a un oficio distinto al del ámbito del hogar y la familia que tradicionalmente se les ha reservado. Comunica al escritor sus inseguridades y su constante actitud crítica hacia su obra, su deseo de ser buena madre, su búsqueda de alegría y felicidad y su anhelo religioso. Se dice apolítica, pero va creciendo en su interior una hostilidad hacia su país por los cambios que observa en él y por la incomodidad que ello le comporta.

En 2004, Benjamín Prado y su esposa Teresa Rosenvinge publicaron en Ediciones Omega, en la colección *Vidas literarias*, una serie de biografías dirigidas por la escritora Nuria Amat, un volumen dedicado a Laforet. Incluye una selección de textos realizada por los propios autores y cedidos por los herederos de la propia autora. Cabe mencionar, al hilo de la aportación de los descendientes de Laforet, la valiosa aportación autobiográfica de la hija de Carmen Laforet, Cristina Cerezales Laforet, que en 2009 publicó *Música blanca*, libro en el que recuerda y honra la memoria de su madre en una escritura poético-biográfica que proporciona también algunos datos valiosos.

Además de los libros mencionados más arriba, sería reprochable olvidarse de destacar una serie de artículos y trabajos sobre la vida y la obra de Carmen Laforet, aparecidos recientemente. Así, el artículo de la novelista Carme Riera “Hace 40 años, una noche como hoy”, publicado en *El País* el 6 de enero de 1985, donde se recuerda la noche del primer premio Nadal en la que resultó ganadora una joven Carmen Laforet. Destaca también el completo estudio de *Nada* que la catedrática de la Universidad de Barcelona, Rosa Navarro Durán, lleva a cabo en la edición de *Nada* publicada por Destino el año 2006. De nuevo Carme Riera publica, esta vez en 2012, otro artículo el que lleva como título “Relectura de *Nada* en clave barcelonesa”, publicado en *Cuadernos hispanoamericanos*, número 742, 2012, págs. 67-86. También se examinará el artículo de Anna Caballé “Laforet inédita”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, publicado en diciembre de 2012.

Nuestra investigación se va a centrar en uno de los aspectos menos considerados de la escritora hasta ahora: su narrativa breve, escrita en un corto periodo de tiempo, entre 1952 y 1954, y bajo unas condiciones de espíritu que resultan perfectamente aislables del conjunto de su obra. En ella apreciaremos la suave ironía con que tiñe sus narraciones, su reacción ante la belleza de la Naturaleza, su amor a la libertad y sobre todo la búsqueda de

una verdad interior vinculada al amor y la bondad que puede vincularse sin lugar a dudas a la etapa religiosa vivida por la escritora en este periodo. En particular vamos a centrarnos en los personajes femeninos de sus cuentos, pues al igual que ocurre en la mayor parte de su obra (excepto en la última etapa, vinculada a *La insolación*), son ellos los que aportan con mayor profundidad un conocimiento psicológico del ser humano.

El análisis de su narrativa breve nos va a proporcionar fundadas bases para una interpretación más ajustada de la Carmen Laforet real, hasta hace poco reducida a su creación más inmortal, la frágil Andrea de *Nada*. Es cierto que el deterioro mental de Laforet en los últimos años marcó de alguno modo su obra anterior, igualmente marcada por la manera en que la dura posguerra pudo quebrar su sensibilidad como artista. Carmen Laforet publicó poco y lo hizo en un periodo de tiempo que va de 1945 a 1960. Es decir su carrera se centra en quince años a lo largo de los cuales practicó con muchos géneros: la novela, la novela corta, el cuento, el artículo periodístico, el cuento incrustado como artículo, el libro de viajes y el diario (abordado como forma periodística en sus artículos publicados en *ABC*) pero, como ha probado la biografía de Caballé&Rolón la escritura se prolongó en el tiempo, mucho antes y mucho después del periodo comprendido entre ambas novelas. Pero hubo quien, haciendo juegos de palabras más bien chistosos, afirmaron que *Nada* es todo en Laforet... Uno de los objetivos de esta tesis que presento es demostrar cómo Carmen Laforet ha sido no solamente la autora de *Nada*, que cruzó como un meteoro el firmamento de la novelística española de la posguerra, sino una valiosa escritora de novelas cortas y de cuentos, menos considerados por la crítica pero altamente representativos de su quehacer. Dicha narrativa breve habrá de situarla como una mujer de su época que, sin embargo, rehúye el compromiso ideológico o el realismo social, que se impone en los años cincuenta, para sumergirse en la búsqueda de una verdad humana que carece de color político y sí aporta, en cambio, una reflexión sobre la honestidad, la hipocresía, la ambición o la abnegación como hechos fundamentales en las vidas de los seres reales.

Laforet es una excelente escritora de relatos breves a los que, sin embargo, ella no concede demasiada importancia, como explicaré y ampliaré más adelante. Su periodo de creación en este género es sumamente limitado, como se ha dicho. Nunca más vuelve a escribir

narrativa breve, pero el cuento le sirve para dar forma a sus nuevas creencias y necesidades religiosas. Y de ahí la aportación sutil de Laforet a una narrativa católica que en los años 50 tendrá en ella y en sus cuentos a una de sus más importantes representantes. Y es en los personajes femeninos donde proyecta mejor su singular religiosidad, próxima al franciscanismo y a la búsqueda permanente de la pureza espiritual. El objetivo principal de mi tesis y el interés que despierta en mí la obra de Carmen Laforet se apoyan en demostrar que la búsqueda de un sentido espiritual y estrictamente religioso (en el periodo que analizamos) tiene una importancia trascendental en su narrativa.

La autora parte de los aspectos más negativos pero también cotidianos de la vida religiosa, como por ejemplo la beatería, para llegar a una cota más alta de la perfección espiritual. Así vemos que Mercedes, cuando se refiere a doña Eloísa habla de “beatas”. En *La niña* se describe una religiosidad cercana al pueblo, piadosa y popular; sin embargo, Carolina se entrega por amor a los demás, sin buscar ninguna compensación, se sacrifica por el bien ajeno y es en este sacrificio donde encuentra su religiosidad. La vida interior se va purificando y todas las protagonistas realizan su progresión religiosa a través del sacrificio y del sufrimiento; trascienden el hecho meramente religioso, entendido como una serie de prácticas eclesíásticas, al sentir profunda pena por los demás, y esa actitud las conduce a la plenitud de la vivencia de la fe. En este sentido, observamos cómo la pobreza en *El piano* está lejos de verse desde una perspectiva social reivindicativa, para convertirse en un hecho luminoso capaz de irradiar la virtud a su alrededor. Para Laforet la pobreza tiene siempre una dimensión evangélica por la cual los pobres son los privilegiados de Dios. Rosa y su marido preferirán ser pobres para conservar la dignidad y seguir siendo libres.

Otros objetivos de la tesis serán: abordar diversos temas relacionados con la época de la posguerra, que sirven de telón de fondo en las novelas de Laforet como el hambre, las penurias, la miseria, la lucha por la supervivencia, la precariedad, la falta de medios, etc.; poner de manifiesto la crítica social que aparece en su narrativa breve pero siempre a la luz de unas convicciones religiosas que buscan la verdad y evitan el conflicto. Sus ideales resultan próximos a los ideales de San Francisco de Asís y que lamentablemente la crítica no supo valorar en su momento de manera oportuna; facilitar una lectura

actualizada de su narrativa breve, la parte más olvidada de la producción novelística de la autora de *Nada*. Obras como “Un noviazgo”, “La llamada” o “El piano” tienen cada una un rasgo o un aspecto que muchas veces supera la forma artística y estilística de su primera novela *Nada*. De modo que queda claro que Laforet no fue la autora de un *unius libri*, y las novelas cortas “El piano”, “El viaje divertido”, “Los emplazados”, “El último verano”, “La llamada”, “La niña” y “Un noviazgo” revelan de su autora la tenacidad de no darse nunca por vencida en su lucha por expresar el mundo que llevaba dentro. La misma Laforet nunca se dio por satisfecha e intentó superarse y mejorar en nuevas entregas.

Las siete narraciones breves citadas muestran prioritariamente temas como el desarrollo de la propia identidad, la autonomía personal, los valores cristianos y la represión social; algunas de sus narraciones breves realizan aportaciones importantes al tema del feminismo y de crítica social, presente en mucha de su obra. Aunque muy matizados por temas específicos de la religión católica como la caridad, el amor o el sacrificio, derivados de la propia conversión de la escritora en diciembre de 1951, no es nada difícil detectar la crítica social en los escritos breves de Carmen Laforet, aunque la mayoría de los expertos a menudo no hayan incidido en este particular.

Gonzalo Sobejano nos dice que Carmen Laforet es una novelista verdaderamente femenina, con lo que quiere significarse que sea muy sensitiva, sentimental o fantaseadora (1970: 120-122). Sus novelas tratan asuntos fuertes, muestran sin embozo realidades turbias y no esconden la verdad tras velos sonrosados. No obstante, en ellas siempre está presente la mirada de la mujer: mirada de comprensión y de amor hacia el hombre y las cosas. En sus obras se hace transparente que la verdad de la mujer es la asistencia, en todos los sentidos de esta palabra: presencia, auxilio y vigilancia del corazón. Algunos críticos señalaron el posible influjo de Dostoievski, pensando sin duda en la desconcertante psicología y en el desgarramiento y exaltación de algunas figuras de sus novelas cortas y cuentos. Pero si es cierto que asoman rasgos que la relacionan con la literatura rusa (Chejov, además de Dostoievski), también lo es que esta escritora, en su forma de ver y escribir, está más bien en la línea del neorrealismo europeo de posguerra, al que se anticipa en cierto modo.

En el primer capítulo se examinará la evolución de los estudios ya realizados sobre la obra de Carmen Laforet. Citaremos a los autores más destacados que han hecho nuevas y valiosas aportaciones, y analizaremos el contenido de las obras principales que se han publicado sobre la vida y la obra de Laforet, obras que permiten un mayor y más profundo conocimiento sobre la autora y su obra. En un segundo capítulo, a través de un panorama de la narración breve y del estudio de los autores más representativos de este periodo, que de alguna manera vinculamos a la escritora y a su obra, veremos las direcciones temáticas y formales que ha seguido la narrativa en España, estableciendo dos etapas cronológicas: la primera etapa incidirá en la década de los cuarenta y la segunda etapa en la década de los cincuenta. Mi proyecto tratará el marco histórico literario en que la autora empieza a escribir. La España de Laforet es la España de la posguerra, donde la realidad política afecta muchísimo a la libertad de escritura. Muchas escritoras vivirán en el exilio (Clara Campoamor, Margarita Nelken, María Zambrano, María Teresa León o Federica Montseny) impidiendo la lógica influencia que sus respectivos talentos hubiera podido ejercer en las nuevas generaciones de escritoras, mientras que las escritoras del interior sufrían la censura y la presión ideológica ejercida por el nuevo régimen y que fue especialmente opresiva con las expectativas femeninas. La nueva realidad política impuso normas morales impensables después de los avances aportados por la II República. A modo de ejemplo recuérdese cómo el nuevo gobierno de la nación regulaba la concesión de créditos para favorecer el abandono del trabajo profesional conseguido por la mujer: es mejor que éstas vuelvan a sus casas y cuiden de sus familias. En la obra de Laforet queda reflejada toda una época como trasfondo de sus personajes y de sus amputadas inquietudes.

El tercer capítulo se centrará en la tipología del personaje femenino en las siete novelas, dedicando especial atención al estudio de los personajes, a los temas principales que aborda la autora, a la técnica narrativa y al análisis del lenguaje. El apartado final de la tesis se reserva a las conclusiones.

La metodología será amplia y ecléctica. Desde la consulta de la bibliografía existente, tanto la que hace referencia a la autora como a la propia de la época, pasando por

el estudio y profundización en las teorías de la tipología femenina en los cuentos de los años cincuenta, el psicoanálisis aplicado al análisis de textos literarios, análisis de la figura femenina con sus aspiraciones, deseos y religiosidad en la novela corta de Carmen Laforet, etc; hasta el estudio comparativo entre las semejanzas y diferencias de las diferentes protagonistas, importancia de la mujer en la novela breve de Laforet y la importancia de la mujer en la sociedad de la época, la relación entre el personaje masculino y la protagonista de la novela.

Sin embargo, en estas obras que estudiaremos cabe mencionar que la autora termina por desenmascararse como sujeto de vida y escritura, aunque siempre de forma pudorosa. Considerando la obra como proyección de la imagen femenina de la propia autora, sin duda una escritora adelantada a su tiempo por el ansia de libertad y de independencia que se desprende de su forma de escribir, comprobaremos cómo sus novelas estén llenas de mujeres a las que, como le ocurría a ella misma, les viene estrecho el traje que les prestó la vida. Mujeres deseosas de escapar de sus zapatos y poder volar. Pero subyace en todas ellas, incluso en las más dramáticas, un sentido del humor, una capacidad para la ironía, para decir sin decir, que son claves en su narrativa. La tipología del personaje femenino, junto al humor, es uno de los rasgos constantes que hemos observado en la narrativa breve de C. Laforet.

Ahora bien, bajo esta denominación genérica de personaje femenino se ocultan conceptos diversos, por lo que hemos dedicado gran parte de este estudio a definir los rasgos de las mujeres de esas novelas cortas: el estudio previo de las diversas especies de mujer, así los resortes de las mismas, nos ha permitido detectar su función en las obras de la autora. No ha sido, pues, el criterio de calidad suprema el que ha presidido siempre nuestra selección, sino la consideración de que incluso las obras menos felices incorporan su nota, aunque disonante, a la totalidad de la producción de una autora, y que, por tanto, deben ser tenidas en cuenta a la hora de valorar dicha producción. Recordar el caudal menos conocido de la narrativa breve de C. Laforet ha sido otro de los motivos inspiradores de nuestro trabajo.

Con todo, no nos hemos limitado a inventariar rasgos femeninos sino que también hemos procurado explicar su posible efecto en el contexto social: mujeres que anhelan la

libertad personal y económica pero no la consiguen y regresan siempre, tras un fracaso, al hogar, a su vida de siempre.

Por razones de espacio, hemos limitado nuestro estudio a la tipología de las siete novelas cortas, aunque con algunas incursiones a modo de contrapunto en algunos cuentos y novelas largas.

1.1. La escritora y la crítica

Hasta la publicación en 2010 de la biografía *Carmen Laforet. Una mujer en fuga*, de Anna Caballé e Israel Rolón, la escritora más enigmática de la literatura contemporánea española no tenía una verdadera biografía. Diversos escritores de los cuales hablaremos a continuación y que ya han sido mencionados, ya habían intentado escribir sobre la autora que nos atañe, atraídos por la intensidad dramática del personaje, su hondura, por los perfiles indefinibles de su carácter, por su búsqueda constante de un ideal que nunca consigue alcanzar o de una novela que no consiguió acabar.

Anna Caballé, profesora de la Universidad de Barcelona y directora de la Unidad de Estudios Biográficos, e Israel Rolón, profesor de Literatura española en Immaculada University y que en 1987 había conocido a la escritora en la universidad americana de Georgetown, se han enfrentado a una de las figuras más atractivas y originales de la novelística española y han conseguido gracias a ello descifrar alguno de sus secretos mejor guardados en su amplia y documentada biografía. Aparentemente, nada queda por decir de Carmen Laforet tras las 515 páginas de este libro ganador del Premio Gaziél 2009 de biografías y memorias. Con este estudio, las indagaciones que se han hecho a lo largo de diez años para desvelar la reserva mantenida por la escritora, desde aquella mítica novela con la que ganó el Premio Nadal en 1944, concluyen satisfactoriamente reconstruyéndose minuciosamente su trayectoria vital. El libro establece la relación difícil, casi tempestuosa, que Carmen tuvo con la literatura, con el hecho de la escritura, y trata de resolver el siguiente enigma paradójico enunciado en la página 14: “cómo se puede no escribir sin dejar de ser escritora”. Podría pensarse que la vida fue para Laforet un puro tormento, que

fue ella misma su peor juez, la más dura con su propia obra a la que juzgaba con severidad, casi con desprecio en muchas ocasiones. No consiguió deshacerse de un destino que parecía muy fácil y de un triunfo que la alienó, en cierto modo, y del cual no pudo sustraerse.

El estudio de Caballé y Rolón dispone con gran honradez la continuidad esencial de su vida; construye una biografía clarificadora y nos describe las presiones y temores a los que estuvieron expuestos sus autores al deshacer con su trabajo algunos mitos reiterados; además de trazar toda una colección de certeros retratos de personajes que tuvieron relación con la autora estudiada, tales como el periodista Ricardo Lezcano, la profesora Consuelo Burell, la deportista y, en su madurez, propagandista religiosa Lili Álvarez, o el novelista exiliado Ramón J. Sender, que vivió un apasionado y no correspondido romance epistolar con la autora.

El prólogo y los 23 capítulos nos llevan desde los antecedentes familiares, la infancia y adolescencia en Canarias, su marcha a Barcelona, y la residencia en Madrid de la escritora que a los 23 años escribe la novela de su vida; desde la joven rebelde y tímida a la vez, con un talento literario especial pero dubitativa de su propia capacidad y temerosa de las opiniones del gremio (envidioso, sectario y sin piedad con el rival tantas veces), cuyos éxitos nunca interpreta como un éxito personal sino como resultado de la casualidad y de la inestimable ayuda de los demás, hasta las preocupaciones por la nueva y numerosa familia encerrada en un piso pequeño que por sí fuera poco alojaba a todos los parientes que llegaban a la capital, y por un marido del que se aleja paulatinamente desde su estancia en Tánger, a finales de los cincuenta, hasta la ruptura del matrimonio en 1970; comienzo asimismo del desaliento literario y la permanente huida que la conduce al misterioso y silencioso final. Tienen cabida también aquí la relación especial con Lili Álvarez, la tenista que ejerció sobre ella una influencia religiosa y una ambigüedad sexual que Laforet mantuvo siempre oculta; la intimidad con otras amigas, la amistad con Elena Fortún y con otras mujeres fuertes en las cuales Laforet buscó siempre, a lo largo de su vida, la figura materna que perdió, así como la extensa correspondencia con Ramón J. Sender, el hombre que la amó sinceramente desde la distancia. En suma, experiencias narradas con tal empatía por la vida humana de Carmen Laforet que contagian al lector.

La desorientación de Laforet se acentuó tras la separación de su familia. Entre 1970 y 1977 se instala en Roma donde conoce a Alberti, a M^o Teresa León, a Francisco Rabal y a

un joven canario veinte años más joven, Lino Brito, que le ayuda a mitigar su soledad convirtiéndose en su confidente y amigo. Como “una mujer en fuga”, se la define: aquellos continuos viajes a los Estados Unidos, Francia e Italia, y el exilio aún viviendo dentro de España, fueron su refugio, su tabla de salvación o un mecanismo de defensa. La lucha fue ardua y el desgaste físico fue mayor, hasta que se fue retirando en su propio mundo y encerrándose en sí misma.

La vida misteriosa e íntima de Carmen Laforet se ha podido reconstruir gracias a este trabajo y a la extensa correspondencia desde sus años juveniles y hasta su muerte. Según los dos biógrafos, Laforet cayó en la trampa de pensar que una literatura profundamente autobiográfica, como la suya, tendría un valor inferior a la verdadera creación; por ello no tuvo el coraje suficiente para persistir en su instinto, su más honda necesidad de escribir sobre sí misma y sobre sus demonios, como había hecho en sus primeras novelas, lo mejor de su obra. Al renunciar a la carga autobiográfica, aquella mujer de interiores adoptó formas narrativas que no le eran propias y su relato pareció poco creíble.

En *Carmen Laforet. Una mujer en fuga* todo está perfectamente analizado, avalado con los textos de la vasta correspondencia, con testimonios orales y apuntes de quienes la trataron y los datos de los periódicos. De sus artículos en prensa, a menudo bruscamente interrumpidos, Caballé destaca la calidad de sus columnas en ABC, publicadas en forma de diario entre 1962 y 1975.

Las dos tesis principales de las que se ocupa este libro apenas encierran misterio: a ningún lector se le oculta que el material con el que trabajó Laforet era su propia vida mal disimulada y a ninguno se le escapa tampoco que el peso de *Nada*, su primera novela y su fulgurante éxito, supusieron un peso que con el tiempo terminaría anulando la creatividad de la escritora. Es evidente que otros factores pudieron influir en ese eventual agotamiento, y hacen bien los autores de esta biografía en señalarlos. La publicación de *Carmen Laforet. Una mujer en fuga* plantea la duda de qué hechos terminan con la inspiración de un escritor hasta el punto de impedirle escribir. En el caso de Carmen Laforet fue probablemente la imposibilidad de seguir con el relato autobiográfico y con la descripción de su mundo interior los motivos que la llevaron al silencio.

En 1981 apareció en los Estados Unidos el primer libro dedicado en su totalidad a la obra de Carmen Laforet, el primero en contemplar de una forma global su vida y su obra y el primero en establecer una cronología hasta aquel momento inexistente. El libro de la profesora Roberta Johnson, amiga personal de la escritora a raíz de su publicación, toma como punto de partida el texto¹ de seis páginas escrito por la misma Laforet. Johnson acudió a Roma y entrevistó a la escritora ya en pleno periodo de bloqueo literario. La entrevista que mantuvieron fue el origen del estudio de Johnson en el cual se quiere conciliar una primera aproximación biográfica con el análisis de sus novelas.

Resulta ser un libro útil, un comienzo aún en el presente para quien desee estudiar tanto la biografía como la obra de la novelista. Como digo, el valor de la obra consiste en que Johnson logra combinar el carácter académico de su escritura con las entrevistas personales y los detalles autobiográficos que Laforet le proporcionó. Se compone de seis capítulos donde los dos primeros están dedicados a un recorrido por la vida y por la vocación de la escritora. El tercero y cuarto están dedicados a la novelística, en el quinto, el que ofrece más interés para nosotros, Roberta Johnson, prescindiendo de algunos, analiza los relatos breves. En el último capítulo nos brinda un punto de vista subjetivo pero académico al mismo tiempo sobre la narradora.

El origen de la creación de este libro fue un encargo a la docente, en 1976, por parte de la editorial Twayne pues, no habiéndose publicado casi nada en España sobre ella, le había pedido una biografía de la escritora para ocupar ese vacío. Las dos mujeres establecen una relación en la que profundizaron durante los varios viajes a Estados Unidos que la profesora organizó para que Laforet tomara contacto con la universidad estadounidense. Johnson siguió escribiendo sobre la novelista y hay que destacar, entre varios trabajos, su ensayo “La novelística feminista de Carmen Laforet y el género negro” publicado en 2006 por *Arbor* (Escritoras españolas del siglo XX, vol. II) donde nos indica cómo Laforet luchó para encontrar “nuevos modos narrativos” para poder transmitir su ideal femenino en una sociedad patriarcal y en el mundo editorial de la España franquista.

Un año después del libro de R. Johnson apareció, debido a la pluma de su hijo

¹ Este texto mecanografiado ha sido publicado por ABC el 11 de febrero de 2007, como homenaje a la autora en el tercer aniversario de su muerte.

menor, Agustín Cerezales, y, quizás necesitado por la larga ausencia de su madre del panorama literario español, la útil antología *Carmen Laforet: un texto biográfico* de 24 páginas, con varias fotografías y que contiene una selección de textos de la novelista y de crítica literaria que abarcan hasta el 1981.

En el año 2002 la periodista Inmaculada de la Fuente publicó *Mujeres de la posguerra, de Carme Laforet a Rosa Chacel. Historia de una generación*. El libro, gracias a unas entrevistas con familiares y amigos de Laforet, añade ulteriores informaciones a lo que ya había aportado Roberta Johnson. Como se puede adivinar por el largo título, de los años de la posguerra parte esta serie de mujeres singulares que desde sus textos o su obra recorren esta época en todos sus aspectos, desde el sufrimiento y la desesperanza hasta el origen de una obra literaria marcada por la necesidad de iniciar nuevas tendencias. El interesante estudio de De la Fuente establece las constantes, las líneas formales y temáticas de la narrativa de las mujeres de aquellos años difíciles: se muestra la huella dramática de la guerra civil y de las consecuencias que produjo en la sensibilidad de las mujeres escritoras de la época.

Se trata de trece escritoras pertenecientes a los años cuarenta, cincuenta y a la generación del exilio. Mujeres que desde el interior, como Laforet, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Josefina Aldecoa, o desde el exilio como Rosa Chacel, Mercè Rodoreda y María Teresa León, fueron al mismo tiempo un bafle de la débil voz de las mujeres de la época y un espejo múltiple en el que sus coetáneas podían mirarse. Si penetramos en sus novelas y en sus biografías, es posible redescubrir la oscura posguerra, un tiempo de mujeres invisibles en los que, sin embargo, continuaron con una vida interior, soñando y recordando. De la Fuente, que dedica el libro a su propia madre, hubiera querido que en la portada del libro figurara una foto de Carmen Laforet, pero por decisión de la casa editora se eligió a Ana María Matute. Pese a ello, la figura de más peso e importancia es la de Carmen Laforet. Con ella, escritora enigmática y emblemática de los años cuarenta, empieza el capítulo segundo y la periodista llega a resaltarla por encima de las demás mediante una biografía novelada que trata la vida, la obra y las amistades de la novelista. La labor hecha por esta periodista nos facilita una visión más detallada y actualizada sobre Laforet y es punto de partida obligado para estudios futuros que proporcionen un nuevo enfoque sobre esta autora y su problemática vital.

De la Fuente nacida en Madrid pero criada en Arenas de San Pedro (Ávila), lugar en donde la misma Laforet pasó mucho tiempo en busca de paz e inspiración para poder volver a la escritura, consigue en las cincuenta y seis páginas dedicadas a Laforet pintar un cuadro de gran sensibilidad que muestra una escritora ya cansada y retirada, amante de la naturaleza y de los animales y menos de los seres humanos. El libro, gracias a la alternancia de entrevistas, citas y anécdotas, profundiza en las noticias biográficas que se conocían hasta el momento.

En 2003 se publica *Puedo contar contigo. Correspondencia Carmen Laforet/Ramón J. Sender* por la Editorial Destino dentro de la colección Imago Mundi (correspondiente al volumen 32). Dicho volumen contiene las cartas que se enviaron Carmen Laforet y Ramón J. Sender a lo largo de diez años, los comprendidos entre 1965 y 1975. Cabe la posibilidad de que todavía puedan aparecer algunas cartas más. El libro describe la amistad que se fue fortaleciendo a través de la correspondencia entre los dos escritores y que ha permaneció inédito hasta 2003. Israel Rolón Barada reunió y editó las cartas que intercambiaron Carmen Laforet y Ramón J. Sender en un volumen con prólogo de Cristina Cerezales. La primera epístola data excepcionalmente de 1947, momento en que el autor lee la novela de Laforet Nada, pero como digo el núcleo principal de la correspondencia abarca básicamente diez años.

Creemos que es de gran utilidad transcribir dos puntos de la carta de Sender, fechada el 5 de octubre de 1947 y la respuesta tardía de Carmen Laforet, en octubre de 1965, desde Boston, en donde se detiene, camino de su primer viaje a Estados Unidos.

Estimada compañera:

He leído su Nada y me parece una buena novela. Hace años que no había tenido una impresión tan “confortable” intelectualmente hablando. Es un gran placer encontrar el talento literario sobre todo en nuestro propio idioma. Enhorabuena.

Supongo que sigue usted trabajando y que subordina usted todo lo demás a los intereses literarios, tan importantes para usted, para mí, para todos, a falta, en esta generación, de otras riquezas. Usted tiene un gran talento y nos pertenece a todos. Cuidelo y no se deje arrebatar por la gloriola y ni siquiera por la gloria. Conserve siempre ese dominio de la realidad, esa visión directa, sencilla y asombrosamente humilde- es la humildad la que

hace el milagro- de su Nada que releo y que admiro. [...]

Enhorabuena otra vez. Es usted una espléndida escritora. Gracias por la alegría que me ha dado su “descubrimiento”.

Ramón J. Sender

(Extraído de *Puedo contar contigo...* pp.33-34).

Sr. D. Ramón J. Sender:

Señor Sender: Hace muchos años que tengo deseo de hablar con usted. Sería para mí una verdadera alegría, aparte de un gran favor, que pudiéramos encontrarnos durante mi estancia en Los Ángeles. [...]

Yo no lograba nunca leer libros suyos. Hace algún tiempo encontré en Madrid Réquiem por un campesino español. Y aquí en América la llevo conmigo y no creo que haya habido una novela más hermosa, más llena de pureza y de encanto y de fuerza en toda la literatura de la posguerra. [...]

Me llamo Carmen Laforet. Usted tuvo la generosidad de escribirme cuando yo publiqué mi primera novela hace veinte años. Yo no sabía entonces que era usted escritor. Después he ido no sólo sabiendo sino queriendo conocer su obra hasta este encuentro con ella. [...]

Con afecto y con admiración, un saludo,

Carmen Laforet

(Extraído de *Puedo contar contigo...* pp. 35-36).

Ramón J. Sender, exiliado en Estados Unidos pero siempre atento a lo que ocurría en España, comprendió de inmediato que *Nada* se trataba de una obra excepcional. Consiguió la dirección de la escritora a través de la editorial Destino, que patrocinaba el premio y también editaba su obra, y envió una carta a la joven novelista en la que, además

de mostrar su admiración por el talento de la escritora, se ofrecía para facilitar su traducción al inglés y dar a conocer el libro en Estados Unidos. Carmen Laforet, que no conocía entonces la obra de Sender, no contestó la carta, pero cuando realizó un viaje a Estados Unidos en 1965 tuvo el ferviente deseo de conocer al autor de la epístola. Escribió al novelista para agradecerle aquella misiva de veinte años atrás y solicitar una entrevista con él en su visita a Los Ángeles. Laforet ya había podido leer algunas novelas de Sender -de hecho, sentía devoción por *Crónica del alba*- y admiraba su escritura y su dedicación literaria.

No se encontrarían de nuevo hasta que el escritor regresó a España después de la Guerra Civil en 1974, pero mantuvieron una interesante correspondencia que nos permite profundizar en la intimidad de ambos y nos acerca a un mayor conocimiento de las dos personalidades, así como a aspectos importantes de las vidas y de los procesos de creación de las obras de los dos escritores. Es interesante ver el lado humano -además del profesional- de estos dos escritores a través de la correspondencia. Algunos temas y experiencias se repiten en las cartas -fruto, lógicamente, de que el autor no recuerda que aquello ya lo contó en otra misiva-; en otras, sin embargo, hay lagunas que debemos rellenar con deducciones.

En las primeras cartas hay más respeto mutuo, los interlocutores se tratan de forma respetuosa, como dos escritores que hablan de temas intelectuales. Más tarde, en cambio, se tutean y los intercambios ya adquieren más intimidad: Carmen le cuenta los problemas con su marido que la llevan a la separación; por su parte, Sender, viudo desde hacía mucho tiempo, y pese a tener familia en Estados Unidos, está solo y en el exilio, por lo que evoca (idealizando en cierto modo) tanto a España como a su Alto Aragón y desea volver a ellos. Carmen Laforet vivía en la calle de O'Donnell de Madrid y tenía familia numerosa, como recuerda su hija Cristina en el prólogo del libro, pero desea alejarse de la España de la dictadura de Franco, como había hecho cuando fue a vivir a Italia. El tono que los dos amigos adoptan es de una constante humildad hacia las obras propias y alaban con énfasis la obra del otro. Así dice Carmen Laforet que Sender es el mejor escritor en lengua española del momento y Sender afirma que Laforet es, no solo mejor que él, sino la mejor.

En sendas cartas, una de enero de 1966 y otra del 25 de julio de 1966, se escriben:

Querida Carmen

[...] Estoy leyendo sus novelas cortas (la prisa por poseer unidades enteras de su obra me hace ir a ellas antes que a las novelas largas) y son de una finura exquisita. [...]

Queridísimo amigo:

[...] he vuelto a repasar- y pienso leer de nuevo de cabo a cabo en unos días de vacaciones- la Crónica del alba. Para mí es el libro-novela más importante de nuestra literatura en el último cuarto de siglo. Es una delicia, es algo terriblemente vivo y poético, es la verdadera raíz de lo mejor que tenemos en este país nuestro. [...]

Ambos escritores son opuestos: Sender es ya un escritor consagrado, su obra es sólida y conocida, y su dedicación a la escritura es sorprendente. Laforet, por el contrario, duda de su capacidad para escribir, necesita tiempo y concentración, atraviesa crisis (espirituales, familiares, de confianza en sí misma, etc.) por su constante y agotadora búsqueda que paraliza su creación literaria; Sender, continuamente y desde el primer momento, la anima, le reconoce una gran valía y un talento literario que no debe desestimar. Sender escribía con regularidad, sentía una gran necesidad de proyectarse en los personajes y en los acontecimientos, como si este fuera un modo de escapar del presente y de la realidad; Laforet padecía cierto pánico, daba una y mil vueltas antes de escribir, reflexionaba, temblaba de responsabilidad. Los temas que tratan ambos autores son básicamente sus problemas personales y los intereses culturales que cada uno tiene puestos en la obra del otro. Las cartas iban acompañadas en muchas ocasiones de obras de los autores -cuando no las enviaba directamente la editorial- y fotografías.

Laforet está casada -su marido trabaja en una editorial- y tiene cinco hijos; la vida familiar le absorbe y le impide dedicarse a fondo a la escritura. También aquí sus anhelos son contrarios: él parece añorar una estabilidad familiar de acuerdo con su monotonía cotidiana; ella pretende volar sola y vivir nuevas experiencias. Hay un momento, cuando Carmen le informa de su separación matrimonial, en que parece que él desea con fuerza que ella vaya a Estados Unidos, pero ella se va a Italia donde vive una cierta bohemia en la

Roma de Rafael Alberti y María Teresa León. En las cartas de la autora se ven los problemas que tiene con el dinero (no gana demasiado con sus escritos) e incluso le cuenta a Sender lo agobiada y necesitada que se siente en algunos momentos. El autor le ofrece impartir clases en un seminario en EEUU, pero Laforet no acepta nunca.

La confianza entre los dos escritores crece carta a carta y, tras dos años de tratarse de con formalidad, pasan a tutearse y así consiguen una mayor cercanía entre ellos que abre el camino a una mayor intimidad. Vemos crecer la amistad entre ambos, sus confianzas familiares, las referencias a los hijos respectivos, las alusiones a sus situaciones económicas, las opiniones sinceras sobre diversos asuntos y también la admiración mutua, por la personalidad y la obra literaria del otro. En realidad solo se vieron dos veces: en 1965 cuando Carmen Laforet visita Estados Unidos y en 1974 cuando Sender regresa a España en un primer y breve viaje; pero ello no impide, más bien al contrario, que ambos sepan que el otro está ahí para ayudar en lo que sea y que ambos puedan decirse con total seguridad el uno al otro, como subraya la propia Laforet en una de sus cartas, “puedo contar contigo”. Laforet le cuenta sus incertidumbres, su condición de abuela, su panorama familiar, le insinúa que quiere separarse de su marido Manuel Cerezales; y le narra sus proyectos casi siempre intermitentes, le explica su concepción de la novela y no duda en hacerle partícipe de sus preocupaciones religiosas. Sender también le ofreció a ella colaborar en la Agencia Literaria de Joaquín Maurín, le habló de conseguir un trabajo en una universidad norteamericana e incluso le ofreció ayuda económica. Y en este clima de admiración continua y declarada incluso hay lugar para la epístola amorosa, para la seducción leve, para la insinuación; Sender veía en la “abuela de cero años” o “de una edad divina” a una eterna adolescente.

El libro va cobrando interés en la medida en que sirve para conocer a los dos escritores y en particular la biografía de Carmen Laforet narrada por ella -sus viajes, su estancia en Roma, fascinada con Alberti y María Teresa León, a la cual Sender le envía uno de sus libros-, y quizá sea un colofón intenso de dos personas muy diferentes que se encontraron en la amistad, en la palabra, en la ficción y en la vida. Sender vive -y se siente- solo. Trabaja como profesor en la universidad, a veces ve a su última esposa, mantiene algunas relaciones esporádicas y sus hijos se han independizado por completo; combate la soledad escribiendo sin tregua. No asimila muy bien hacerse

viejo y los achaques de salud, se vuelve raro. En fin, ambos hablan de pequeñas y grandes cosas, de sueños y certezas, de literatura y de artículos en periódicos que ayudan a vivir (Laforet escribió en ABC), de los hijos y nietos, del orgullo y la alegría debidos a la amistad. Se piropean sin pedantería. Solo cuentan las emociones nobles.

En 2004 Benjamín Prado y su esposa Teresa Rosenvinge publicaron en Ediciones Omega, en la colección Vidas literarias, una serie de biografías dirigidas por la escritora Nuria Amat. El volumen *Carmen Laforet* incluye una selección de textos hecha por los propios autores y concedidos por los herederos de Carmen Laforet. En la portada del volumen se lee: “Nadie mejor que un escritor para escribir la vida de otro escritor en la suerte de diálogo creativo que convierte cada libro en una sugerente joya literaria”. Se trataba de un encargo de la editorial que estuvo a punto de no ser publicado por falta de nueva información y que la muerte de la novelista reanudó por lúgubres intereses editoriales. Pensamos que el volumen no aporta nada nuevo a lo que ya se sabía por anteriores escritos sobre Carmen Laforet. La parte biográfica de 126 páginas es muy reducida y predomina la selección de textos que incluyen fragmentos de *Nada*, cuentos, *La isla y los demonios*, las novelas cortas “Un noviazgo” y “Un viaje divertido”, *Paralelo 35*, *La insolación* y los artículos “Novelería”, “Supervivientes”, “Elena Fortún”, “En el retiro”, “Veraneantes”, “Filosofía”, “Autenticidad”, “Popularidad”, “Diario de Carmen Laforet” y “Juventud antirreglamentaria”.

El texto, dividido en “Un gato con alas”, “Todo lo que pasó antes de *Nada*”, “El premio Nadal”, “La fama y los demonios”, “La mujer que vio a Dios”, “El comienzo y el fin del laberinto” y “Carmen adentro”, es más bien una muestra de excelente literatura que de datos biográficos nuevos. No faltan errores e imprecisiones como el atribuir a la autora una artrosis debida a su edad avanzada cuando de lo que se trataba en verdad era de una dolencia que la afectó desde su juventud y de la que se operó en Zaragoza, como nos dicen Anna Caballé e Israel Rolón en su ya comentada biografía. Además en la página 25 los autores nos dicen que Carmen solía saltar por la ventana de su aula para ir a la playa o vagabundear por las calles de la isla de Las Palmas, cosa imposible porque el aula estaba situada en un segundo piso del instituto Benito Pérez Galdós. Gracias a la biografía *Carmen Laforet. Una mujer en fuga* (concretamente en Caballé & Rolón, 2010: 18)

aprendimos en adición que fue Israel Rolón quien encontró el manuscrito de *Nada* en una librería de viejo de Madrid. Rolón presenta al hijo de la escritora el dueño de la tienda, Carmelo Blázquez, con el fin de recuperar un texto de honda importancia para los estudios sobre la autora y que el crítico Domingo Ródenas de Moya había dado por perdido en su excelente edición crítica de *Nada* en 2001. Por lo tanto, parece imposible que Benjamín Prado pueda haber tenido en la mano las cuartillas de *Nada* antes de la primavera de 2002:

Por cierto que el manuscrito autógrafo, que durante décadas se dio por perdido, se encuentra, en el momento de redactar estas líneas, en manos de un librero de Madrid. [...] Los hijos de Carmen Laforet y los autores de este libro hemos tenido en mano las cuartillas originales de *Nada*, escritas a manos por Laforet (Prado & Rosenvinge, 2004: 54).

Así que la biografía, a pesar de las nuevas aportaciones por las entrevistas con los hijos de la escritora y especialmente con el hijo menor Agustín, debido a las inexactitudes que contiene, no aporta grandes novedades sobre la vida de Carmen Laforet.

Otras aportaciones autobiográficas se deben a la hija de Carmen, Cristina Cerezales, que en 2009 publicó *Música blanca*: la memoria de una hija que se muestra agradecida por la herencia espiritual de su madre. Desde su privilegiada condición de hija y de experta en su obra, Cristina Cerezales ofrece al lector un material de primera mano sobre Carmen Laforet en el que abundan aspectos que descubren las profundidades de su alma y de su intensidad literaria. Ante todo, pero, *Música Blanca* es un recorrido documentado e inteligente por la vida humana. Una bellísima declaración de amor de una hija hacia su madre. Como ejemplo de lo dicho anteriormente citamos textualmente el siguiente fragmento. Está escrito en primera persona, como si fuera Laforet la que hablara aunque el procedimiento es puramente ficticio:

Ver no es solo ver, es comprender lo inexplicable. No puedo definir exactamente lo que es porque no existen palabras. A veces me coloco al lado de las personas que sufren porque sé que mi luz les aporta Consuelo. [...] Él permanece conmigo. A veces siento Su presencia, y otras no, pero Él está en mí. El Espíritu Santo al que yo tanto he invocado ha atendido mis súplicas. Yo a veces desesperaba de no tener respuestas porque aún no sabía que la vida es una vibración y que la respuesta puede llegar, indiferentemente, en un punto u otro de la existencia. [...] Me siento como Endimióm, el personaje mitológico que describió en su libro mi amigo Enrique de Rivas, y que tenía la facultad de volar en el espacio y en el tiempo a través de otros cuerpos. Yo solo puedo volar a través de mis diferentes edades, pero

es casi lo mismo porque mi cuerpo ha ido cambiando tanto que es como si encarnara cuerpos diferentes cada vez [...] ahora soy joven. Ya no tengo el pelo blanco sino una espesa melena ondulada de color rubio oscuro. Estoy rodeada de mis hijos-niños sonrientes. Son míos y yo soy de ellos. Pero también soy independiente, no quiero sentirme reducida a la maternidad como único objetivo de mi existencia. Siento en mí una rebeldía estimulante. Me gusta este momento, pero alguien está tratando de captarme en el presente, regresándome a mi cuerpo anciano (Cerezales Laforet, C., 2009: 16-17).

Pasamos ahora a analizar una serie de artículos sobre la figura y la obra de Carmen Laforet. En un primer artículo “Hace 40 años, en una noche como la de hoy” aparecido en *El País* el 6 de enero de 1985, Carme Riera hacía hincapié en recordar la misma noche de cuarenta años atrás, cuando al final de una cena celebrada en el café Suizo de Barcelona, se dio a conocer el nombre de la ganadora del primer premio Nadal, creado por algunos miembros del semanario *Destino* como un homenaje a su joven redactor-jefe Eugenio Nadal, fallecido precozmente ocho meses antes. Nadie sabía quién era aquella mujer de 23 años, llamada Carmen Laforet, que había logrado el galardón imponiéndose a autores tan célebres en la época como César González Ruano, con una novela fascinante y de extraño título: *Nada*. La joven de entonces que llevaba una media melena a lo Laureen Bacall ha sido hoy (por 1985), después de ocho lustros, invitada en Estados Unidos, como huésped de honor en el Congreso de la Modern Language Association, en donde se iban a dictar una serie de ponencias coordinadas por la profesora Elisabeth Ordóñez, de la Universidad de Texas. En el verano anterior la profesora Nichols de la Universidad de Florida había hecho una encuesta para saber cuál había sido la repercusión y la influencia de *Nada* en las obras de las jóvenes novelistas tanto en lengua catalana como castellana.

Carme Riera quedó tan impactada por la lectura de *Nada* cuando tenía trece años que incluso soñó con personajes de la novela, aunque la olvidó en sus comienzos como novelista; más tarde agradece su influencia y le reconoce el impulso que le debe y el estímulo para su imaginación. Reconoce también que las escritoras de su generación más bien estaban vinculadas a Chacel o Rodoreda, o quizás a Virginia Woolf o Erika Jong por sentirse atraídas no solo por el feminismo sino por otros planteamientos estéticos y narrativos, pero reconoce que la influencia de Laforet es sin duda perceptible en todas las obras de estas narradoras jóvenes. Toma como ejemplo de actitud feminista de Laforet las reflexiones negativas que hace sobre Gerardo, en el parque de Montjuïc descrito con

detalles y con sus estatuas manchadas con lápiz de labios. Escenario que años después encontraremos también en el poema *Barcelona ja no és bona* de Jaime Gil de Biedma. Pero lo que más interesa remarcar a Carme Riera es el tema de la amistad que tan poco se ha trabajado en la literatura. La amistad entre Andrea y Ena le parece fundamental a la escritora de *Te dejo amor, en prenda el mar* y *Tiempo de inocencia* ya que Carmen Laforet se sirve de esta para unir dos mundos entre ellos opuestos: el sórdido y decadente del piso familiar de Aribau que representa la represión y el de la libertad encarnado por la universidad y sus alegres amigos. En esta amistad Ena conduce los afectos de Andrea y se revela capaz de ofrecer a la amiga primero el calor de una familia, después un trabajo en Madrid. El agradecimiento de Andrea no se hace esperar y en el final de la novela ella salva a su amiga en la buhardilla del diabólico Román y provoca su suicidio. No cabe duda, opina Riera, que las influencias de *Nada* se encuentran en la descripción de la casa prisión de *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets o en la llegada de Natalia a Barcelona sola en un taxi, de la novela de Montserrat Roig *L' hora violeta*.

Por su parte, Rosa Navarro Durán en su prólogo a la novela procede a analizar con rigor su estructura espacio-temporal, la mirada de Andrea, los personajes, el atractivo de *Nada*, la inasible vaguedad de la novela, la mirada de los otros y el olvido de sí y su carácter impresionista. En los sucesivos apartados de la profesora Navarro descubrimos el argumento, la estructura, los temas, los personajes, las técnicas narrativas, el espacio y el tiempo, y el estilo de la obra que glosaremos a continuación.

Sabemos cómo la novela de los primeros años de posguerra está marcada por las consecuencias de la Guerra Civil y por la presión de la censura, que no permite una denuncia clara de la situación del país ni que los autores entren en contacto con la literatura escrita en otros países. Había que atenerse siempre a las normas dictadas por el nuevo régimen y esto afectaba tanto a los escritores como a la crítica literaria. Todo esto produce como resultado la involución de la narrativa española de la época, que se limita al modelo narrativo *realista* del siglo XIX.

La novela recibirá un nuevo impulso gracias a nuevos estímulos como los premios que comienzan a convocarse desde los primeros años 40 (el más importante será sin duda el Premio Nadal). En cuanto a las tendencias, dominaban por un lado los novelistas de

ideología conservadora y de *realismo* tradicional como Ignacio Agustí y Gonzalo Torrente Ballester, y otras donde aparece un intenso lirismo como en la obras de Wenceslao Fernández Flórez. Entre las tendencias renovadoras hay que destacar el tremendismo representado por la novela *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela. Las novelas de tendencia tremendista reflejan los aspectos más desgarradores y crueles de la realidad, con una clara intención crítica y con un lenguaje duro y descarnado nos presentan a unos protagonistas al margen de la sociedad y claramente desarraigados. Por otra parte, surge también la novela de corte existencial, donde se suele situar *Nada* de Carmen Laforet. Desde las vivencias personales, utilizando técnicas narrativas tradicionales y de influencia barrojana, estos novelistas existenciales expresan en sus relatos la miseria, la frustración y la angustia de aquellos años.

El poeta Juan Ramón Jiménez dice a propósito de la novela que *Nada* se reduce a unos pocos sucesos, y pertenece a las novelas sin asunto, ya que hasta el capítulo 19 se desenvuelve como una serie de cuentos unidos.

Nada cuenta la experiencia de una joven muchacha, Andrea, desde que llega a Barcelona un mes de septiembre hasta su partida un año después, cuando acepta la propuesta de su amiga Ena y se va a Madrid para reunirse con ella pero también para empezar una nueva vida. Navarro Durán subraya la importancia de las personas que rodean a la protagonista durante ese año de aprendizaje y crecimiento agrupándolas en dos núcleos espaciales: la casa familiar en la calle Aribau, mundo cerrado y oscuro; y el de la Universidad y sus amigos, abierto y alegre. Andrea cuenta la historia, de folletín, de Angustias, el melodrama de Román, la historia cruzada de Ena y su madre, la del desdichado matrimonio formado por Gloria y Juan. Pero también sus propios fracasos, sus aventuras amorosas, sus vagabundeos por el Barrio Chino y otros barrios de Barcelona. En cuanto a la estructura, podemos decir que se divide en tres partes formadas las dos primeras por nueve capítulos y la tercera por siete: la primera parte comprende de octubre a febrero; la segunda, de marzo a junio; y la tercera, de julio a septiembre. La primera parte se abre con la llegada de Andrea a Barcelona y su ingreso en el ambiente deprimente y sórdido del piso de la calle Aribau, y se cierra con la marcha de su tía Angustias a un convento. En la segunda parte, Andrea comienza a sentirse más libre, la narración se traslada al exterior de la vivienda, a la Universidad y a las calles. El primer baile fracasado de Andrea en la casa

burguesa de su amigo Pons en la Bonanova indica el final de esta parte. La tercera empieza con la conversación entre la madre de Ena y Andrea, y acaba con la marcha a Madrid de esta última. Esta división de la novela en tres partes se debe a los tres estadios que atraviesa Andrea en la lucha para alcanzar la independencia y el crecimiento personal pasando por la destrucción de las ilusiones.

De la lectura del prólogo de Navarro podemos deducir una serie de temas de esta novela que refleja el desolado mundo de la posguerra desde una perspectiva pesimista: las dificultades económicas que padecen los personajes como consecuencias de la guerra, la falta de libertades, especialmente para la mujer, que sigue su existencia entre la rebeldía y la abnegación, como se advierte en el personaje de Gloria. O bien la pobreza y el hambre que en la segunda parte de la novela llega a desestabilizar a Andrea, frente a la abundancia que se observa en otras casas.

En la novela, observamos varias alusiones a la religión católica. Por ejemplo, cuando Angustias se despide bendiciendo a la familia como una santa y posteriormente, al partir el tren en que viajaba, se santigua. Sin embargo, es una religión más bien de apariencias, de gestos externos, y no sentida de forma auténtica, impuesta por la situación histórica y política de la posguerra pero no fruto de un espíritu de superación personal. Y la prueba está en la propia Angustias y la dureza con que trata al resto de su familia.

La estudiosa remarca cómo el lector se impresiona por la profundidad del vacío que vive Andrea y no por la superficialidad de muchas cosas que suceden a su alrededor. Los proyectos personales de Andrea, el amor y a veces también la amistad, resultan un fracaso y están llenos de disgustos. Cuando logrará abandonar la casa y hacer balance final de su estancia, se confirma el vacío. El lema de la obra está presente en los versos de Juan Ramón Jiménez que encabezan la novela y aparece en varios pasajes de la obra, la primera vez cuando Andrea escucha tocar a su tío Román y afirma no sentir “nada”. Ese “anegarse en la nada” alude a que todo su ser está en el interior de sí misma, no en sus relaciones con los demás. En el año pasado en Barcelona, nada trascendente le ha pasado a Andrea pero emocionalmente ha cambiado mucho. Muchos críticos, a pesar que siempre Laforet negó el hecho, han señalado cómo la novela es una autobiografía oblicua de Carmen Laforet por las coincidencias entre Andrea y la escritora. No solo la edad de la autora y de la narradora es parecida, han cursado estudios en un colegio religioso, ambas han viajado hasta Barcelona

para estudiar Letras en la Universidad, viven en la casa de unos parientes en la calle Aribau, y al final se marchan a Madrid. Andrea es una joven que se ve ante diversas situaciones que la obligan a un continuo evaluarse, a mirarse hacia adentro. Posee una fuerte sensibilidad e ingenuidad, es impresionable e inestable y es una observadora de lo que sucede a su alrededor. Apenas tenemos datos sobre su aspecto físico (son los demás quienes describen su tez oscura y ojos claros y su indudable atractivo). De su pasado, Andrea no cuenta mucho, sabemos que es huérfana y viene de un pequeño pueblo donde ha estado viviendo con su prima Isabel. Ha cursado el Bachillerato en un colegio de monjas, y según nos cuenta la tía Angustias, la familia de su padre era “rara”. Este adjetivo lo usó también otra novelista que admiraba a Laforet, Carmen Martín Gaité, hablando de Andrea, al proponerla como paradigma de la rebeldía en “La chica rara” (Martín Gaité, 1993: 111-112).

En la obra se pueden dividir los personajes en femeninos y masculinos. Los primeros tienen gran importancia en la obra. Entre los familiares sobresalen Angustias, Gloria, la abuelita y la criada. Angustias, con su moral represiva y su falsa religiosidad, representa el principal obstáculo en la búsqueda de libertad de Andrea. Su personalidad queda reflejada en su relación con Jerónimo, a quien rechazó al principio por ser pobre y después, cuando regresó adinerado, lo sedujo y arruinó su matrimonio. Gloria, bella, egoísta e interesada contrasta con la oscuridad de la casa por su pasión por la vida. Resiste las palizas del marido celoso y enloquecido, Juan. Román la desea y se burla de ella al mismo tiempo, pero Gloria no duda en denunciar a su cuñado y enfrentarse a él. La abuelita bondadosa recorre como un fantasma la casa y poco sale de su silencio y de sus oraciones. La criada, Antonia, parece gozar de la miseria de sus señores como una especie de triunfo personal y salva la vida a Román, hacia el que siente un inconfesable amor. De los personajes femeninos del mundo universitario destaca Ena. Es guapa, fuerte y rica. Inteligente y capaz de sacar a Andrea del infierno de la casa de Aribau. Ena es un personaje idealizado, al igual que su madre, que tuvo una atracción juvenil hacia Román. La amistad de Andrea con Ena se tambalea cuando, tras su fracaso con Gerardo, llega a casa y encuentra a su amiga con Román que quiere averiguar por qué su madre siente atracción por él y por un deseo de venganza. Desde ese día Ena esquivo a Andrea, aunque luego se

producirá la reconciliación e incluso, al final de la novela, Andrea llegará a salvar a la amiga irrumpiendo en la buhardilla de Román.

De los personajes masculinos, mucho menos importantes, se cita a Jaime, novio de Ena, y a los acompañantes de Andrea. Gerardo es un personaje secundario con quien tiene un encuentro una noche en las proximidades de la catedral y con quien luego tendrá su primera cita. Otro personaje del ambiente universitario, Pons, que introduce a Andrea en un grupo de jóvenes bohemios con pretensiones artísticas que se reúnen en el barrio gótico de Barcelona: estos son Guíxols, Pujol e Iturdiaga. Pons causa el segundo fracaso sentimental de la adolescente rechazándola de su mundo, vacío y opulento, distinto al suyo. Aunque en realidad el rechazo es una suposición de Andrea quien desde el primer momento de llegar a la casa siente todo el peso de su inferioridad social y se autoexcluye. Entre los parientes de la casa de la calle Aribau destaca el bravucón Juan, un antiguo militar republicano. Brutal y destruido moralmente por la contienda y por la traición de su hermano Román que, además de abandonar sus ideas, es un delator y acosa a su mujer Gloria. Román, antes de la guerra, fue un violinista de buen prestigio; ahora es un artista malogrado que sobrevive de oscuros negocios de contrabando, mientras se empeña en destruir a la familia. Su suicidio es una especie de venganza por la mala vida que ha provocado en sus familiares: muere degollado.

Rosa Navarro se detiene en dos espacios presentes en la novela. Uno, cerrado en la casa, que representa la represión, el pasado; y otro exterior en la universidad y calles de Barcelona, que indica la libertad. Los espacios influyen en el diseño de los personajes: Angustias circula por la iglesia, el convento y los sitios de caridad; Román por los bares bohemios y su afición a los licores; Gloria por el Barrio Chino jugando a las cartas. En cuanto a los espacios del exterior, la ciudad de Barcelona domina el relato. Las Ramblas, la Plaza Universidad, la Catedral, el Tibidabo, el parque de Montjuïc, el barrio de la Bonanova, Vía Layetana... Sus rincones y monumentos provocan en Andrea las más variadas impresiones.

Respecto al espacio de la calle Aribau, se describe como un lugar deprimente, viejo y destartado, angustioso, claustrofóbico, lleno de suciedad y trastos viejos. Andrea ocupa como habitación el salón de la casa que está lleno de muebles en desuso. Los espacios dentro de la casa son la cocina donde se desenvuelven la criada y Angustias; la habitación de Gloria. El cuarto de tía Angustias que limpia y ordena; la abuela circula por toda la casa,

la buhardilla de Román desde donde maneja y domina toda la casa. La casa está a la altura de sus moradores, seres angustiados y perturbados que habitan un mundo de pesadilla.

En relación al tiempo que transcurre en el relato, *Nada* presenta una estructura clásica de narración lineal. El tiempo de la narración está enmarcado por dos comienzos de otoño, y sabemos que está situado en los primeros años de la posguerra, pero no tiene fecha concreta. El tiempo se indica mediante el nombre de la estación, del mes o de las sensaciones que conllevan: el frío o el calor, las fiestas (Navidades o San Juan) que marcan la sucesión temporal. Por lo que a los límites del tiempo de la enunciación, a pesar de que hay similitudes entre el inicio y el final, podemos considerar que el final es abierto.

Andrea es la narradora del relato, y por ello, su perspectiva es subjetiva: omite detalles y selecciona los detalles de la realidad que le convienen. Así oculta informaciones de las diferentes historias que se entrecruzan en el relato. Andrea no es una narradora omnisciente, sino un testigo que quiere reconstruir la memoria de una época. Su visión se va haciendo cada vez más introspectiva y reflexiva, en consonancia con su proceso de maduración personal. Al predominar el tiempo lento y las descripciones, abundan los tiempos de pretérito imperfecto, los adjetivos y los sustantivos abstractos.

Además de las descripciones, citaremos también los diálogos, algunos de ellos destacan por su naturalidad y el tono coloquial como el momento en que Andrea, que padece la gripe, habla con su abuela. El estilo de *Nada*, sobrio y sencillo, fue alabado por la crítica desde el principio. La prosa es sencilla pero a la vez impregnada de lirismo y de figuras retóricas como comparaciones, sinestesias, personificaciones, elipsis del verbo, metáforas a lo largo de la obra, símbolos, etc. En otros pasajes predomina la naturalidad en el estilo y el tono coloquial, sobre todo en los pasajes de conversación con Gloria. La subjetividad y las sensaciones de Andrea se manifiestan en la presencia de verbos de duda, percepción y reflexión. No obstante, la sencillez esconde un estilo cuidado en el que predominan imágenes de gran fuerza plástica, de luz y color. En otros momentos, sin embargo, el estilo es expresionista por la deformación a la que somete la descripción de los ambientes o personajes que llega a la caricatura. En este sentido, nos advierte Rosa Navarro, se ha señalado la influencia sobre *Nada* de las *Pinturas negras* de Goya, en especial *Los caprichos* y *Los desastres de la guerra*. Así el título de la novela puede ser una

referencia a la desolación y la nada que deja tras de sí la guerra, la “Nada” que da título a uno de los grabados de Goya.

El artículo de la escritora Carme Riera “Relectura de *Nada* en clave barcelonesa”, publicado en 2012 en *Cuadernos Hispanoamericanos*, trata con una distancia de 17 años transcurridos desde su primer artículo de 1995, el tema de *Nada* con referencia al enfoque de la amistad y del papel de Barcelona en la novela. Riera relaciona la llegada de Andrea a Barcelona con Don Quijote. De la misma manera que el hidalgo, Andrea llega a la ciudad Condal desde un lugar sin nombre, desde un pueblo en donde ha vivido con su prima Isabel que se dedica a la cría del cerdo. Andrea llega completamente sola en tren y se va acompañada por el padre de Ena en coche cuando se marcha a Madrid. Con estos dos viajes se cierra y se abre una expectativa distinta. Con la llegada a Barcelona se acaba la etapa de la vida pueblerina de Andrea, sin tener ni la más remota idea de que lo que se le venía encima por parte de su tía Angustias sería mucho peor que la fiscalización de su prima Isabel. Riera encuentra en la tragedia de Federico García Lorca *La casa de Bernarda Alba*, a su vez, rasgos similares entre la tía Angustias de la obra de teatro y la tía Encarnación de Laforet porque ambas acaban en un convento. También podemos relacionar la Angustias de Lorca con la de *Nada* por lo que a la personalidad se refiere, por cuanto causan la desgracia de los que la rodean. El personaje de la abuelita nos recuerda también a la abuela María Josefa de la tragedia de García Lorca por su locura y por su ternura.

La catedrática destaca que la novela habría sido diferente, con un desarrollo convencional, si Andrea se hubiera enamorado de uno de los hombres que la rodeaban. Además afirma que es la primera vez que un personaje femenino aparece como “paseante” por una ciudad, cuando este papel tradicionalmente lo habían desempeñado siempre personajes masculinos en novelas anteriores, el llamado *flâneur* en francés y “paseante” en castellano.

Carme Riera remarca que no es el amor el elemento central de *Nada* sino la amistad. Y no solo la amistad entre Andrea y Ena, sino también la de Ena con su madre Margarita. La literatura, desde los tiempos de Homero hasta Shakespeare, ha proliferado en ejemplos de parejas de amigos que todo lo hacen por la amistad. A pesar de que críticos como Samuel Amago (2003) y Barry Jordan (1993) han visto una actitud homoerótica en el

personaje de Andrea, Carmen Riera no entiende cómo a la luz del siglo XX y XXI *Nada* haya podido ser leída e interpretada como una novela en la cual el componente homosexual de Andrea puede imponerse a la amistad, como se sugiere en la detallada biografía de Anna Caballé e Israel Rolón. A juicio de Riera, la amistad entre las dos muchachas no pasa de una relación inocente y Andrea se lleva de Barcelona el descubrimiento de que hay un sentimiento más perdurable que el amor, que es la amistad.

La escritora mallorquina nos informa cómo el nombre y caligrafía de Laforet le fueron bien conocidos ya desde niña por haber sido su padre un compañero de curso de Carmen en la Universidad de Barcelona y su madre la que prestaba a menudo el diccionario de griego a Laforet. Carmen se acostumbró a escribir, durante los cursos 1940-41 y 1941-42, años en que las aulas acogían a nombres que iban a ser muy famosos en el futuro como Antonio Vilanova, Josep Palau i Fabra o M^a Aurèlia Capmany, cartas al padre de Riera hasta que con su marcha a la capital la amistad se enfrió.

El artículo aborda además el análisis de “Barcelona como fantasma juvenil” de Carmen Laforet y la película *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar, para luego recorrer diversas novelas de otros escritores que también tienen como marco espacial de sus obras la ciudad de Barcelona, constante telón de fondo en muchas novelas de Montserrat Roig. Entre todos recordamos a Joan de Segarra con la gran novela de *Vida privada* (1932) y a Jorge Bataille con su *Le bleu dans le ciel* (1957) y *Et sur la terre* (1976). Al interés de Riera se debe la placa conmemorativa que el Ayuntamiento de Barcelona puse al número 36 de la calle Aribau.

En el artículo de Carme Riera predomina, pues, la teoría de la amistad frente a una posible relación homoerótica entre Andrea y Ena.

En el artículo “Laforet Inédita” publicado en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Anna Caballé nos aclara cómo unas semanas después de publicar *Carmen Laforet. Una mujer en fuga* supo a través del editor de la biografía, Joaquim Palau, de la existencia de cuarenta y cuatro cartas de la escritora dirigidas a Lili Álvarez, la mayor parte sin fecha alguna, más tres cartas de la tenista relacionadas con los motivos de la ruptura de su amistad, en octubre de 1958. Las epístolas llegaron a sus manos porque el profesor de Derecho de la Universidad Complutense de Madrid, Bernardino Sahagún, se había puesto en contacto con

el editor para comunicarle que tenía una serie de cartas que avalaban y confirmaban la intensa amistad entre Laforet y Lili Álvarez, así como la poderosa influencia que la segunda ejerció sobre la primera, a pesar de no haber dispuesto los autores de suficiente información en el momento de la publicación. El profesor Sahagún las guardaba en un cajón desde hacía 30 años, recibidas directamente de la propia Lili Álvarez, cuando ambos pretendían encauzar una Fundación dedicada a preservar y divulgar el papel desempeñado por la ex tenista en la cultura española. El proyecto de la Fundación posteriormente fracasó.

Como dice Anna Caballé: “Lili se había impuesto como misión robustecer la expresión artística del catolicismo: no sabemos si de la misma forma, pero igualmente influyó en la pintura de Dehly Tejero a la que convenció para abandonar su vanguardismo y centrarse en temas religiosos” (Caballé, 2012: 20). Lili, que tenía una mentalidad más abierta, más europea, defendía que la sociedad laica debía ejercer una influencia más crítica y activa en cuestiones religiosas, frente al poder moral de la Iglesia católica. Lili Álvarez escribió libros que son poco conocidos sobre la función de la mujer y sobre la actividad del seglar en el marco de la Iglesia católica. Hace falta recordar que hasta fechas muy recientes nada se sabía de la correspondencia cruzada entre las dos mujeres durante su estrecha amistad, que se prolongó siete años, de 1951 a 1958, y resultó decisiva para explicar el cambio de orientación ideológica y el giro moral que Laforet dio a su trayectoria literaria en los años cincuenta y que se refleja en las novelas breves que publica entre 1952 y 1954 y en la novela *La mujer nueva* (1955).

La autora del artículo imagina la existencia de más cartas porque faltan las posibles misivas cruzadas entre las dos mujeres en algunos años. Dice también que las cartas son el único testimonio de la experiencia sentimental que representó un cambio moral verdaderamente importante en la obra de Carmen Laforet. Entre 1951 y 1952 las dos mujeres llegaron a ser muy íntimas, se escribían asiduamente, se llamaban por teléfono con frecuencia y Carmen Laforet ocultaba a su familia la relación telefónica con su amiga, diciendo que hablaba con un editor de nombre Adolfo, que encubría a Lili. La primera y más evidente consecuencia de esa transformación motivada por la tenista fue la conversión de Laforet al catolicismo más ortodoxo; fue un cambio tan drástico que llamó la atención de su familia por los continuos rosarios, misas, confirmación, ejercicios espirituales y castigos corporales.

Laforet, después del éxito de *Nada*, vivía obsesionada por la dimensión pública que había alcanzado su nombre y se revistió de la coraza de la discreción y del autodomínio que acabó también eclipsándola a ella. A ello hay que añadirle que se sentía culpable de experimentar un sentimiento que la comprometía ante los demás y, sobre todo, había tomado la decisión de acabar con el secretismo que dominaba su estrecha amistad, que por los remordimientos que le acarreaban le resultaba ya muy difícil de mantener. Su deseo homoerótico está presente en las cartas de Laforet a Lili Álvarez, y llega el momento en que decide escribir a la tenista para comunicarle que algunas cosas tienen que cambiar, que ella es una mujer casada, con niños y muchas obligaciones. Esta lucha de Laforet contra su propia naturaleza, añade Anna Caballé, acabará destrozando no solamente su vida familiar sino también la estabilidad de Lili Álvarez, que, enamorada de la escritora, la interpretará dramáticamente como una ruptura que la conducirá al resentimiento y hasta a las amenazas. La amistad entre las dos entró en crisis en marzo de 1956 con motivo de una gira de ponencias de Laforet por Andalucía a la cual Lili se negó a acompañarla, y acabó con motivo del quinto embarazo de Laforet, en verano de 1956, que enfureció de celos a la deportista que se sintió traicionada, herida y desgraciada. Lili escribió cartas muy duras y alguna muy dramática en las que se declaraba incapaz de volver a creer en ella y padecer otros cambios drásticos en la relación que se dará por concluida en octubre de 1958. Caballé subraya cómo la idea del sufrimiento, de la culpa y de la represión moral que embarga a Laforet fue el motivo de preocupación que dominó permanentemente la relación entre ambas mujeres y cómo lo más destacable en la correspondencia, ahora depositada en el archivo de la Unidad de Estudios Biográficos de la Universidad de Barcelona, es la forma en que Laforet intenta sublimar el deseo amoroso que siente por Lili, transformándolo en amor a Dios, el único que puede paliar el tormento de su conciencia, provocado por el sentimiento de culpa.

“Laforet inédita” es, amén de fuente de lo anterior, motivo de contestación por parte de la profesora Caballé a un interesante artículo de Carme Riera escrito sobre *Nada*, que nosotros ya hemos comentado anteriormente, y que plantea la delicada cuestión de la amistad femenina en dicha novela. Para Riera, que hace hincapié en que los estudios de Literatura en España casi nunca han abordado la cuestión de la homosexualidad femenina, no hay motivos suficientes para pensar en otra cosa que en una amistad entre Andrea y Ena.

Caballé resalta, por el contrario, que en los detalles que menciona Carme Riera -cómo no vinculantes para pensar en algo más que simple amistad entre las dos jóvenes-, la segunda olvida un aspecto que a la primera le parece fundamental: la relación que Andrea mantiene con los chicos, con los hombres en general, al mismo tiempo que la relación con Ena. Con ellos todo su cuerpo se vuelve rígido, se resiste al cortejo masculino de Gerardo, fracasan también los intentos de salir con Pons y aborrece a su tío Román nada más percibir el interés que su amiga Ena muestra por él, sin olvidar que los celos que siente son enormes. Según Caballé, *Nada* está llena de pistas que no pueden sugerir más que un sentimiento especial, distinto de Andrea hacia Ena, basado en una estupenda y profunda comunión de espíritus, que también se extiende hacia las mujeres en general, que pinta con entusiastas descripciones físicas.

Estas cartas, en esencia, ofrecen la posibilidad de iniciar nuevos puntos de vista desde los que estudiar la relación mantenida entre la tenista Lili Álvarez y la escritora, y asimismo de dar nuevos enfoques y nuevos matices a la personalidad de algunos personajes femeninos de las novelas de Laforet, como Paulina Goya o Andrea.

2. Contextos

En el segundo apartado de la tesis ofrecemos un panorama general de la novela española en el siglo XX que no pretende ser exhaustivo, sino perfilar un panorama general que, a su vez, sirva para conocer el marco apropiado que permita contextualizar la obra de Carmen Laforet. Tampoco olvidaremos los antecedentes de la novela de mediados siglo que se remontan a la generación del 98, ni la novela posterior a la obra de la autora. Entre los autores que fueron contemporáneos de Laforet, destacaremos solamente los más representativos y nos vemos obligados a prescindir de muchos otros, como Manuel Halcón, Pedro de Lorenzo, Antonio Prieto, Elena Quiroga, Dolores Medio Tomás Salvador o Carmen Kurtz, entre otros.

Pertenecientes a la generación de los años cuarenta y cincuenta en la que se encuentra ubicada la escritora, destacan nombres (en la mayoría de los cuales profundizaremos durante el transcurso del capítulo) como Camilo José Cela, autor de *La Colmena* (1951) y de *La familia de Pascual Duarte* (1942); Ignacio Agustí, autor de *Mariona Rebull* (1944) y de *El viudo Rius* (1945); Ignacio Aldecoa, autor de *El fulgor y la sangre* (1954), *Con el viento solano* (1956) o *Gran sol* (1957); Juan Manuel Caballero Bonald con *Dos días de septiembre* (1961), título que le valió el premio de Biblioteca Breve); Álvaro Cunqueiro con *Merlín y familia* (1957), *Crónicas de Sochantre* (1959) y *Un hombre que se parecía a Orestes* (1969); Miguel Delibes, que gana el Premio Nadal en 1947 con *La sombra del ciprés es alargada* y publica otras obras narrativas sobre el mundo rural como *El camino* (1950), *Diario de un cazador* (1955) o *Las ratas* (1962). Otras novelas de Delibes tendrán como protagonista el mundo de la burguesía provinciana como *Mi idolatrado hijo Sisí* (1953) o *Cinco horas con Mario* (1966). Novelas también de renombre, pero posteriores, serán *Parábola de un naufrago* (1969), *El príncipe destronado* (1973) y *Las guerras de nuestros antepasados* (1975). Al hilo, cabe mencionar a José María Gironella que obtuvo el Premio Nadal de 1947 con la novela *Un hombre*, pero que alcanzó la fama en 1953 con *Los cipreses creen en Dios*; amén de *Un millón de muertos* (1961), *Ha estallado la paz* (1966) y *Condenados a vivir* (1971). Juan Antonio Zunzunegui fue un autor muy leído en su tiempo: *La quiebra* (1947), *La úlcera* (1949), *Esta oscura desbandada* (1952) y *La vida como es* (1954).

Cela, Gironella, Zunzunegui y Delibes fueron novelistas ampliamente conocidos por Laforet y con los que mantuvo alguna forma de relación e incluso amistad (Delibes). Con Ana María Matute, autora de una precoz novela *Los Abel* (1948), a la que siguieron *Fiesta del noroeste* (1953), *Pequeño teatro* (1954) y la trilogía *Los mercaderes*, compuesta por *Primera memoria* (1960), *Los soldados lloran de noche* (1964) y *La trampa* (1969) Laforet no llegó a conocerla, aunque ambas escritoras se leyeron con mutua admiración².

Otros autores como Juan Goytisolo, quien se reveló en 1954 con *Juegos de manos*, a la que siguieron no consecutivamente *Duelo en el paraíso* (1955), *La resaca* (1958), *La isla* (1961) o *Señas de identidad* (1966) o Carmen Martín Gaité, quien obtuvo el Premio Nadal en 1957 por su obra *Entre visillos* siendo fundamentales de la literatura española no consta que fueran leídos por la escritora. Rafael Sánchez Ferlosio, ganador del premio Nadal en 1955 con *El Jarama*; Gonzalo Torrente Ballester, autor de *Javier Mariño* (1943), *El señor llega* (1957), *Donde da la vuelta el aire* (1960) y *La Pascua triste* (1962), *La saga/fuga de J.B.* (1972) o *Fragmentos de Apocalipsis* (1977).

A pesar de ser obras gestadas fuera de las fronteras españolas, no podemos olvidar la novela española escrita en el exilio, entre cuyos autores sobresalen nombres como el de Manuel Andújar, Corpus Braga, Segundo Serrano Poncela, Rosa Chacel, Max Aub (autor del ciclo *El laberinto mágico* sobre la Guerra Civil que comprende seis obras publicadas los años 1943, 1945, 1951, 1963, 1965 y 1968 en este orden respectivamente: *Campo cerrado*, *Campo de sangre*, *Campo abierto*, *Campo del moro*, *Campo francés* y *Campo de los almendros*). Otras novelas del escritor hispanomexicano son *La calle de Valverde* (1961), sobre Madrid, y *Josep Torres Campanals* (1958), sobre un pintor vanguardista. También desde el exilio escribieron Francisco Ayala, que destaca por dos de sus novelas largas: *Muertes de perro* (1958) y *El fondo del vaso* (1962); Arturo Barea, autor de la trilogía *La forja de un rebelde*, publicada en inglés entre 1941 y 1944, y en español en Buenos Aires en 1951; Ramón J. Sender, tal vez el novelista más importante de los exiliados y que recibió el Premio Nacional de Literatura en 1935 por *Mister Witt en el cantón*, además de ser el autor de las nueve novelas que componen la maravillosa *Crónica del alba*, escrita entre 1942 y 1966, y de *El rey y la reina* (1949), *Los cinco*

² Cfr. Caballé & Rolón.

libros de Ariadna (1957) y *Mosén Millán* (1953), que luego fue conocida como *Réquiem por un campesino español* y que se considera una de sus mejores obras. Su relación con Laforet ya ha sido tratada.

Si la novela del siglo XIX había reflejado un mundo estable, hecho todavía a medida del hombre a pesar de sus conflictos sociales, y había alcanzado una madurez estética llegando a tal nivel de perfección que podemos hablar de ella como una unidad en sí misma; la novela contemporánea, es decir, la desarrollada a lo largo del siglo XX, por una parte aprovecha en gran medida toda esta producción narrativa anterior pero, por otra, se aparta esencialmente de ella al reflejar una imagen del mundo inquietante, un mundo que ha entrado en conflicto también con las categorías estéticas decimonónicas. La novela realista entra en crisis en el siglo que le sucede, y lo hace desde sus comienzos de la mano de autores como Marcel Proust, Virginia Woolf o James Joyce. Sin ánimo de querer simplificar la continuidad de la sustancia literaria, podemos sostener que un cambio de siglo no es un criterio cronológico tan superficial como a primera vista puede parecer; el mundo contemporáneo del siglo XX ha sufrido profundas transformaciones respecto al siglo anterior: el extraordinario desarrollo de la técnica, las dos Guerras Mundiales, el terrible poder de la propaganda, un ateísmo masivo, el hecho de que la educación y la cultura no inspiran ya la absoluta confianza de antaño. Por ende, la vida se plasma en la narrativa contemporánea como algo contradictorio y en permanente estado de tensión; la existencia es como un fracaso, incluso como náusea (“El mundo es una serie continua de sufrimientos desconocidos” afirmaba el italiano Guido Piovene³).

En los inicios del siglo XX conviven los últimos autores de éxito del Naturalismo (Emilia Pardo Bazán y Blasco Ibáñez), con los autores de la novela regeneracionista de la Generación del 98 (Unamuno, Baroja, Azorín y Valle-Inclán) impregnada de un hondo pesimismo existencial. En sus *Cuentos valencianos* de finales del siglo XIX, Vicente Blasco Ibáñez nos brinda el contraste agudo, el palpito humano de unos seres, casi siempre desventurados, que van desde la más abyecta de las barbaries o desde el primitivismo más incomprensible, hasta las más intensas y elevadas emociones que

³ Guido Piovene, *Lettera di una novizia*. Bompiani, 2005.

imaginarse puedan en el ser humano. La ciudad, la costa, la huerta -sobre todo, la huerta- sirven de marco natural a unos personajes característicamente valencianos, como surgidos espontáneamente de la tierra, que manifiestan en toda su crudeza sus sentimientos eróticos y sus afanes de venganza. No falta tampoco la nota irónica del autor, atento siempre a subrayar los aspectos grotescos de las debilidades humanas. Estos *Cuentos valencianos*, pese a haber sido escritos en la juventud del autor, son considerados como parte esencial de su obra de ambiente valenciano, una tierra a la que amó profundamente. De Valencia supo captar todos los matices, a pesar de su estilo literario naturalista y fustigante. Gracias a sus fieles y vivos retratos, conservan su valor perenne tanto las cosas como los personajes y situaciones que nos describe al mismo tiempo que nos dan la clave de casi todas las grandes novelas de este famoso autor, cuyos temas encierran ya en germen.

Por el contrario, los novelistas del noventa y ocho mostraban una hostilidad abierta y desprecio declarado a la literatura inmediatamente anterior a ellos. Repudiaban el Realismo que, según ellos, al prolongarse, había caído en un marcado regionalismo y provincianismo. El Naturalismo de *guante blanco*, o desde una postura católica (Pardo Bazán), les parecía falso e inadecuado a las exigencias de un momento político y social que requería de nuevas formulaciones estéticas. Los narradores noventayochistas compartían una preocupación: el lamentable estado de España y la necesidad de iniciar una vía de regeneración que sacara al país de la decadencia económica, política y moral que padecía y ayudara a reducir el atraso y la incultura del Estado y de la propia sociedad. Para su generación, es importantísima la influencia de pensadores como Ángel Ganivet o el alemán inspirador del krausismo español, Karl Christian Friedrich Krause (Flynn, 1992), que insisten en la necesidad de la educación y en el compromiso de actuar de forma firme y concreta contra las lacras que lastran el desarrollo de España como nación moderna: el analfabetismo, la corrupción política, el caciquismo... Para ello, se proponen analizar y recuperar “el alma de España”, los valores que hicieron de los españoles un gran imperio, poderoso y con prestigio, en siglos anteriores. De ese modo, la Generación del 98 busca ese espíritu nacional en el paisaje castellano y en la literatura española medieval y del Siglo de Oro. En cuanto al estilo literario, la dicha generación denota ciertas metas evidentes: sobriedad, gravedad de tono, ardor contenido; sus detalles

delicados apenas se insinúan. En suma, muestran una elegancia natural y huyen de la retórica de la prosa oratoria.

Los autores más representativos de la generación, aquellos que en los que mejor se aprecian los rasgos del movimiento, son principalmente pensadores y poetas (piénsese en Unamuno, Maeztu o Machado). Así, cuando se internan por el camino de la narrativa, estos autores se hallan más preocupados por la expresión y el estilo que por la construcción de verdaderas novelas, como sucede con Azorín o Gabriel Miró. Incluso cuando el género se aborda abiertamente, se nos ofrece enfocado desde un plano lírico, semipoético; o bien se cede el paso a otro lirismo de signo contrario, como en el caso de la novela esperpéntica. En efecto, el único novelista genuino de aquella generación intelectual es Pío Baroja.

Las grandes figuras que marcaron la narrativa del 98 rompen, con su poderosa originalidad personal y una nueva sensibilidad, los moldes clásicos decimonónicos; la novela esperpéntica y existencial son el resultado de ello. Estos narradores mezclan en sus novelas digresiones morales o ideológicas con la intención de dar voz ante la sociedad de su propio punto de vista, lo cual no era del gusto de los lectores, que les acusaban frecuentemente de ser malos novelistas e incluso de no escribir propiamente novela. Tal es así que Unamuno, cansado de esta crítica, decidió acuñar un nuevo término para referirse a sus obras, que ya no serían más “novelas” sino “nivolas”. El neologismo unamuniano aparece por vez primera en 1914 cuando publica *Niebla*, una de sus obras más famosas y traducidas, y que tendrá una gran influencia en Luigi Pirandello. Y no está de más la alusión al dramaturgo siciliano si se tiene en cuenta que en *Niebla* se halla un precedente de ese juego a caballo entre la realidad y la fantasía que Pirandello desarrollará con tanto acierto en sus dramas *Seis personajes en busca de autor* (1920-21) y *Esta noche se improvisa* (1928-29).

Entre los narradores que publican hasta la guerra civil y que, además de novela, escriben relatos breves o cuentos hay que destacar la presencia de Pío Baroja, con *Vidas sombrías* (1900) e *Idilios vascos* (1902); Valle-Inclán, con *Jardín umbrío* (1903); de Unamuno, con *El espejo de la muerte* (1913) que comprende veintiséis relatos entre los cuales destacan

el que da título al libro y “Revolución en la biblioteca de Ciudadmuerta; o Ayala, con *Los usurpadores* (1949).

Vidas sombrías es una colección de relatos y una de las primeras obras de Pío Baroja (tenía entonces, en 1900, veintiocho años de edad), cuya acogida entre la crítica fue positiva. Unamuno escribió un artículo acerca del libro apuntando la influencia en el autor la influencia de Poe y Dostoievski, pero no eran menos patentes otras como las de Schopenhauer, Nietzsche, Dickens, Baudelaire, Larra o Ibsen. Es una obra que transpira juventud, casi adolescencia, por todas partes. No es casualidad que se aprecien en ella un léxico impreciso y una sintaxis vacilante, o el influjo de algunas lecturas aún no asimiladas por completo. Si bien es cierto que Baroja todavía no ha logrado construirse su prototípica máscara, esa máscara repleta de sarcasmo y amargura; no menos cierto es que sus mejores páginas anticipan algunos desarrollos novelescos que se impondrán con el tiempo en las letras españolas. Un claro ejemplo es “Hogar triste”, en ella se le presenta al lector una situación en principio melodramática que Baroja, con asombrosa habilidad, enfría mediante más y más elisiones. El cuento versa sobre un matrimonio que se traslada a un piso situado en una de las barriadas más humildes de Madrid. Poco sabemos de la personalidad de la pareja; son criaturas anónimas, heridas por algo que aconteció poco antes pero, a su vez, ansiosas por poblar el nuevo hogar. La mirada barojiana se nos muestra aquí incisiva puesto que de forma precisa va siguiendo el ir y venir de estos dos seres, sus silencios, sus medias palabras, el murmullo de la ciudad que atraviesa los cristales; todo sin perder detalle. El resultado es excepcional. De modo sublime y casi imperceptible, en la obra se trasluce el dolor de unos seres que van disolviéndose en el vivir grisáceo de la metrópoli. En todo caso, la influencia de Dostoievski no es tan evidente y nos acercamos ya al lirismo, algo quebradizo, de -por ejemplo- Cesare Pavese. Pío Baroja trató de presentar en sus relatos breves el panorama social que se ofrecía a su vista, sin dulcificarlo ni idealizarlo. En ellos se nos ofrece la visión de una España alejada definitivamente de su Imperio, empobrecida y mísera; un país en el que los impulsos regeneracionistas pugnaban por abrirse paso y tropezaban con el muro de la indiferencia popular, del caciquismo agrario, de la intransigencia clerical y de la miseria de espíritu de las clases elevadas. Y todo esto agravado si cabe por la lente del pesimismo el materialismo negativo del autor.

La novela corta española del siglo XX ha desarrollado dos líneas hegemónicas: la del humorismo y la del simbolismo. Entre los libros de relatos que han destacado en la primera debemos citar *Patrañas* (1921), de José Moreno Villa; *Salón de Estío* (1929), de Benjamín Jarnés; y *Música de fondo* (1936), de Edgar Neville. También emparenta con esta línea, pese a su perfil dramático, el anteriormente mencionado *Los usurpadores*, de Francisco Ayala. El simbolismo -que deberíamos llamar mejor “hermetismo”- está representado entre otros por el también citado *Jardín Umbrío* de Ramón del Valle-Inclán, o por *Largo noviembre de Madrid* y *Misterios de las noches y de los días* de Juan Eduardo Zúñiga.

A *Jardín umbrío* (1903) de Valle-Inclán pocas denominaciones le caen mejor que la de joya de la narrativa breve en lengua española. Los diecisiete relatos que lo componen fueron escritos probablemente casi al unísono con algunos cuentos de José Martí, de Rubén Darío y de José Asunción Silva; en ellos se aprecia, lógicamente, la influencia modernista. Resulta peculiar el uso de la lengua, que se aleja del habitual, para contar algo, para ofrecer una información, un contenido; hay un intento de transmitir emociones e impresiones de un modo si no novedoso, sí al menos regido por una sensibilidad distinta. Se busca la palabra bella, única y nueva; se toma llena de aromas del pasado con el fin de moldearla en la frase con la sensualidad del color y del sonido. Ramón María del Valle-Inclán se hace eco de la tendencia aristocrática del modernismo, que dota de valor intrínseco a la palabra como creadora de hermosura. En unas narraciones sabe tocar la clave lírica, en otras la trágica. En realidad, Valle-Inclán evoluciona desde el modernismo inicial de la obra anteriormente mencionada o de sus *Sonatas* (1912-15) hasta el esperpento de *Tirano Banderas* (1926) o *El ruedo ibérico*⁴, ya en los años veinte. El mismo Valle-Inclán se expresaba sobre el esperpento en estos términos:

El esperpentismo lo ha inventado Goya. Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada. [...] Las imágenes más bellas en un espejo

⁴ *El ruedo ibérico* es un ciclo novelesco (trilogía) conformado por los trabajos *La corte de los milagros* (1927), *Viva mi dueño* (1928) y *Baza de espaldas* (1958, póstuma). El ciclo ofrece una realidad esperpéntica de España.

cóncavo son absurdas [...]. La deformación deja de serlo cuando está sujeta a una matemática perfecta. Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas (Valle-Inclán, 2002: 162-163).

Tirano Banderas, una de las mejores novelas en lengua española del siglo XX, ostenta un cierre con un acabamiento redondo; sus personajes, pese al voluntario desenfoco del esperpento, están bien perfilados y cumplen a la perfección el propósito del autor: condenar el abuso del poder personal llevado por España a los países hispanoamericanos. *Tirano Banderas* no es sólo una sátira contra el tirano, sino contra todo el medio que le rodea; únicamente el indio atrae la ternura del autor.

Los relatos novelescos de Unamuno, salvo los que él mismo dio a conocer en el volumen de novelas cortas titulado *El espejo de la muerte* (1913), fueron publicados en revistas y diarios. Fue el escritor Gregorio Martínez Sierra, que por aquellos años dirigía la editorial madrileña Renacimiento, quien le brindó a Unamuno la oportunidad de reunir esos relatos bajo el amparo de una obra unitaria. Para ella Unamuno proyectó el título de *Cuentos del azar*, pero el elegido, título de uno de los cuentos, fue propuesto por el editor (al que se añadió el subtítulo “Novelas cortas”). Una vez acordado el título, Martínez Sierra encargó para su cubierta un dibujo a tono con él, en el que aparece una figura de mujer sentada al borde de un estanque de aguas límpidas en el que se mira, devolviéndole estas la de un esqueleto en la misma postura por aquella adoptada. El volumen es misceláneo y dista mucho de ser el rigurosamente cronológico.

Todos estos relatos fueron anticipados en las publicaciones periódicas que al final de cada uno de ellos se consigna, extremo que permite fecharlos con la máxima aproximación. No disponemos de información que nos permita ilustrar la génesis de todos los relatos reunidos en este volumen de 1913, por lo que nos limitaremos a ofrecer la que nos ha sido posible allegar.

El titulado “Las tribulaciones de Susín”, del que don Miguel estaba muy satisfecho, mereció estas consideraciones propias que proceden del prólogo que figura al frente del libro *Poesía* aparecido en 1897, del que es autor su amigo y paisano Juan Arzadun:

He derramado por publicaciones varias muchos escritos sueltos, y han pasado desapercibidos los más íntimos y sinceros, mientras no ha faltado quien tomase nota de los

menos propios. En uno de los primeros, de los que me brotaron de dentro, se fijó Arzadun; de él me ha hablado muchas veces, con motivo de él me dedicó unos versos. Era el relato de las aventuras de un niño que se escapa de junto a su niñera. En este escrito adivinó acaso lo mejor mío; el espíritu que en él palpita es el que nos ha unido más, y más tarde hemos podido hablarnos de nuestros hijos, sintiéndonos más íntimamente amigos al vernos padres. Sé que se acuerda de aquel Susín de mi cuento, de su escapatoria a través del campo, de sus terrores ante la pacífica vaca y el indiferente perro, de su angustia al sorprenderse solo, y de cómo, empapado en llanto, apoyó al llegar a su hogar la mejilla en la de su padre y se durmió en los brazos de éste. Lo escribí hace años, y hoy es cuando comprendo lo que entonces escribí (Unamuno, 1965: 6-7).

Del siguiente, titulado “¡Cosas de franceses!” (subtitulado “Cuento disparatado”), nos informó también el propio don Miguel en su correspondencia con el hispanista italiano Gilberto Beccari, que hacia 1920 preparaba la traducción a su lengua de algunos relatos contenidos en *El espejo de la muerte*, a la que encabezó con el título *¿Por qué ser así?* (que ostenta uno de los cuentos elegidos). Consultando, sin duda, a Unamuno algunos extremos para su labor de traductor, recibió una carta en la que, después de pedirle que suprima “¡Cosas de franceses!”, el noventayochista le argumenta a Beccari: “Es una sátira algo despiadada, que fuera de aquí, de España, apenas tiene sentido. Todo lo que se cuenta es, desgraciadamente, exacto”. Y añade:

“Don Pérez fue Isaac Peral, inventor de un submarino; lo del «anisado explosivo Pérez» era «anis submarino Peral»; lo de la prensa fue, para mal nuestro, como lo cuento allí; el geómetra don López fue don José Echegaray; y hasta lo del torero es exacto: nuestro entonces matador de toros Luis Mazzantini (hijo de italiano), y hoy gobernador civil, daba conferencias en pro del submarino. ¡Por Dios, no publique usted eso ahí! Porque usted ha creído de buena fe que es una sátira contra el modo de pintar España de los franceses, y es otra cosa. ¡No, no! Y el explicarlo sería peor. Suprímalo, pues, y dé otro título a la colección. Un título genérico, si no quiere el mismo que lleva en español *El espejo de la muerte*” (Unamuno, 1965: 7)

Del titulado “El sencillo don Rafael”, fechado en 1912, nos informa una carta muy posterior de Unamuno al profesor puertorriqueño José A. Balseiro, de la que reproducimos lo que sigue:

Un día fui a Medina del Campo a esperar a mi hermana, y como se retrasó tuve que quedarme unas horas en el pueblo. Entré en un café de la plaza, saqué unas cartillas –de que siempre iba provisto– y empecé a escribir un cuento sin saber lo que saldría y sin ninguna idea previa. Y me salió de un tirón –no sé de dónde– “El sencillo don Rafael, cazador y tresillista”, que figura en la colección *El espejo de la muerte*, y que es, por su concepción inmaculada, o sea libre de pecado original de argumento previo, uno de los que prefiero (Unamuno, 1965: 7).

En otras ocasiones no es difícil descubrir ciertas semejanzas entre cuentos, novelas cortas o novelas extensas. He aquí algunos casos que son patentes. El cuento “Don Martín o de la gloria” (1900) guarda relación con el titulado “Una visita al viejo poeta”, un año anterior y que figura en el volumen *El espejo de la muerte*. “La redención del suicidio” (1901), parece anticipar el que quince años después se titularía “El hacha mística”; y, finalmente, “Artemio, heautontimorómenos”, aunque un año posterior a la novela *Abel Sánchez, un drama de pasión* (1917), aborda de nuevo el tema de la envidia, que el autor promete ampliar, considerada ahora en el héroe del relato, un “autoenvidioso”.

Otros temas por los que Miguel de Unamuno sintió una innegable atracción tienen albergue en algunos de estos relatos novelescos. En el titulado “Don Catalino, hombre sabio” (1915) hay una burla a la Ciencia que trae a la memoria el clima de la novela *Amor y pedagogía*, trece años anterior; y no es el único eco del protagonista de esta, don Avito Carrascal, que parece cobrar un nuevo perfil no muy diferente en el relato que lleva por título “Don Bernardino y doña Etelvina” (1916); en “Batracófilos y batracófobos” (1917), los personajes aparecen divididos en sendos bandos antagónicos (circunstancia nacida, sin duda, de la contienda europea que le es contemporánea) y se suscita el recuerdo de otra polémica más trascendente: la de los poetas y los científicos.

De “Las peregrinaciones de Turismundo” han llegado hasta nosotros la primera y la tercera de ellas, respectivamente tituladas “La ciudad de Espeja” y “Turmicoba, gupimboda y fafiloria”. Aquella vio la luz en un diario madrileño en 1921, y esta procede de un autógrafo que conservaba la viuda del escritor italiano Ettore Zuani, que en 1920, según se desprende de su correspondencia con Unamuno, publicó en la revista *Il Mondo* de Milán una traducción de “dos novelas de «Las peregrinaciones»”. De la versión italiana de *El espejo de la muerte*, mejor dicho, de algunos de los relatos novelescos o

novelas cortas en ese libro incluidos, que apareció bajo el título de *Perché esser così?*, dice Zuani:

“Las peregrinaciones”, más que novelas, son bizarras divagaciones filosóficas insertas en breves relatos fantásticos, en los que aparecen paisajes uniformes sobre un fondo de conventos y de cementerios, de llanuras sin fin, en los que se mueven los hombres como siluetas imaginarias de un mundo irreal. Asimismo, el diálogo se desarrolla a través de verdaderos laberintos de paradojas e imágenes extravagantes en los que alientan las proposiciones más opuestas a la lógica tradicional; y en este conjunto se percibe un inquietante deseo y un ansia atormentada de renovadas aventuras espirituales que privan a los personajes de toda capacidad decisoria, los cuales van poco a poco perdiendo sus rasgos humanos hasta convertirse en fantásticos caminantes de países ultraterrenos (Unamuno, 1965: 13).

En el primer tercio del siglo XX, no todos los autores que destacan por su producción novelesca cultivan con igual interés el subgénero de la novela corta. En esta aproximación a la narrativa española del siglo XX, hemos intentado comentar tanto la dedicación a la novela como a los relatos en los autores que estamos nombrando, en su mayoría del género masculino, puesto que para las novelistas y las cuentistas se ha reservado un epígrafe aparte. Al respecto, nótese que en la historia de la novela corta española no siempre es fácil establecer una frontera clara entre el cuento, el relato, la prosa poética y la novela corta. No es sencillo distinguir entre la prosa poética y el relato en muchas páginas de Valle-Inclán, toda la obra de *Azorín* está sembrada de estampas donde la ficción narrativa se confunde con la prosa poética y la crónica de costumbres, y las iluminaciones poéticas de Ramón Gómez de la Serna oscilan entre la greguería y la ficción surrealista-costumbrista.

Como destaca Guillermo Díaz-Plaja, la aparición de un grupo de escritores en el mismo periodo pero con características distintas a las de la generación del 98 no podía escapar a la diligente mirada de Azorín, que ya en 1912 escribía:

Otra generación se inicia en 1910. No necesitamos citar ningún nombre de estos jóvenes escritores. Representa este grupo literario un paso hacia la verdad delante sobre el de 1898. Si en el de 1898 hay un espíritu de renovación e independencia -un espíritu iconoclasta y creador al mismo tiempo-, en el de 1910 este espíritu se plasma y encierra en métodos más científicos, en normas más estudiadas, reflexivas y modernas. Lo que antes era libertad

bravía, ahora es libertad sistemática y científica. Han estudiado más estos jóvenes de ahora; han disciplinado su espíritu; han estudiado en el extranjero; han practicado más idiomas y literaturas; se han formulado, en suma, el “problema de España” en términos más precisos, claros, lógicos e ideales. Hemos dicho en términos más “lógicos”, y eso es, en resumen, lo que caracteriza a la nueva generación: un mayor sentido de la lógica (Díaz-Plaja, 1975: 14-16).

A título meramente indicativo y preliminar, anotemos los nombres de algunos de estos escritores que forman “la Generación de 1912”: Ortega, d'Ors, Pérez de Ayala, Madariaga, Zulueta, Gómez de la Serna, etc. Vamos a detenernos únicamente en algunos autores que nos parecen los más relevantes de este grupo.

El primero de ellos es Gabriel Miró (1879-1930), que escogió la novela como la forma más propicia al servicio de sus múltiples dotes. En la novela cabe todo: Miró puso toda su ambición en escribir narraciones y su afán cosechó buenos frutos. Es tan excepcional su potencia de paisajista que parece dejar en un segundo plano su vigor novelesco. En sus novelas describe con tal minuciosidad paisajes, personajes, sentimientos y pasiones que parece pintar un cuadro, poniendo atención a lo mínimo e insignificante y dotándolo de belleza. Aun así, quizá sean superiores a los relatos largos los breves (*Los amores de Antón Hernando* de 1909 y reeditado en 1922 bajo el título de *Niño y grande*, próximos a la experiencia familiar del autor, narraciones de memorias de la infancia o recuerdos de un ayer menos remoto que reflejan al Miró más íntimo y directo). *Corpus y otros cuentos* (1908) merece también una mención especial por el cuidado de la prosa, el gusto por el detalle y por tratar de enmendar la injusticia histórica que persigue a uno de los más importantes prosistas de la lengua castellana, puesto que ha sabido, como ningún otro, transformar las sensaciones en arte; tanto en su literatura como en su pintura. Es sabido que Miró fue un escritor cuya obra no alcanzó gran difusión, sino que más bien fue conocida y apreciada en círculos artísticos limitados y selectos.

El gallego Wenceslao Fernández Flórez, el segundo de los autores en que detenerse, confirma en su libro *Tragedias de la vida vulgar: Cuentos tristes* (1922) algo que ya intuíamos: no fue solo un humorista o, al menos, no lo fue en el sentido trivial del término, esto es; conformándose meramente con hacer reír o sonreír a su público. Y por si el título no fuera lo suficiente explícito al respecto, el autor se preocupa de precisarlo aún con más claridad en la “Carta al editor” que precede a los diecinueve relatos. Allí afirma:

El humorismo no puede ser agrio ni violento, porque dejaría de ser humorismo. El humorismo ha de ser la comprensión un poco bondadosa del alma humana, con todo lo que hay en ella de dolor y de placer, de virtud y de malicia. Hay una frase, que me parece acertadísima, que llama al humorismo *la sonrisa de una desilusión* (Fernández Flórez, *I*, 1960: 751-752).

La mayor parte de sus relatos hablan precisamente del hombre como forjador y víctima de la ilusión y el autoengaño que se erige en motor de la existencia para, sin embargo, desvanecerse con prontitud. Las ambiciones económicas de la viuda en “La quiebra de la casa de Roris”, la recuperación de la vida familiar tras años de alejamiento entre padre e hija en “La voz de la sangre”, la solución de un conflicto amoroso que emprende con esperanza el protagonista de “El padre”, la posible historia de amor entre el anciano y la criada en “Al declinar de la vida”, la felicidad conyugal en “Noche de bodas” y “El encuentro”, e incluso el amor compartido que ha servido como sustento de la existencia en “La novia muerta”; todos ellos se revelan como simples espejismos, fantaseos o reflejos engañosos, meras ficciones del deseo que busca trascender sus limitadoras circunstancias. En efecto, el desenlace de los cuentos viene a poner de manifiesto su inequívoco carácter ilusorio. La tragedia surge precisamente del enfrentamiento inevitable -porque no es posible prescindir de la ilusión, y en algunos de los relatos, como “La limosna”, se presenta incluso como cimiento de la propia dignidad- entre la realidad y el deseo. Por otra parte, la imaginación y la fantasía son los hilos que nos unen con la infancia y representan, por lo tanto, la posible permanencia del niño en el hombre⁵. A ello hace referencia el narrador en “La onza de chocolate”, el más extenso de los relatos y cuya posición es central en las *Tragedias de la vida vulgar*:

[...] Después, cuando nuestra vida avanza, vamos haciendo menos preguntas a la Fantasía [...]. En nuestras noches de amargura, en nuestras tribulaciones, cuando lloramos sobre la ambición incumplida o el amor imposible, ella viene a sentarse a nuestro lado con sus mismas galas antiguas y su misma bondad (Fernández Flórez, *I*, 1960: 814-815).

Junto a esta suerte de relatos, incluye Fernández Flórez otros tres de muy diferente tono. Estos tres son cuentos en los que imaginación y fantasía se transforman y concretan en

⁵ Temática que, por cierto, fue ampliamente desarrollada en los primeros compases del siglo XX por el poeta italiano Giovanni Pascoli en su obra narrativa *Il fanciullino* (1903).

monstruos que terminan por devorar al hombre. “Miedo”, por ejemplo, es un cuento cuyo cruel desenlace revela el egoísmo consustancial al ser humano: sitúa a un matrimonio de ancianos ante sus propios temores, a pesar de que no haya nada que los confirme por cuanto estos mayores son solo prisioneros y víctimas de su miedo. Los otros dos relatos, “El claro del bosque” y “La fría mano del misterio” (ambos con el subtítulo “Historia de pesadilla”), permiten al autor oriundo de A Coruña deslizarse hacia el terreno de lo onírico, lo irracional y lo misterioso; los efluvios del cual enlazan con el trasfondo legendario gallego e inauguran una vertiente de su obra que cultivará con cierta asiduidad a lo largo de toda su carrera.

La pobreza y el inmovilismo de la novela española parecen aún mayores si la comparamos con la gran narrativa europea, de interés universal, que, con estética, temática y estilística revolucionarias, supone una reacción consciente y decisiva a la novela decimonónica. Baste recordar obras de la categoría e importancia de *Los indiferentes* de Alberto Moravia, *Ulises* de James Joyce, *La montaña mágica* de Thomas Mann, *Mrs. Dalloway* de Virginia Woolf, *El amante de Lady Chatterly* de D.H. Lawrence, o *En busca del tiempo perdido* de Proust. La novela española de los años 30, en cambio, había tendido hacia la rehumanización y el compromiso social tras abandonar la deshumanización preconizada por Ortega y Gasset en los años 20. En esta línea se encuentra la literatura de Ramón J. Sender, Max Aub, Francisco Ayala, Rosa Chacel, Mercè Rodoreda, María Teresa León, etc.; quienes, al acabar la guerra, marchan al exilio por su apoyo a la República.

Hubo en España una momentánea ruptura cultural y literaria motivada por la dispersión de una buena parte de escritores: una verdadera diáspora intelectual. Pronto en esa literatura exiliada se produjo un “anacronismo”, un “desfasamiento” si se quiere, con respecto a las realidades interiores de España; los exiliados construyen su obra en una situación particular: o se limitan a escribir sobre recuerdos, o hacen literatura desarraigada, dirigida al país de adopción. Ejemplo de esto es el novelista Max Aub, quien basa sus obras en un continuo recuerdo de lo vivido de un tiempo cada vez más alejado, los años de la posguerra y el éxodo. Con todo, Max Aub es autor de numerosas piezas de valor: sus volúmenes de 1955 *Cuentos ciertos* y *Ciertos cuentos* ensalzan el

interés por producción como escritor de relatos. Del resto de los narradores del exilio, con la excepción del atractivo libro de Rafael Dieste *Historia e invenciones de Félix Muriel* (1943), apenas quedan rastros; lo que hace pensar que es el género quizá menos estudiado, pese a encontrarse en uno de los campos donde más y mejor se ha trabajado en las últimas décadas.

Así pues, la continuidad que pudieron representar en un primer momento algunos escritores exiliados se irá debilitando inexorablemente: la lejanía geográfica en que solían aparecer tales obras motivaba que fueran prácticamente desconocidas para el público español. El profesor David Viñas Piquer nos recuerda en su obra *Hermenéutica de la novela en la teoría literaria de Francisco Ayala* aquello que Chomsky escribía en un ensayo de 1968, que “La responsabilidad de los intelectuales consiste en decir la verdad y en denunciar la mentira”; exactamente lo mismo piensa el propio Ayala. Sabe que, en numerosas ocasiones, el intelectual tiene que ejercer la oposición a lo establecido, entrar en *conflicto* con lo oficial y no por capricho, sino por responsabilidad, para concienciar a sus contemporáneos de la necesidad de un cambio social. Ayala, último autor de la comentada Generación del 14 en el que detenernos, cree que la voz del intelectual tiene que ser fundamentalmente una voz discrepante, fastidiosa e incómoda. Una voz que ayude a airear todo trapo sucio y a desenmascarar a “los usurpadores”. El propósito que, según propia confesión, perseguía Cervantes con sus novelas era “mostrar con propiedad un desatino” (González de Amezúa y Mayo, 1957: 393-395), palabras que Ayala interpreta en el sentido de “evidenciar los efectos lamentables de toda conducta humana que se aparta de lo exigido por la naturaleza racional”. Esta orientación ética de la novelística cervantina, en busca siempre de la esencia de la condición humana, es la que, a partir de *Los usurpadores* (1949), se sitúa en el centro de la narrativa ayaliana y continúa de manera inmediata (pues aparece también en 1949) con *La cabeza del cordero*. *Los usurpadores* está integrado, en su configuración definitiva, por ocho narraciones que quedan unidas entre sí por un evidente denominador común: el tema de la seducción que ejerce el poder en sí mismo y las nefastas consecuencias que puede comportar su ejercicio. Ya F. de Paula A. G. Duarte, el prologuista de las obras tras el que claramente se esconde el propio Ayala, advierte que *Los usurpadores* es un libro “cuyas diferentes piezas componen, en suma, una sola obra de bien trabada unidad” (Ayala, 1949: 2) y

formula con estas palabras el tema central, común a todos los relatos: “el poder ejercido por el hombre sobre su prójimo es siempre una usurpación” (Ayala, 1949: 3). El mismo autor explica que todas las piezas de *Los usurpadores* proyectan sobre diferentes planos del pasado angustias muy de nuestro tiempo. El tema es, sin duda, de alcance universal pero Ayala lo analiza a través de casos concretos, de hechos extraídos de diferentes épocas de la historia de España. Al aprovechar como material narrativo hechos históricos, y situar así la acción de cada uno de los relatos en tiempos lejanos -el segmento temporal que va desde 1136 a 1679 abarca todas las narraciones-, el escritor granadino consigue evitar interferencias partidistas -inevitables cuando se alude a una realidad muy cercana- y presentar la problemática anunciada ya desde el prólogo como un problema humano intemporal. A partir de los sistemas políticos recreados en cada una de estas novelas, la dictadura en la primera y la democracia en la siguiente, Ayala consigue crear ambientes que se convierten en escenarios ideales para exponer las distintas facetas de la condición humana. Y es que este último expresado ha sido el principal objetivo del escritor en cada uno de sus proyectos literarios, como ilustran perfectamente las piezas reunidas en *Los usurpadores*.

La niña de oro y otros relatos constituyen una muestra insuperable de la variedad temática y estilística de la producción literaria de Francisco de Ayala. Escritos en diferentes épocas, poseen un lirismo, una melancólica y una sátira que encuentran su raíz en una permanente indagación en la esencia del hombre y en la denuncia de una sociedad sumida en una profunda crisis moral. El juego de perspectivas en el enfoque de la realidad de origen cervantino, la riqueza de un lenguaje siempre sugeridor e imaginativo y la sorprendente capacidad fabuladora del autor contribuyen a configurar uno de los universos literarios más coherentes, complejos y particulares del siglo XX. Por último, hay que destacar *La cabeza del cordero*: título bajo el cual se reúnen cinco relatos que poseen la unidad temática que les transmite un acontecimiento clave de la historia contemporánea, la Guerra Civil española. Esta obra de Francisco Ayala, que expresaba en forma narrativa los dolorosos recuerdos del conflicto bélico (unas veces como presagio y otras como pasado más o menos pretérito), sufrió durante largos años la persecución de la censura del régimen franquista para circular después libremente por España. Hoy, al fin, conserva su perennidad, bien establecida en el campo de los estudios literarios.

La crisis de la novela española, iniciada ya con el agotamiento del realismo heredado del siglo anterior, arrancaba, pero, de mucho antes y había llegado a un extremo de gravedad que parecía insuperable; con ello, se puede hablar al respecto de una literatura decadente. Un cambio de orientación fecundo se produjo desde 1928 hasta 1938 con Arconada, Carranque de Ríos y Sender, entre otros. Del grupo de los escritores exiliados, nos interesa especialmente centrarnos en la figura de Ramón J. Sender (1902-1982), tanto por su valía como narrador como por la larga e intensa relación epistolar que mantuvo durante más de una década con Carmen Laforet.

La amplia variedad técnica y temática de la novelística de Ramón J. Sender tiene su correlato en los numerosos libros de relatos que publicó a lo largo de su dilatada carrera. Su interés por las narraciones breves, que en su caso están casi siempre más cerca de la novela corta que del cuento, se manifiesta en la aparición de sucesivos volúmenes recopilatorios: *Mexicayotl* (1940), *La llave* (1960), *Novelas ejemplares de Cíbola* (1961), *Cabrerizas altas* (1966), *Las gallinas de Cervantes y otras narraciones parabólicas* (1967) y *Relatos fronterizos* (1970). Una parte importante de los libros mencionados reflejan el interés, tan característico del autor, por reelaborar literariamente las tradiciones y los mitos de las diferentes culturas indígenas de Norteamérica y por presentar los conflictos que brotan de la coexistencia de tradiciones y costumbres hasta cierto punto incompatibles. En otros casos se trata de construir relatos parabólicos que iluminen diferentes aspectos de la naturaleza humana y ciertas claves del comportamiento humano en sus particulares circunstancias históricas. Finalmente, no falta en muchas de estas novelas cortas esa perspectiva entre humorística y grotesca que no elude lo trágico y que tan bien supo Sender aprovechar en toda su labor creadora. Los relatos publicados bajo el título común *La llave* reflejan con fidelidad el universo senderiano y ofrecen un cumplido ejemplo de sus cualidades narrativas. “Mary-Lou”, relato por el que el autor sentía cierta predilección, ofrece el delicado retrato de la relación que entablan una niña de ocho años y un viejo escritor. El narrador logra transmitir, con un sentido del equilibrio más que destacable, el contraste entre la sabiduría y la experiencia, por una parte; y la ingenuidad, por otra. La visión y la perspectiva del anciano se ofrecen en contraste con las de la niña, y el desenlace ante dicha tesitura -que no incurre en el sentimentalismo- sugiere

sutilmente la trascendencia de una relación en la que ambos han puesto algo de su parte. El párrafo final concluye en unos puntos suspensivos que apuntan a una continuidad de vida; al mismo tiempo, no obstante, el narrador parece saber, en su desconcierto, que ya nada será lo mismo.

En sus novelas, Sender seguirá reflejando la situación de España aproximándose a su pasado inmediato (la guerra) como en la novela corta *Réquiem por un campesino español* (1960). El relato sencillo y conmovedor se construye, con una gran sobriedad expresiva, a partir de los recuerdos atormentados del sacerdote Mosén Millán cuando este se prepara, en la sacristía de la iglesia parroquial de un pueblecito alto aragonés, a officiar la misa de réquiem en el aniversario de la muerte de su más querido feligrés, a quien bautizó y entregó sin saberlo a una muerte segura. La excelente introspección psicológica se adensa dramáticamente al estructurar, casi siempre por medio de un monólogo interior, en planos paralelos el desolado tiempo presente y la evocación de un pasado más feliz (aunque salpicado con trágicos presentimientos) en donde la figura de “Paco el del molino” se nos presenta llena de cuidadísimos detalles plenos de humanidad. Tal es la densidad del clímax final que recuerda la trágica sencillez de las narraciones bíblicas. Asimismo, toda la novela corta posee una serenidad y una ausencia de retórica efectista -o de propaganda beligerante- verdaderamente ejemplares.

Al largo periodo abierto en el 1939 con la victoria del general Francisco Franco se le dio el nombre de “posguerra”; la necesidad de un proceso de derivación por prefijación con la finalidad de designar tal entidad temporal o histórica refleja la dificultad de abordar la descripción y análisis de una realidad compleja, evitando la tentación de considerarla como un paréntesis que, tras la muerte del dictador, permitiría reanudar la normalidad civil en el punto donde había sido suspendida. En la década de los 40, y pese a los muchos obstáculos existentes, la novela española reinició su camino con una fuerza cuantitativa desconocida anteriormente. La novela que aparece a partir de la Guerra Civil contiene numerosas referencias al estado de la sociedad española y, con frecuencia, se nutre de los numerosos aspectos de la vida nacional que podrían considerarse inaceptables desde el punto de vista de la dignidad del ser humano e injustos desde el punto de vista de la justicia y la equidad.

Antonio Vilanova comentará el panorama de la novela española al terminar la contienda de la que venimos escribiendo con las siguientes palabras:

[...] Tras un largo paréntesis de esterilidad y agotamiento del género, cuyo cultivo queda prácticamente interrumpido durante la contienda, el progresivo resurgimiento de nuestra producción novelesca es uno de los primeros síntomas de recobrada vitalidad que apuntan en el yermo y desolado paisaje de nuestras letras.

Aunque las causas determinantes de este fenómeno son muy difíciles de desentrañar, es evidente que el renacimiento de la novela en la España de la posguerra es obra del influjo simultáneo de una serie de factores históricos y sociológicos, culturales y estéticos, que condicionan la vida literaria española al final de la contienda. Coincidiendo, en efecto, con el estallido de la Segunda Guerra Mundial, España, agotada y exhausta, aunque logra conservar la neutralidad, queda sumida en un aislamiento intelectual que hace aún más sensible y doloroso el vacío dejado entre nosotros por el éxodo de los intelectuales españoles que, al terminar la guerra, han elegido el camino de la emigración y del destierro (Vilanova, 1995: 28).

España queda aislada del resto de Europa no solo por la Segunda Guerra Mundial sino principalmente por la dictadura. Los nacionales, una coalición de grupos políticos y sociales dispares, coinciden en una fuerte oposición a la República que recién han derrocado. Al hilo, en primer lugar, hay que recordar que nunca en la Historia española contemporánea se había producido un conflicto tan sangriento, violento y cruel como la Guerra Civil de 1936-39. En segundo lugar, hay que recordar que, dado el carácter del franquismo, la represión se convirtió en una necesidad política para mantener y consolidar su proyecto dictatorial y contrarrevolucionario: no había ningún interés en integrar a los vencidos, en buscar una reconciliación; solo se quería someterlos. La represión, por lo tanto, no era el resultado de una rabia espontánea, no era solo la reacción deleznable de unos cuantos “cabezas calientes”. Hubo una planificación y una preparación fría y sistemática de las diferentes medidas represivas que se debían aplicar contra los vencidos. Era, simplemente, la continuación de la Guerra Civil por otros procedimientos. A grandes rasgos, podemos decir que el conjunto de medidas represivas adoptadas por las autoridades franquistas se distinguían por su carácter de ejemplaridad y de castigo, de totalidad y carácter masivo, y de continuidad.

La iglesia católica, sobre todo la nueva jerarquía, ayudó a difundir ideas para la aceptación entre sus allegados de esta represión: cada uno había de pagar por lo que había hecho, la resignación, el individualismo, la insolidaridad... De hecho, la represión franquista buscaba no sólo el castigo de los “culpables” sino también inspirar miedo, inmovilizar a todos los posibles simpatizantes de los vencidos. Por consiguiente, la represión intentará hacer de los *rojos*, incluso después de salir de la prisión o del campo de concentración, unos marginados sociales poniéndoles todo tipo de dificultades para residir en la propia localidad, recuperar el puesto de trabajo o hacer una vida normal (prohibición de ir a los bailes, cafés, etc.). Se quería hacer de los *rojos* unos hombres estigmatizados, siempre sospechosos, siempre culpables. Se les había de mantener en una inseguridad permanente. La represión, por lo tanto, llegará hasta los aspectos más insignificantes de la misma vida cotidiana. En suma, amén de la realidad desde una perspectiva ideológica o doctrinal, la cotidianidad en la España de posguerra está marcada por la escasez, el hambre, la represión y la falta de libertad. Ello lo impregna todo de temor e inseguridad, por un lado; y de actitudes prepotentes de los que se consideraban vencedores, por el otro.

Entre otros abundantes y explícitos textos de esta época, hay uno del crítico Santiago Ontañón publicado en el número 47 de *El Mono Azul* en febrero de 1939 (tomado de *Historia de la literatura española: literatura actual* de Santos Sanz Villanueva) que, aunque resulte algo extenso, merece la pena reproducir porque sintetiza admirablemente esta concepción:

¿Cómo no vamos a insultar? ¿Cómo podremos dejar de gritar? ¿Cómo vamos a pintar en estos momentos para exponer al mundo algo que no se relacione con esta horrible guerra? ¿Cómo quieren que exaltemos las cosas nobles, bellas de la vida, si por dentro nos come (nos tiene que comer) el odio?

¿Estamos en guerra? Pues guerra. Ya vendrán otros tiempos y la historia dirá. Porque no está el pintor aislado en su mundo, sino comunicándose con el espectador. Y esto de hoy es pintura al servicio suyo, de su idea, que es la nuestra, la de todos los españoles leales. Yo creo [...] que es necesaria esta pintura de urgencia como es necesario el «teatro de urgencia», y no hablamos «por boca de ganso». [...] Tenemos una experiencia. Sabemos de las reacciones del pueblo ante la sátira, la crudeza y la agresividad con que hemos reproducido sus problemas. Hemos escuchado comentarios, oído gritos espontáneos,

imposibles de frenar. Observamos los rostros sencillos en los cuales se puede leer claramente como en los libros más hermosos. Y de esta experiencia hemos sacado en conclusión la eficacia de este arte de urgencia [...] (Sanz Villanueva, 1994: 15).

En este contexto de alta tensión ideológica, no resulta tan extraño que las obras de Clarín o Pérez Galdós vean obstaculizada su difusión. También la generación del 98, no obstante el peso que había tenido en los orígenes de la Falange y entre cuyos idearios se establecen contradictorias relaciones, padeció mutilaciones y descalificaciones; por ejemplo, los textos de Unamuno o Baroja en vida. Y algo semejante ocurrió con la generación novecentista y con el pensamiento orteguiano, quizás el que se recuperó en fechas más tempranas, aunque no sin dificultades ni reticencias.

Autores que sobrevivieron a la guerra y permanecieron en España, como Pío Baroja y Azorín y otros escritores más jóvenes de las primeras décadas del siglo XX, publicaron novelas que respondían a ideas cuajadas en otros tiempos y que no se hacían cargo de la realidad inmediata del país⁶. Ignacio Agustí y Juan Antonio Zunzunegui, entre otros que inician su carrera en la década de los cuarenta, también escribieron novelas que se desentendían de la situación social española⁷. Juan Antonio Zunzunegui y Loredo (1900-1982), novelista vasco de expresión española, miembro de la Real Academia Española y principal cronista literario de la vida social de su ciudad natal (Portugalete), realizó estudios de Derecho y Filosofía en las universidades de Deusto, Valladolid y Salamanca. Su obra, de corte realista tradicional, presenta influencia de su maestro universitario y amigo Miguel de Unamuno, así como de los escritores naturalistas franceses; muestra, asimismo, un profundo conocimiento de la psicología de los personajes, a la vez que describe los paisajes y ambientes del País Vasco y hace un retrato de la vida cotidiana de la España de su tiempo. La galería de personajes vivos es tan rica, tan representativa de las ilusiones y desdichas de su pueblo, que forman una nueva *Comedia Humana*, aspiración evidente de Zunzunegui -buen lector de Balzac, pero ese

⁶ Para las publicaciones de estos autores, véase: Shaw, D. *The Generation of 1898*. Barnes & Noble Books. New York, 1975. págs. 123 y 179.

⁷ Para las publicaciones de estos autores, véase: Ferreras, J. I. *Tendencias de la novela española actual. 1931-1969*. Ediciones Hispanoamericanas. París, 1970. págs. 231 y 260.

era un logro que no podría alcanzar ni entregándose a la facilidad ni dándose a las técnicas-.

En 1926 publica *Vida y Paisaje de Bilbao*, iniciando así la serie “Cuentos y Patrañas de mi Ría”, que completará con *Tres en uno* (1935), *El hombre que iba para estatua* (1941) y *Dos hombres y dos mujeres en medio* (1944); este último llevado al cine en 1976 por Rafael Gil. En estos libros, el vizcaíno demuestra ya su penetración psicológica en el análisis que hace de la sociedad bilbaína de su tiempo, así como su ingenio e ironía: es el caso de *El hombre que iba para estatua*, una de las narraciones más ingeniosas del novelista de la fantasía sobre lo real, la originalidad, la sátira y la ironía. “La maravilla” decía Zunzunegui en su ensayo sobre Bontempelli “se puede obtener por dos caminos: descubriendo las leyes de las cosas (el niño cuando descubre que de los árboles despuntan las flores) y cuando la imaginación se arriesga en mezclar y subvertir las leyes descubiertas: hacer caminar a los árboles” (Valbuena Prat, vol. 6, 1983: 284).

En su novela corta *La úlcera*, con la que obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1948, se nos presenta una poderosa sátira social. Se trata de una novela de humor sobre la dependencia psicológica que un hombre tiene de su úlcera; úlcera que al curar mata de pena a quien la sufría: don Lucas (indiano de Aldeaalta, en Cantabria. Don Lucas es un filántropo desconcertado por su émulo Rodolfo, “el americano” (inventor de un arpon eléctrico que termina con su vida); Lucas, aparentemente con más suerte que Rodolfo, logra convivir con su úlcera, que cura el médico Pablo. Ocioso, pero, Lucas muere enfrentado al pueblo. Conclusión: “en la vida hay que ocuparse en algo, aunque sea con una úlcera”.

A tenor de lo expuesto en los últimos párrafos, no puede extrañarnos que el primer intento por renovar y restaurar la novela española en la posguerra sea obra de un escritor, Camilo José Cela, considerado como “neobarroquero”. La situación sociopolítica de la posguerra dificultaba tremendamente la libertad creadora de muchos intelectuales que habían optado por permanecer en España y no partir hacia el exilio. A pesar de ello, en la década de los cuarenta, la novela española experimenta un resurgimiento que da frutos tan singulares como *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela, *Javier Mariño* (1943) de Gonzalo Torrente Ballester o *Nada* (1944) de Carmen Laforet.

La familia de Pascual Duarte es el relato en primera persona de un reo de muerte, en la antesala de su ajusticiamiento, que explica los crímenes que le han llevado hasta la situación actual. Esta novela supuso una gran conmoción en el panorama literario de la época porque contrasta con la literatura triunfalista cercana a la ideología falangista, y porque muestra de forma cruel y descarnada los aspectos más terribles de la realidad social de la posguerra. Tanto es así que algunos críticos la calificaron de tremendista y quisieron ver en ella un modo particularmente español de existencialismo. Otros textos de Cela que podemos encuadrar dentro de esta tendencia son *El bonito crimen del carabinero y otras invenciones* (1947), un conjunto de relatos entre desgarrados y humorísticos, amargos y tiernos; y *El gallego y su cuadrilla y otros apuntes carpetovetónicos* (1949), relatos tristes de una España atrasada y carpetovetónica.

Posteriormente, en la década de los cincuenta, Cela cambia el tono de su narrativa y evoluciona hacia el realismo social colectivo, en otra obra también emblemática, para conocer la vida cotidiana del momento: *La colmena* (1951). El escenario de la obra se traslada del campo a la ciudad de Madrid, los tintes tremendistas de su sentido se difuminan, el protagonismo individual cede paso al colectivo, aparecen tipos humanos novedosos... pero, eso sí, continúa el ambiente de pobreza económica y moral. Los temas que presiden la obra son tres: el dinero, el hambre y el sexo; y los tres, de profunda raigambre en la literatura picaresca clásica, son presentados con una visión pesimista. Por una parte, todo es miseria, estrechez, mediocridad y desengaño; por otra, todo es avidez, falta de escrúpulos, cinismo y, sobre todo, vacío de ideales. *La Colmena*, pues, es la expresión de una frustración, de un desengaño en una realidad difícil, dura, sombría, sin expectativas. Nótese que es precisamente eso lo que la diferencia de cualquier novela de Baroja, a saber; la oposición entre la ausencia de ideales de aquella y la continua problemática ideológica junto a la incesante discusión de los personajes de estas. Antes de pasar adelante con otro autor, cabe mencionar algunas obras amén de *La Colmena* publicadas en los cincuenta: de 1952 son las novelas cortas *Timoteo el incomprendido* y *Santa Balbina 37, gas en cada piso*, y de 1953 es *Café de artistas y otros relatos*; en 1956 publicó *El molino de viento y otras novelas cortas*. Entre los relatos breves recordamos *Cuento para después del baño* (1974), *El espejo y otros cuentos* (1981) y *La dama pájara y otros cuentos* (1994).

Otro escritor de origen gallego que comienza su andadura literaria en estos años es Gonzalo Torrente Ballester, autor de la importante y reconocida trilogía *Los gozos y las sombras*; compuesta por *El señor llega* (1957), *Donde da la vuelta el aire* (1962) y *La Pascua triste* (1962). En sus páginas se da cuenta del enfrentamiento existente en un pueblo gallego entre dos concepciones diversas del mundo: la del prestigio personal frente al poder del dinero; siempre, pero, desde unas posturas elitistas, caciquiles, de posesión y de dominio.

Álvaro Cunqueiro, además de poeta y periodista, destaca como autor de relatos en los que se funde la realidad con la fantasía y se deforman el tiempo y el espacio, por lo cual se le ha considerado como uno de los precursores del realismo mágico que después harán célebre algunos escritores latinoamericanos como Gabriel García Márquez. Merece la pena atender a algunos aspectos poco comunes de la obra de Álvaro Cunqueiro: en primera instancia, la invención de un estilo muy original, mediante un lenguaje extraordinariamente rico en matices de todo tipo; otramente, en segundo lugar, una capacidad inusitada para inventar y desgranar ficciones de corte fantástico en una sucesión vertiginosa e inagotable; y en tercer y último lugar, su firme voluntad de introducir tales ficciones no en el marco de la realidad convencional -la realidad de la vida-, sino en el universo exclusivo de la literatura. De entre sus primeros relatos destaca *San Gonzalo*, publicado en 1945 bajo el seudónimo de Álvaro Labrada, que narra la historia del monje obispo de Mondoñedo (lugar de origen del autor), en la que, en la línea de los relatos hagiográficos o de los cuentos maravillosos, sucesos históricos y reales se mezclan con otros fantasiosos a los que se pretende dar un tinte de verosimilitud. Los libros de Cunqueiro tienen siempre una estructura fragmentaria, forzada por lo sincopado del discurso y un evidente *horror vacui* a la falta de historias; aunque él quiera a menudo llamarlos novelas, estos libros son, en realidad, “ciclos de relatos”, bien que unitarios, enlazados solamente por algún personaje central y por el riguroso trazado de un escenario concreto.

Desde la posguerra, y desde instancias oficiales -dependientes, en buena medida, de la Dirección General de Prensa y Propaganda-, se auspiciaron no pocas publicaciones

culturales y literarias, algunas aparecidas en fechas muy tempranas: *Destino*, *Escorial*, *El Español*, *La Estafeta Literaria*, *Juventud*, *Haz*, *Garcilaso*, *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, *Fantasia*, *Artes y Letras*. El signo de esas publicaciones -y de otras más, pero de menor importancia- no es idéntico y nos obligaría a establecer significativas diferencias. Por un lado, tenemos empresas (primero, *Escorial*; luego su, en cierto sentido, heredera, *Cuadernos Hispanoamericanos*) vinculadas con sectores falangistas propicios a incorporar otras formas de pensamiento que pudiesen resultar asimilables y a establecer un precavido puente con escritores de significación contrapuesta, pues, según ha declarado varias veces Dionisio Ridruejo, lo que pretendían era contrarrestar un clima de intolerancia intelectual por mediación de unos supuestos de comprensión del adversario y de integración de los españoles. Por el otro lado, diversas publicaciones (*Arbor*, *Cuadernos de Literatura Contemporánea*) deben su fundación, incluso, al deseo de replicar a esas actitudes más tolerantes y al designio de consolidar una ortodoxia que presentían amenazada. Dentro de una beligerancia falangista, deben subrayarse también las interesantes realizaciones del Delegado nacional de Prensa, Juan Aparicio -en especial *El Español* y *La Estafeta Literaria*-, utilizadas para airear esa sedicente nueva literatura y desde las que se procuró animar la vida cultural y fomentar el debate y la polémica. En conjunto, estas publicaciones -con independencia de sus peculiares y distintivos matices- responden de un modo preferente a un último deseo o, tal vez, necesidad de crear una cultura propia del nuevo Estado surgido de la Guerra Civil (aunque, curiosamente, planeaban sobre ellas acreditados modelos de anteguerra: por ejemplo, *Cruz y Raya* sobre *Escorial*, *La Gaceta Literaria* sobre *La Estafeta Literaria*). Al fin y al cabo, dichas publicaciones (más o menos aperturistas, más o menos intransigentes) resultan de un gran valor como plataforma de lanzamiento para algunos escritores que vieron publicadas en sus páginas sus creaciones: cuentos, novelas cortas, poemas, reseñas críticas, etc.

La novela corta conoció una magnífica etapa a mediados del siglo pasado, y, además, aportó un registro nuevo, renovador, en cierto modo de trascendencia revolucionaria: uno de los hitos en la breve historia del género. El buen relato era entonces -y sigue siendo para muchas personas con una concepción tradicional y excluyente de otras vías de acercamiento- el que encerraba en una reducida extensión una historia entera, escueta y redonda que conducía a un desenlace sorpresivo. Así pues,

sucede que este “factor sorpresa” que caracterizaba al relato desaparece, deja su esencia; el final ya no es la vuelta de tuerca que cambia el sentido de la historia. El desarrollo de esta es ahora lo que importa. El relato ha de ser una expresión quizá mínima pero delicada de algo, fundada en un pequeño detalle. Y el cuento debe ajustarse al propósito inicial del autor, además de aportar alguna novedad al género. Por ejemplo, *La hoja roja* (1959) de Miguel Delibes es una novela que en principio se concibió como cuento; pero la idea primigenia del autor se alargó a causa de la demanda del mercado y de la propia tendencia.

Miguel Delibes, hombre de costumbres sencillas y gran aficionado a la caza que mostró siempre su preocupación por la defensa de la naturaleza y criticó la sociedad deshumanizada y consumista, se dio a conocer con *La partida* (1954), a la que siguieron *Siesta con viento sur* (1957) y *La mortaja* (1970). Los relatos de Delibes han sido comentados como anticipación de técnicas y temáticas que después se abordarán en sus novelas. El monólogo de la protagonista de “Las visiones” será semejante al que encontramos en *Cinco horas con Mario*, o los personajes de “La perra” a los de *Los santos inocentes*. Los relatos de “La partida” se centran en los problemas rutinarios de una diversidad de individuos en el contexto cotidiano; pensemos, por ejemplo, en la falta de carácter del protagonista de “Una peseta para el tranvía”, o en las limitaciones del empleado que recibe un homenaje de sus compañeros de oficina en el relato “El traslado”. En algún caso lo que resalta es el contacto entre diferentes vidas que se cruzan un instante, como ocurre en el parque público en el que se sitúa “El manguero”; el contraste rápido y la captación de unos minutos que resultan representativos de la vida de un personaje se logran con maestría en este cuento.

Delibes, como Ana María Matute, coincide en reflejar el desolado mundo de la posguerra desde una perspectiva pesimista y existencial; por eso abundan en sus narraciones los personajes desorientados, tristes y frustrados. Así podemos observarlo en *Siestas con viento sur* (1957), una colección de relatos a la que quizá le haya perjudicado el prestigio de su autor como novelista y, sobre todo, su alejamiento del género de la novela corta en las últimas décadas.

A hilo del examen que estamos practicando al conjunto de relatos de Miguel Delibes, vemos que en ellos fundamentalmente se alternan los escenarios rurales con los

urbanos y que en la sociedad contemporánea le interesan al escritor los individuos solitarios que por sus circunstancias personales viven aislados (y en los que se encarnaría la singularidad humana). Son personajes a los que la sociedad de posguerra empuja al aislamiento y a una soledad de la que no pueden escapar. En “La mortaja”, según la crítica uno de sus mejores relatos, se retrata la vida y la sensibilidad de un niño que pierde a su padre de manera repentina y queda en una situación de completo abandono y desamparo. Ese niño, el Senderines, se enfrenta con el miedo al encontrar el cadáver de su padre; para amortajarlo, solicita la ayuda de tres de sus amigos. La peripecia en el texto se articula sobre una estructura tradicional, fabulística, en la que dos de los supuestos amigos le niegan la ayuda de manera poco razonable al niño; este solo la consigue del tercero, un personaje marginal que le pide a cambio objetos y las ropas que constituirían su única herencia. Delibes no cae en lo melodramático, por lo que la muerte del brutal padre de Senderines o su vida anterior son presentadas por un narrador que refleja sus acciones y su entorno desde una perspectiva próxima pero equilibrada. La acción está enmarcada en un paisaje rural que se describe con gran eficacia, especialmente la relación del niño con los animales, la vegetación, el río... De hecho, todo lo que esté en contraste con la central eléctrica en la que trabajaba su padre, y cuyo zumbido amenazante persigue al protagonista y al lector. La búsqueda de la belleza y el bien y, por consiguiente, estimular su percepción en el lector, según señala Gonzalo Sobejano, sería el objetivo primordial de las obras de Miguel Delibes. Nosotros, pero, añadimos que ese objetivo se busca en la presentación de diferentes conciencias y acciones, y que la subjetividad del punto de vista estimula la búsqueda del lector en territorios morales no siempre transparentes.

Puede decirse que desde 1951 no pasa año sin que aparezcan una o varias novelas que irán revelando a los autores de nueva promoción (nacidos entre 1925 y 1935) y cuyas obras se escalonan desde 1951 a 1962, aproximadamente. Todos ellos escriben por algo y para algo; todos consideran la literatura, de forma preponderante, como medio de comunicación y no como fin en sí misma, esforzándose en desvelar y revelar a través de ella la realidad viva y actual del país. Todo ello, realizado de la manera más objetiva posible, sin la intervención aparente del autor. Los autores más representativos de esta

tendencia, la conocida como “Generación del medio siglo”, constituirán un grupo bastante numeroso y homogéneo, entre los que destacan: Armando López Salinas (1925), Antonio Ferres (1925), Carmen Martín Gaité (1925), Jesús Fernández Santos (1926), Ana María Matute (1926), José M. Caballero Bonald (1926), Rafael Sánchez Ferlosio (1927), Juan García Hortelano (1928), Juan Goytisolo (1931), Juan Marsé (1933) y Luis Goytisolo (1935).

López Salinas es autor de dos novelas de tono muy diferente: *La mina* (1959) y *Año tras año* (1962). La primera incide en el drama particular de un campesino que, acostumbrado al aire y a la luz, no consigue adaptarse a la existencia de minero, hecho que provoca en él una patente añoranza de su vida anterior a pleno sol. Una novela corta que nos trae de inmediato a la memoria los relatos de Giovanni Verga *Rosso malpelo* y *Ciàula scopre la luna* de Luigi Pirandello por sus ambientes mineros.

Luis Goytisolo (1935), hermano menor de Juan y del poeta José Agustín, obtuvo a los veintitrés años el premio Biblioteca Breve por su primer libro, *Las afueras* (1958). En este caso el lector se encuentra ante un conjunto de relatos enlazados por la unidad de lugar (Barcelona y las afueras), la relación de los personajes entre sí y el mismo momento temporal: “a los dieciocho años de la guerra civil”, como dice el mismo autor. Cabe señalar que *Las afueras* difiere de la novela realista en algunos aspectos como la complejidad de su estructura y la mezcla confusa de personajes, entre otros. Sin embargo, habría que hablar de las narraciones por separado, pues en cada una de ellas aflora un estilo diferente. Quizá uno de los mejores relatos sea el de “Ciriaco y el alférez”, cortado este según el patrón realista, en el que el diálogo se usa como “revelador” social e histórico.

Los jóvenes narradores de la *generación del medio siglo* tuvieron un particular empeño en reivindicar el género del relato cuando iniciaban su andadura por los caminos de las letras a comienzos de los años cincuenta. Todos ellos lo cultivaron con más o menos constancia y alguno dedicó al género sus mayores esfuerzos y, en consecuencia, consiguió en él lo más granado de su obra; piénsese, por ejemplo, en Ignacio Aldecoa. Se ha de matizar, sin embargo, que había en tal planteamiento generacional actitudes muy distintas: Rafael Sánchez Ferlosio da la impresión de que lo practica por una personal afición al viejo arte de contar historias, como se aprecia en *Alfanhuí* (1951); otros

pensaban que ofrecía un modo de innovar dentro del ámbito de la prosa narrativa, una auténtica alternativa pues. Las páginas de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, la primera obra publicada de Sánchez Ferlosio, revelan a un escritor de honda sensibilidad, de estilo preciso y poemático al mismo tiempo. La obra retrata un mundo fantástico, de belleza y lirismo, que dio a conocer a su autor en círculos minoritarios. Respecto a Aldecoa, vale decir que fue, si no el pionero, sí el maestro de la renovación que le quita al relato una compleja trabazón anecdótica y lo deja en el esqueleto de una historia que apenas contiene otra cosa que un trozo de vida, un recorte de tiempo, un fragmento de experiencia. El “trozo de vida”, rescatado con mayor o menor detalle, y con un final que queda abierto a un futuro que se sabe pero no se dice, está en la base del modo de narrar de aquellos años.

Aldecoa y su esposa, Josefina Rodríguez, pasaron un año en Nueva York (entre 1958 y 1959) y la experiencia les facilitó un conocimiento más profundo de la literatura norteamericana, sobre todo del cuento y de la llamada “generación perdida”, de la que formaban parte Ernest Hemingway, William Faulkner, John Dos Passos y Truman Capote (algunos de los cuales habían sido traducidos por Josefina Rodríguez para *Revista Española*). Este interés por el cuento norteamericano fraguaría, años después, en una conferencia de Ignacio Aldecoa que sigue permaneciendo inédita, aunque se conserva el texto. En *El corazón y otros frutos amargos* (1959) se aprecian claramente los problemas de denominación que padecía el género. En la portada aparece el subtítulo de *Narraciones*, mientras que en la solapa se llama a las piezas “cuentos y relatos o narraciones”. El caso es que para Aldecoa el cuento era una tipología narrativa con identidad propia y, del mismo modo que otros escritores y críticos contemporáneos, destacaba su singularidad en comparación con la novela, pues ambos formaban parte del mismo género pero pertenecían a especies distintas. La novela se apoya en los hechos, mientras que el cuento se compone por intuición y se sustenta en la palabra; amén de que posee un *tempo*, en sentido musical, y un ritmo propio.

En la mencionada obra de Aldecoa, el autor se mueve en el ámbito del realismo simbólico-crítico, una de las variantes del Realismo en el siglo XX. Si escogió uno de sus cuentos para titular el libro fue por su especial expresividad y, sobre todo, porque resume claramente su sentido profundo: la idea de que a lo largo de la existencia debemos tomar

no pocos “frutos amargos”, y los del corazón no son los únicos. En el libro se plasman la miseria y las duras condiciones laborales de la clase trabajadora en la España de la posguerra y de la dictadura, aunque el protagonismo no suele ser colectivo, como sí apuntábamos de la afamada obra de Cela: si bien en la de Aldecoa aparecen grupos (jóvenes ociosos, peones, pescadores, etc.); sus personajes están siempre individualizados, o a lo sumo presentados en parejas (como en *Los hombres del amanecer* o *En el kilómetro 400*). La meta principal de las clases bajas en estos relatos se limita a trabajar, sea en lo que sea (y en las condiciones que se presenten), para poder subsistir cubriendo primero las necesidades más básicas. Con arreglo a esto, nos son perfilados por la pluma del escritor unos personajes que viven en primera persona la miseria, el hambre y la falta de un techo; gente sencilla que llega a plantearse la emigración como única salida. Solo en uno de estos relatos, “Esperando el otoño”, la pequeña burguesía cobra protagonismo: en él, un grupo de jóvenes pierde el tiempo en un bar, mientras que en la conclusión de la narración los obreros aparecen saliendo de las fábricas.

Cambiamos de párrafo para saltar a otro autor. Los relatos publicados de forma independiente por Jesús Fernández Santos (1926-1988) y que se aglutinan cuatro años después en *Cabeza rapada* (1958) son catorce narraciones presididas por la que sirve para rotular el libro y que tienen un tono semejante y una temática recurrente: tratan de niños y de la memoria infantil de la guerra. La tonalidad conjuga un emotivo sentimiento, entre dolido y crítico, y una extrema concisión anecdótica, verbal, temporal y descriptiva. En la mayor parte de los cuentos no ocurre nada excepcional ni llamativo, sino que la protesta y la rebeldía frente a una realidad dolorosamente injusta se agudiza aún más si cabe por el distanciamiento narrativo, por una emoción contenida y una ternura apenas perceptible que se traslucen en el relato a pesar de la deliberada objetividad que adopta el autor. Por ejemplo, en el ya mencionado “Cabeza rapada” que sirve para titular el conjunto, un niño de unos diez años llora porque su intenso dolor en el pecho muestra indicios de que padece un estado avanzado de tuberculosis; desgraciadamente, al ser pobre, el muchacho no tiene dinero para acudir al médico y, entre sollozos, confiesa al adulto que le acompaña que sabe que va a morir. El dolor y la angustia brotan sin exageraciones ni efectismos en un conmovedor testimonio del trágico destino de las vidas sin valor. Fernández Santos logra, con gran austeridad, a partir de la selección de elementos

mínimos, la máxima eficacia narrativa: en este caso, la sugerencia y la evocación de la soledad de los niños en un relato que marcó una época en la literatura de un tiempo.

La formación novelística de Jesús Fernández Santos se empezó a establecer partiendo de los contactos con los escritores de su generación, influenciada enormemente por la cultura europea, en especial, por la cultura italiana que vivía un momento de auge con el neorrealismo cinematográfico y literario. Los relatos de Fernández Santos de entre los años 1954-1964 apuntan, temáticamente, a demostrar los problemas de la sociedad poco tratados por escritores anteriores a él y, formalmente, intenta innovar con técnicas narrativas tomadas por escritores posteriores a él.

Las influencias literarias de Carmen Laforet son inciertas. La crítica no se ha puesto de acuerdo con los modelos inspiradores de su gran y reveladora primera novela, *Nada*, y mucho menos con la obra posterior. En todo caso, sus artículos periodísticos sí dan fe de algunas huellas dejadas por la lectura de autores contemporáneos y sabemos de su gran pasión por la novela negra en sus últimos años, pero es difícil señalar unas influencias claras en su narrativa breve, de marcado carácter realista, al hilo de autores como Cela o Ignacio Aldecoa, con los que, sin embargo, apenas mantuvo relaciones. Para nosotros es evidente la influencia de los clásicos en Carmen Laforet, en especial la influencia de las *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes, que ya hemos mencionado en otros capítulos, debido al carácter ejemplarizante de las novelas cortas de Carmen Laforet en las que los personajes femeninos actúan con una moral intachable que las conduce a un desenlace también ejemplar al igual que las heroínas de Cervantes.

Han conseguido un cierto reconocimiento otros autores de la llamada “generación del medio siglo”, como Medardo Fraile, con dos de sus libros: *A la luz cambian las cosas* (1959) y *Cuentos de verdad* (1964); y Juan Benet, que en 1961 publicó su primer libro *Nunca llegarás a nada*, compuesto de cuentos y novelas cortas y que supuso una absoluta novedad en aquellos momentos. Juan Benet (1927- 1993), difícil de encuadrar en un determinado movimiento por su independencia de criterio, se adscribe a las tendencias más innovadoras de la novela corta por su experimentalismo y por la importancia que le da al estilo frente a la anécdota. Benet incorpora los principales recursos técnicos y

estilísticos de la narrativa moderna: monólogo interior; superposición de tiempos narrativos que, con frecuencia, se entremezclan; lenguaje simbólico; léxico barroco, lleno de tecnicismos, etcétera. La trama argumental, sin embargo, es sencilla.

Con todo, la crítica usa una voz unánime para considerar no especialmente brillante la producción de la novela corta española en el siglo XX. Seguramente en ello influye la comparación con otros autores y otras literaturas en las que este subgénero narrativo experimentó un gran auge, acompañado de un notable éxito entre los lectores, por ejemplo, en la narrativa anglosajona o en la hispanoamericana. No se han encontrado demasiados ejemplos de libros de relatos memorables editados en la posguerra española -época en la que la novela corta era poco menos que el gran género literario, o, por lo menos, uno de los más efusivamente practicados-. Y no parece tampoco que la literatura española del siglo XX haya producido un cuentista de talla mundial, es decir, que sus logros hayan tenido resonancia y continuidad en otros ámbitos fuera del nacional, que imponga -digámoslo así- su voz lejos de España. La literatura española, por contra, ha sido muy sensible a influencias durante todo el siglo; desde las influencias francesas a principios de siglo -Valle-Inclán, lector de Barbey de Villiers- y, sobre todo, en los años veinte -Proust está en la base del libro de Salinas *Vispera del gozo*-. En esta línea, parece fuera de toda duda que algo cambió con la llegada de Borges; capital no sólo en lo que vale su obra, sino también en que traía consigo toda una biblioteca de autores.

La gran extensión del periodo que este capítulo analiza, el siglo XX, cuando aborda el estudio del relato español, hace que, como se habrá podido percibir, se mezclen en un mismo reconocimiento nombres de autores tan dispares como José María Merino, Francisco Ayala, Luis Mateo Díez y Pío Baroja; con otros como Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Juan Marsé, Max Aub o Juan Eduardo Zúñiga. *Largo noviembre de Madrid* (1980), de este último, es una colección de relatos con una estructura novelesca al incidir en un espacio común todas las narraciones que integran la colección: la ciudad de Madrid (“cercada y en pie de guerra” (Zúñiga, 2007: 53) por momentos la verdadera protagonista. El marco temporal se fija en un tiempo excepcional, la Guerra Civil, que es vista como un elemento distorsionador que altera el desarrollo de la vida y solo trae muerte, destrucción y miedo: “Así era la guerra, destruía, calcinaba y ponía terror en el

corazón” (Zúñiga, 2007: 111). Cabe matizar, respecto a ello, que no es la épica de los acontecimientos históricos lo que interesa al escritor, sino la interiorización del fenómeno de la guerra en la conciencia de los personajes. Estos relatos no son realistas en el sentido estricto del término, las historias tienen a veces un carácter simbólico y transcurren en una atmósfera obsesiva y sombría. Escritos en la estética del hermetismo, en el sentido de lucha contra el mal y de defensa de la dignidad moral del ser humano, destaca en ellos la fuerza del lenguaje y la maestría de un estilo bello, denso y complejo. Tal es así que los personajes, presentados como seres anónimos que tratan de adaptarse infructuosamente a las duras condiciones de vida impuestas por la guerra, despiertan una desolada ternura. Especialmente triste es el relato titulado “Heladas lluvias de febrero”, que se sitúa en el final de la guerra. El protagonista es un brigadista internacional que sigue en Madrid después de dos años y medio de guerra; tras sendos años, aún ve posible que Madrid resista. Sin embargo, se tiene la clara conciencia de que el final está cercano. El suicidio es la única salida al laberinto.

Juan Eduardo Zúñiga ha declarado que el relato es el género donde se encuentra más cómodo y que para él representa un reto encerrar en pocas páginas el tiempo cambiante, la vida y la memoria. Ese reto se logra claramente en *Largo noviembre de Madrid*, cuyo cuento inicial *Noviembre, la madre, 1936*, empieza así:

Pasarán unos años y olvidaremos todo; se borrarán los embudos de las explosiones, se pavimentarán las calles levantadas, se alzarán casas que fueron destruidas. Cuanto vivimos parecerá un sueño y nos extrañará los pocos recuerdos que guardamos; acaso las fatigas del hambre, el sordo tambor de los bombardeos, los parapetos de adoquines cerrando las calles solitarias (Zúñiga, 2007:103).

Con este material de recuerdos y sueños, la literatura de Zúñiga se vuelve un implacable antídoto contra la desmemoria, al tiempo que una indignación brillante, lúcida y descarnada en la condición humana.

Mayor unanimidad se observa al valorar las principales influencias que recibe la novela corta española del siglo XX, ya que existe coincidencia en que la mayor y más intensa es el folclore; en todas sus variantes está presente pese a que resulta cada vez más difícil advertir su presencia. Lo habitual es que el peso del folclore se filtre a través de la

obra de algún gran autor del XIX o del XX, tales como Poe, Maupassant, Chéjov, Cortázar o Carver. De todas ellas, la presencia de Chéjov es la más relevante puesto que, al armonizar realismo y epifanía o función mítica, representa la cima del relato literario moderno. Y quien mejor ha interpretado a Antón Chéjov en España es el recién citado Juan Eduardo Zúñiga.

Más allá del médico y escritor ruso, otros autores de cuentos y novelas cortas a los que atender por su presencia notable entre nuestros narradores podrían ser los siguientes: Katherine Mansfield; James Joyce, con sus *Dublineses* (1914); o Ernest Hemingway, con relatos como “El río de los dos corazones” (1925) o “Los asesinos” (1927) son influencias latentes en autores como Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, Luis y Juan Goytisolo, Rafael Sánchez Ferlosio y Elena Quiroga. Sensible es también el rastro de Franz Kafka, cuya presencia parece ser hoy más poderosa que medio siglo atrás, cuando el culto casi “documental” por describir la realidad apenas permitía al escritor su incursión en los laberintos del absurdo o de un sinsentido que hiciera tambalear los firmes pilares de la verosimilitud; así lo demuestran, entre otros, Javier Tomeo, Cristina Fernández Cubas o Enrique Vila-Matas. A ellos habría que añadir a Julio Cortázar, al comentado Antón Chéjov y a Jorge Luis Borges, así como a Poe y a Raymond Carver. Por tanto, se combina a la perfección lo internacional y lo hispanoamericano, la tradición realista y la fantástica.

Llegados a este punto del capítulo, proponemos una breve reseña de la evolución que ha experimentado la novela escrita por mujeres a lo largo de la primera mitad del siglo. La literatura escrita por mujeres ha sido bastante escasa en España y, salvo excepciones (como Carmen Laforet o Carmen Martín Gaité), raras veces auténticamente femenina. En 1919, Rafael Cansinos Assens aún escribiría, refiriéndose a la novela femenina en su obra *La nueva literatura*: “Las musas inspiradoras se han limitado, por lo general, a repetir la palabra de los hombres inspirados”.

La reseña principia, a modo de precedente para ver los cambios que ha habido en el arte de narrar de las mujeres, por la última gran novelista del siglo XIX: Emilia Pardo Bazán. Anteriormente hemos mencionado cómo la escritora gallega fue renovadora de la literatura española. En sus primeras novelas apenas hay visos naturalistas, aparte de un

excesivo detallismo; rasgos que, aunque de forma más atemperada, también veremos en la narrativa de Carmen Laforet. Conoció la condesa de Pardo Bazán la literatura rusa y su legado es importante en ella: aspectos de esta influencia que haya destacar en su obra son, por un lado, la manera de concebir su relación, en cuanto narradora, con sus personajes; por otro, y como base de lo primero, la importancia del fenómeno psicológico mental como elemento novelable. Es muy probable que las lecturas de Tolstoi, Dostoievski y Gontcharon cambiaran la perspectiva de su obra a partir de los años noventa. Se verá cómo Carmen Laforet convertirá en objeto narrativo su mundo interior y sus experiencias vitales que proyectará en sus personajes, sobre todo femeninos. Así, pues, la expresión del elemento psicológico será determinante para llegar al lector, autobiográfico, en el caso de la escritora catalana. No observamos en Laforet, sin embargo, el mundo turbulento que nos presenta la Pardo Bazán a imagen de los narradores rusos, a pesar de que nos adentra también en ambientes sórdidos donde las relaciones humanas son muy complejas.

La lucha de las mujeres por la emancipación continuó en las primeras décadas del siglo XX. El 26 de octubre de 1928, Virginia Woolf dictaba la segunda conferencia sobre *Mujer y literatura*. Esta conferencia ofrecía un incisivo análisis sobre el tema. En ella se planteaban con una mordacidad inusitada para la época preguntas como:

¿Tienen ustedes la menor idea del número de libros sobre mujeres que se publican en el curso del año? ¿Tienen ustedes la menor idea de cuántos son escritos por hombres? ¿Se dan cuenta que ustedes son, tal vez, el más discutido animal del universo? Es lógico que sea así, porque los hombres están constatando un inquietante fenómeno y es que las mujeres se les escapan; esas mujeres que, desde hace siglos, han servido de espejos dotados de la virtud mágica y deliciosa de reflejar la figura del hombre dos veces agrandada (Woolf, 2003, II: 2).

En las primeras décadas del siglo bastaba una ojeada a todos los ámbitos de la vida social, pública o cultural para comprobar cómo las condiciones de vida de las mujeres eran muy diferentes a las de los hombres. Se les impedía o dificultaba su participación en las instituciones (Universidades, Academias u otros órganos de determinados ámbitos), y en los primeros años del siglo XX también se les impedía la entrada en las bibliotecas si no eran acompañadas de sus tutores; asimismo, tampoco se les permitía la libertad sexual o

la ambición profesional. Con arreglo a ello, nombres como los de Concha Méndez, Carmen de Burgos (*Colombine*), Concha Espina, Ernestina Champourcín, Rosa Chacel o María Zambrano, entre otros, hacía referencia a un perfil de mujer “moderna” que desafiaba a su entorno familiar y social. La palabra “femenino” que utilizaron como emblema otras mujeres que se decantaron por el mundo de la política fue, sin embargo, un título que supuso un obstáculo añadido para las mujeres escritoras; porque no se las tomaba en serio.

A pesar de ello, se dará en los años veinte un nuevo impulso a las revoluciones culturales de las mujeres de la segunda mitad del siglo XIX en defensa de la creación literaria. La mujer ya podía acceder a la universidad, ingreso que, hasta 1910, había estado vetado. En este clima menos castrante se empiezan a crear las asociaciones de mujeres con el objetivo de que la participación femenina en la vida pública fuera más allá de la vida burguesa, doméstica, cómoda y vacua. Se trataba, como había escrito Clara Campoamor, de que las mujeres pudieran “vivir en la órbita social reservada a la inteligencia”. La primera asociación de este tipo fue el *Lyceum Club*, continuación de las tertulias literarias que las escritoras más impulsivas (Pardo Bazán, Carolina Coronado, Gertrudis Gómez de Avellaneda, Concha Espina o Carmen Burgos) ya habían llevado adelante en el siglo XIX y principios del XX.

Permítasenos dedicar unas consideraciones generales a otras mujeres que, por motivos diversos, pueden considerarse las novelistas olvidadas de principio de siglo. Las escritoras a las que nos referimos no son figuras específicamente literarias pero utilizan la narración, entre otras actividades, para proyectar las inquietudes sociales de todo tipo que les preocupan. Bajo esta tesitura se hallan las primeras periodistas y corresponsales de guerra, como Carmen de Burgos y Sofía Casanova; críticas literarias como Blanca de los Ríos; conferenciantes, ensayistas, traductoras y, sobre todo, divulgadoras de unas inquietudes e ideas que tenían como uno de los ejes principales la incorporación de la mujer a la vida pública española. De todas maneras, aquí las mencionamos por la actividad literaria reconocida en su momento e ignorada más tarde. Es la novela (larga y corta), por otra parte género preferido por muchos escritores de los primeros treinta años del presente siglo, la forma de expresión de estas escritoras que aprovechan la vasta cantidad de colecciones existentes de las cortas y su enorme aceptación entre el público.

La novela es reflejo y respuesta a una realidad, y pretende explotar al máximo las posibilidades testimoniales de la misma; he ahí su utilidad para ellas.

Todas las autoras nombradas intervinieron en las colecciones de novela corta de principios de siglo; hecho que, pese al riesgo de resultar demasiado relativo dadas las diversidades ideológicas, de calidad o de formación que hay entre ellas, hemos tomado como aglutinador a causa del interés común que ostentan estas hacia la situación de la mujer. Así pues, de la parecida suerte que corrieron las colecciones del momento son partícipes prácticamente todos los que intervinieron en ellas como colaboradores. Gozan de un favor popular, mostrado semana tras semana con la compra de los múltiples títulos que lanzan al mercado, y sufren del olvido y hasta del desprecio de una crítica que omite esta realidad social y cultural. Muy diferentes personalidades con algunos puntos de coincidencia biográfica -Concha Espina y Carmen de Burgos- y enormes diferencias ideológicas son las que encontramos entre estos nombres. Mientras *Colombine* es una librepensadora republicana, Sofía Casanova es conservadora a ultranza, y Concha Espina y Gimeno de Flaquer son católicas fervientes; todas ellas, pero, con clara conciencia de su condición de mujer y de la situación en la que esta se encontraba.

La mujer de principio de siglo arrastra tras de sí una serie de elementos y realidades culturales que la someten a una pasividad de la que la propia sociedad le impide liberarse. La mujer; discreta por naturaleza, sumisa por conveniencia y recatada por obligación, tiene como finalidad ser el regalo del hombre, gustar al hombre del que poco o nada sabe porque desde la niñez se establece una absurda y dañina separación de los sexos. Doncellas y mozos se educaban distanciados, sin comunicación, conjeturando unos de otros y lanzándose en el paseo, en el teatro o en la iglesia miradas exasperantes. Luego, tras un noviazgo sostenido a escondidas de ofensivas vigilancias, venían esos matrimonios horribles que son dos desengaños y una sola desgracia. Consecuencia de esa situación serán las diversas actitudes adoptadas por la mujer, que se ve abocada a defenderse con las armas con que es ejercitada: coquetería, liviandad, superficialidad, una equivocada feminidad y, en fin, una serie de técnicas y destrezas que, bien utilizadas, se convierten en armas arrojadas contra el hombre. Por desgracia, en la mayoría de los casos sirven para alcanzar el fin último: el matrimonio; y a partir de ahí, convertirse en un elemento más de la propiedad del marido al que dará unos hijos, proporcionará unas

atenciones domésticas y consentirá forzosamente una vida extramatrimonial denigrante para la esposa. En ocasiones, esta hará lo propio convirtiéndose el matrimonio en un escarnio del amor y la familia en una caricatura del contenido del término.

El adulterio es un hecho social admitido en el hombre pero no aceptado en la mujer por el deshonor que supone, no para ella sino para el esposo. No en vano se decía que el marido debe ser el primer y único amor de la mujer y esta debe conformarse con ser el último amor de su marido... La novela de Carmen de Burgos *El artículo 438* (1921) da cuenta exacta de lo que señalamos aquí. Es una de sus ciento cincuenta novelas cortas, que comienza recogiendo el texto de dicho artículo: “El marido que sorprendiendo en adulterio a su mujer matase en el acto a ésta o al adúltero o les causara alguna de las lesiones graves, será castigado a la pena de destierro”. La indignación ante las leyes injustas que controlaban a las mujeres, especialmente las esposas, le resultaba insoportable. Todas estas inquietudes son las que mueven los hilos de las narraciones que nos interesan. La mujer se convierte en el eje central a partir del que se van a ir desarrollando unos acontecimientos de alguna manera relacionados con ella, bien como elemento activo o pasivo, pero sufriendo, en cualquier caso, las situaciones señaladas. Mujeres que muestran actitudes y caracteres que ponen al descubierto, con pretensión catártica, los entresijos dolorosos de una realidad social, al ser fácilmente reconocibles por el lector burgués.

Dos escritoras que merecen ser rescatadas del olvido en que sus obras y sus nombres han caído son Concepción Gimeno de Flaquer y Sofía Casanova, ambas reconocidas y aplaudidas en su momento pero que el paso de los años borró de la memoria. Concepción Gimeno de Flaquer (1850-1919) fue novelista, conferenciante y ensayista. Nacida en Alcañiz (Teruel), cursó sus estudios básicos en Zaragoza. El traslado de su familia a Madrid la puso en contacto a muy temprana edad, casi adolescente, con los círculos literarios de la Corte y con los escritores más distinguidos que, admirando sus dotes, impulsaron su trabajo. Ya a los diez años poseía el arte de leer con elegancia y estética, cualidad que tiempo después motivó al erudito español Leopoldo Augusto de Cueto a decir de ella en el prólogo a *La mujer española. Estudios acerca de su educación y sus facultades intelectuales* (1877) de Concepción Gimeno Flaquer: “lee, en fin, como el rey Alfonso XII o Ventura de la Vega, que son las dos personas que yo recuerdo haber

oído leer con mayor perfección en España” (Gimeno de Flaquer, 2007: 11). Su matrimonio la obligó a viajar habitualmente, por lo que residió en Portugal, Francia, Méjico y Venezuela, allí tuvo oportunidad de conocer realidades sociales muy diferentes a la española.

Sus primeros artículos, todavía escritos en su adolescencia, se publicaron en el periódico político y literario madrileño *Argos*, alternando con firmas de reputados autores como Castro y Serrano, Selgas o Alarcón. Esta novelista, a lo largo de los años, se convirtió en una de las escritoras más conocidas en España y en toda la América hispana. Sus novelas presentaban mujeres de ese momento, con una problemática observable en la sociedad en la que vivía la autora y las lectoras, lo que permitía reconocer y asumir las situaciones planteadas. La reflexión lleva a polemizar sobre actitudes de la mujer aceptadas por la sociedad y puestas en tela de juicio por las novelas y escritos de las autoras. Así, Gimeno de Flaquer expuso sus juicios sobre la coquetería femenina y, a su vez, estableció diferencias entre “coquetería” y “coquetismo” con el fin de dilucidar algunas de las posturas femeninas ante los hombres. A la sazón, abordó la necesidad que tenían de ocultar sus fuerzas tras su astucia, convirtiendo el engaño en regla de conducta, escudándose en la hipocresía como necesidad. La novela *¿Culpa o expiación?* (1890) nos puede servir de ejemplo de lo que comentamos. En ella, una mujer, gracias a su inteligencia y su deber de madre (y a pesar de la época de “coquetismo” que había vivido), no cae en la tentación del adulterio; asunto que salta de nuevo a la palestra *Una Eva moderna*, nº 152 de *El Cuento Semanal*.

La factura de sus novelas es, como no podía ser de otro modo, tradicional, con una conducción del lector que impide derivar en otra dirección diferente a la que interesa a la autora. Aquel se enfrenta a narraciones cerradas en las que los pensamientos de esta se traslucen en exceso. Todas sus obras dejan vislumbrar una persona culta que gusta de hacer referencias mitológicas, literarias, filosóficas, sociales; en fin, reflexiones que corresponden a la clase social a la que ella y los personajes que desfilan por sus narraciones pertenecen: aristócratas, diplomáticos, médicos, abogados.

La escritora alcañizana considera que la insuficiencia de la mujer no puede reportar ventajas a nadie; la emancipación, por contra, dignifica a los dos sexos. Convencida de que necesita en esta nueva situación un organismo robusto, deberá educar

su ser físico para hacerlo vigoroso; fortalecerá sus músculos y su temperamento con el deporte (base de la salud e higiene moderna) y así no dará a la patria seres enclenques, esmirriados ni cacoquimios, en cuyos cuerpos enfermos no pueden vivir almas sanas. La mujer del nuevo siglo deberá salir de la atonía en la que se encuentra y no encontrará disculpa a su estado en la anemia o la neurastenia. “Que acaben las neurasténicas con el siglo que empieza es lo que conviene a la vida material y espiritual de las naciones. De organismos equilibrados y vigorosos nacen las energías del carácter” defiende en 1901 la autora. En otro punto de la misma obra doctrinaria (Gimeno de Flaquer, 2007) considera que la mujer moderna “educada entre el ocaso de un siglo y la aurora de otro, no es una muñeca destinada a exhibir la fortuna del marido, sino un ser intelectual en nada inferior al hombre, ya que piensa y trabaja”. Feminista por convencimiento, aunque no tenemos noticias de que perteneciera a ningún grupo determinado, Concepción Gimeno de Flaquer consideraba que la evolución feminista era amparo para las esclavas del trabajo, para las mártires de la vida; redención de los seres oprimidos, escudo de los débiles. Antibelicista, como Carmen de Burgos, Sofía Casanova y tantas otras, postuló el grito de ¡Guerra a la guerra! lanzado por la Princesa Winziewska, creadora de la *Liga de las mujeres para el desarme internacional*.

Por su parte, Sofía Casanova de Lutoslawski (1861-1958) nos es presentada como poetisa delicada y tradicional, y como novelista y periodista eminente cuyos artículos muestran una sensibilidad exquisita. Casada con el noble polaco Vincenty Lutoslawski, abandona bastante joven España y se afinca en Polonia conquistando la admiración y respeto de la mejor sociedad. Junto con Blanca de los Ríos, se incluye en el grupo de epígonos de los grandes maestros del siglo XX. A las dos mujeres les unió una gran amistad y su postura, compartida, es de defensa de la mujer en el aspecto de la formación y la actividad intelectual pero con claras limitaciones impuestas por su propia naturaleza que la abocan al amor y la maternidad; las únicas inclinaciones que pueden colmar el alma femenina, según ella. Como en otras muchas mujeres de la época, es patente en Sofía Casanova un vaivén entre las posturas tradicionales y las más renovadoras, pero con mayor peso de las primeras de las que no puede desprenderse. Así, “denuncian el egoísmo masculino, pero aceptan la doble moral y fustigan con más fuerza las debilidades y vicios de las propias mujeres, porque en definitiva están convencidas de que en el primer caso

responden a inclinaciones de la naturaleza, mientras que en el segundo son consecuencia de la debilidad de la voluntad” (Villalba Álvarez, 2000: 105). Casanova defiende el voto para las mujeres y confiará en el poder del mismo en las primeras votaciones en las que la mujer puede tomar parte: la campaña electoral de 1933 (de la que es testigo por encontrarse en España en ese momento). Esto no obsta para que se manifieste, reiteradamente, no feminista por desacuerdo con muchas de las reivindicaciones de este movimiento. Hay que mencionar también que Sofía Casanova, como Gimeno de Flaquer y *Colombine* (y todas las mujeres que pertenecen a la burguesía), es casi autodidacta; única forma de llegar a un conocimiento que la sociedad reservaba a otros sectores.

En general, a modo de conclusión, podemos decir que en la obra de las escritoras que venimos comentando se percibe no una contradicción ideológica, sino más bien un fuerte tradicionalismo inspirado aún en los valores del siglo XIX. En efecto, las novelas recogen las diferentes posturas admitidas generalmente aunque, eso sí, reflejan también las contradicciones de una sociedad que quiere cambiar pero que por otra parte es incapaz de tomar posturas para conseguir esos cambios anhelados. Esto es extensivo a la problemática de la mujer, en la que se desea el cambio pese a que en el fondo permanecen posturas tradicionales que lo impiden. Lo que nos parece indudable es que las autoras a las que nos hemos referido buscan incesantemente su espacio como mujeres y como intelectuales; se valen de todos los medios de expresión que en el momento tienen más aceptación: prensa, colecciones de novelas cortas, publicaciones periódicas, etc. Y, en adición, pretenden ser un revulsivo social que lleve parejo el despegue de la mujer hacia situaciones más libres, menos dependientes del hombre, con una dignidad personal respaldada por leyes igualitarias, con derechos semejantes a los de aquel. Todo ello desde una situación en la que han de enfrentarse, en ocasiones, con la inercia que las propias mujeres sufren y de la que son incapaces de salir.

Carmen de Icaza (1899-1979), hija del poeta y cervantista Francisco de Icaza, si bien escribe su primera novela con diecisiete años, (*La boda*), centra su producción en las décadas de los años 30 y 40 con obras como la tan famosa y difundida en su época *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* -publicada en 1935 por entregas en la revista *Blanco y Negro*-, y entre otra como *¡Quién sabe!* (1939), *Soñar la vida* (1942), *La fuente enterrada* (1947) o *El tiempo vuelve* (1945). Podemos encuadrar a la autora dentro de lo

que conocemos como novela rosa, un género menospreciado cultivado por una serie de autoras que marcan el imaginario de toda una época. Si bien aquí analizaremos la obra de Carmen de Icaza enmarcándola dentro de unas coordenadas históricas muy concretas, no hemos de perder de vista las rupturas que se están dando dentro de la historia y que tienen como protagonistas a otras mujeres. Es el caso de autoras como Ernestina Champourcín, Concha Méndez, María Teresa León; de pintoras como Maruja Mallo; actrices como Margarita Xirgú; o, ya en la política, mujeres como Dolores Ibarruri o Margarita Nelken. A Icaza, como a Concha Espina, hay que situarla entre “los novelistas del imperio” en relación a su opción falangista durante la contienda. Realizó viajes oficiales a Alemania e Italia con Dionisio Ridruejo y llegó a ser Secretaria Nacional de Auxilio Social. Centró su labor en las campañas de prensa en favor de la infancia y la maternidad desvalida, lo que le valió ser condecorada con la Gran Cruz de la Beneficencia.

A la hora de analizar la obra de Carmen de Icaza hemos de tener en cuenta cómo toda la ideología tradicional patente en la mirada hacia el pasado y la defensa de las tradiciones y de los valores propios de la Iglesia Católica articulará su producción. Desde este punto de vista, será el peso de la ideología religiosa y su estrecha asociación con las instituciones estatales lo que nos lleve a afirmar y definir el caso de España hasta su apertura en torno a la década de 1950 como fascismo nacional-católico; pues si bien nos encontramos elementos del fascismo típicamente pequeño-burgués (miedo a la proletarianización, culto al Estado, individualismo, corporativismo, culto de la jerarquía, etc.); también nos consta, por un lado, un gran peso de la Iglesia y, por el otro, un mantenimiento de la propiedad privada. Estos planteamientos quedan ejemplificados en la voluntad de Acción Nacional, “asociación que tendrá por objeto -según reza en sus estatutos- la propaganda y acción política bajo el lema Religión, Familia, Orden, Trabajo y Propiedad”.

Serán estos cinco elementos: religión, familia, orden, trabajo y propiedad, los que justifiquen plenamente la obra de Carmen de Icaza, aunque en ellos iría enunciada una división implícita de género: *lo masculino y lo femenino*, en que lo masculino se identifica con el ámbito público y lo femenino con el ámbito privado. Carmen de Icaza asumirá esta escisión, aunque en su obra encontraremos elementos aparentemente contradictorios que señalan que la autora está inmersa en un mundo donde las relaciones

de esferas se entrecruzan y, por tanto, el rol asignado al hombre -lo masculino- y la mujer -lo femenino- están empezando a cambiar. Si centramos nuestra atención en su obra *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* vemos que se mueve en la justificación de unas relaciones determinadas, de un ser mujer, un ser padre, un ser hijo; en definitiva, el ser familia. No se trata tanto de una construcción, sino de una reafirmación de un modelo de relaciones. El texto nos habla de la familia burguesa y de cómo para su construcción tiene que construirse primero uno mismo; ejemplo de ello es la educación impartida a las hermanas Fifi y Cristina, en tanto que una mala educación en el caso de Fifi ha dado lugar a una mala mujer y, en contraposición, la recibida por Cristina ha hecho de esta una buena mujer buena, esto es, buena esposa y madre. Hay que tener en cuenta, como quiere Marina Villalba Álvarez en su ya mencionada obra -de donde se extrae la siguiente cita de Icaza-, que Cristina Guzmán, aunque pertenece a la alta aristocracia española, se ve obligada a trabajar para sustentar a su hijo, Bubi, lo que le lleva a replantear el papel asignado históricamente a la mujer, como ella misma dice:

[...] las mujeres de hoy, que ya no quieren ser carga, sino ayuda y sustento de los suyos, y no quieren ver en el matrimonio una solución material [...] a mí me parecen admirables en este nuevo anhelo de crearse a pulso un *modus vivendi* que les permita emanciparse de la ley secular y absurda que decreta que una mujer sólo puede existir mantenida por el hombre...

-Ustedes los españoles no saben ver en la mujer nada más que la mujer (Villalba Álvarez, 2000: 109).

Cristina Guzmán está reivindicando un nuevo modelo de mujer: no es la mujer que espera a que el matrimonio le abra el libro de la vida, sino la mujer independiente que toma conciencia de lo que ella vale, siendo capaz de ganarse la vida honrosamente.

Entre las novelistas, Concha Espina fue pionera en concebir la novela como el vehículo apropiado para la denuncia social. Sus obras *La esfinge maragata* (1913) y *El metal de los muertos* (1920) son referentes ineludibles en un estudio de este género. Entre el nacimiento de ésta, en 1877, y el de Julia Maura, en 1910, ven la luz en España un conjunto de mujeres que participarán en la actividad cultural antes de la guerra y que destacarán en la literatura después de ella. Son, por lo general, de clase alta y burguesa; pero su formación, sesgada y deficiente, consistía en los casos más privilegiados en

viajes, idiomas y distintas disciplinas artísticas en colegios para niñas o con tutores particulares. Con todo, han conocido y participado en los cambios históricos y políticos de nuestro país desde la restauración borbónica hasta la guerra. Y mantienen una ideología afín a su clase, es decir, cristiana y tradicional según los valores heredados en España de los siglos anteriores, con el matiz de que también son mujeres de su tiempo educadas en los liceos. Tienen mentalidad liberal y vida cosmopolita y participan en las instituciones de ayuda social que agrupan a las damas aristocráticas y burguesas. El modelo femenino que ellas mismas ejemplifican y que reflejan en las protagonistas de sus novelas es el de una señora culta, inquieta, que trabaja en ámbitos femeninos (actividades artísticas o de asistencia social) y que antepone el matrimonio y la familia a cualquier otra actividad. En general, apoyan las políticas derechistas y falangistas y sus novelas hacen apología de los valores morales, sociales y políticos de estas tendencias. Las escritoras que destacan en este grupo de mujeres son, además de las mencionadas Concha Espina y Julia Maura; Carmen de Icaza, Elisabeth Mulder, Eva Martínez Carmona, Concha Suárez del Otero e Isabel de Palencia. A estas se puede sumar el nombre de algunas escritoras más jóvenes que muestran similar ideología y cuyas obras se mantienen en el marco del realismo, como Mercedes Sáez Alonso o Ángeles Villarta. Esta última, aunque por su ideología republicana presenta diferencias notables dentro de este grupo de autoras; por su estética, bastante tradicional, sí tiene lugar entre los nombres aludidos.

Elisabeth Mulder (Barcelona, 1904-1987) es una autora que, habiendo gozado de un enorme prestigio entre los lectores y los críticos, especialmente durante los años cuarenta y cincuenta, hoy está olvidada a pesar de que su obra merece una revisión. Nacida en una familia acomodada de Barcelona, de padre holandés de origen español y madre portorriqueña, recibió la más esmerada educación en la que fueron baza fundamental los idiomas. Nos encontramos, pues, con una autora cosmopolita que, aunque consiguió sus mayores éxitos en el campo de la narrativa, cultivó otras formas de literatura como la poesía, el teatro, el periodismo, y la traducción. Empezó a escribir ganando unos juegos florales a los quince años y, acto seguido, comenzó sus colaboraciones periodísticas en *El Noticiero Universal*, *Mundo Gráfico*, *Las Provincias*, *La Noche*, y *El hogar y la moda*. Después, tras su experiencia como poeta en varios libros, su carrera como narradora empieza a materializarse en las revistas *Lecturas* y

Brisas de los años treinta. En 1934 publica su primera novela, *Una sombra entre los dos*; la historia de una mujer que entre su profesión, la Medicina, y un matrimonio que poco a poco está anulando su identidad, elige su profesión. La novela fue saludada como una directa heredera de *Casa de muñecas*, de Ibsen (1879). En 1935 aparece una de las obras que más éxito le han reportado a Mulder y de las que más se ocupó la crítica en su época, *La historia de Java* (1935). Bajo una profunda influencia simbolista y con un papel dominante de la naturaleza, el argumento de la novela se nos narra desde el punto de vista de una gata que encarna el concepto de libertad.

El escaso estudio sobre Elisabeth Mulder no está, desde luego, facilitado por su adscripción generacional ya que parece estar situada a caballo entre dos generaciones. Así, no aparece entre los catálogos de escritoras que comienzan su publicación en la posguerra (pues ella empezó antes del final de la Guerra Civil a escribir) y, a su vez, tampoco aparece en los de antes (dado que en esta época era más conocida como poetisa que como novelista porque solo había publicado cuentos en prensa y dos novelas). Entonces, cuando nos enfrentamos a la obra narrativa de Elisabeth Mulder nos damos cuenta de que aparece como una hija tardía de su época: una hija del novecentismo y de las vanguardias de los años veinte que conserva aún ciertos resabios del decadentismo modernista. Realmente Elisabeth Mulder cultiva una novela psicológica de diálogos elegantes y cuidados, una novela que tiene mucho de “alta novela”: estetizante y llena de referencias literarias y artísticas. No por ello, toda su novelística transcurre en escenarios lujosos y cosmopolitas, pues a partir de los años cincuenta va virando hacia un neorrealismo que sigue, eso sí, impregnado de un cierto tono lírico que parece inherente a su obra. Es la presencia de ese lujo y cosmopolitismo, tan alabado en su época y que muestra concomitancias con la novela rosa que ella no cultivó, lo que el lector y el crítico actual sienten más alejado de su gusto. Nos encontramos ante una autora que realizó una literatura que no se correspondía demasiado con la de su época por cuanto trascendió el marco de la realidad que la rodeaba, y resucitó con ello la eterna y casi siempre mal entendida polémica entre la estética y la ética. Ella misma declaró al respecto: “Quiero establecer una novela que presente un mundo tal y como él sea, lo mejor que yo sé, para que sea reconocible por su autenticidad, que es el cruce donde lo estético y lo social se encuentran” (Mañas Martínez, 2006: 395).

Sus palabras nos permiten atisbar que Elisabeth Mulder no es una narradora reivindicadora de ninguna condición social, no le gustaba identificarse con las reivindicaciones feministas explícitas que encontramos en esta novela (aunque le disgustaba más por su parte de tesis que por la de feminista). Sin embargo, no podemos prescindir del hecho de que en sus novelas los problemas de afirmación de identidad estén encarnados en su mayor parte en mujeres; mujeres fuertes e independientes que, para bien o para mal, tienen el valor de enfrentarse casi siempre solas a su destino. Es ahí, aunque ella no lo pretenda, donde su obra adquiere ciertos tintes feministas.

Entre el reguero de nombres de mujer que la narrativa por fin ha vertido cuantiosamente sobre el siglo XX, hablar de Concha Méndez es, por encima de sus innegables calidades poéticas y dramáticas, hablar de la afirmación y creación del “modelo” de mujer nueva, independiente y activa. El proceso de formación de ese modelo, las luchas que conllevó y las tareas a las que se enfrentó, suponen una aventura personal única dentro de las mujeres de su generación. También es cierto que estos primeros años de formación y creación de su personalidad han acabado devorando su posterior labor literaria; reflejo de ello es que, en la actualidad, es más conocido el personaje que la audiencia prefiguró a partir de Concha Méndez que no la poeta y dramaturga que en realidad era. Algo con lo que han tenido que luchar la mayoría de sus contemporáneas que, además de creadoras, lograron imponerse como “compañeras” de los hombres de su generación.

Entre la producción de Concha Méndez, extensa y variada, destaca su producción narrativa; pero la lucha en su proceso de emancipación humano y creativo no fue tarea fácil y en esa lucha por su libertad, o independencia, gastó muchos años y esfuerzos. Concha Méndez se rebela desde el principio; quizás su condición de primogénita de once hermanos sea lo que conforma un carácter rebelde e independiente desde su infancia. Los numerosos casos de enfrentamiento a ese destino prefijado por su condición de mujer son minuciosamente relatados, y con mucha gracia, en su precioso libro de memorias *Memorias habladas, memorias armadas*. Se debe añadir que, a diferencia de las memorias de María Teresa León, la autobiografía de Concha Méndez responde a una personalidad afirmada y segura de sí misma, sin tapujos. Pese a lo dicho, la literatura de estas escritoras más jóvenes no es realmente convencional; presenta novedades tanto

respecto a la escritura de mujeres como respecto a la literatura social de posguerra. En la narrativa, la simplificación es a veces saludable. En sus novelas el lenguaje se hace más sobrio y las estructuras narrativas más sencillas. Los conflictos psicológicos ceden paso a las experiencias concretas, al mundo exterior. Influenciadas por las corrientes sociales, estas obras surgen como un testimonio de la sociedad de posguerra y, en su composición, encontramos técnicas propias del neorrealismo.

Por otro lado, estamos ante una literatura novedosa dentro del panorama narrativo de los cincuenta. En ella, no solo se atiende a los problemas sociales del momento; sino también a temas del ámbito femenino como la educación de las chicas, las experiencias de las mujeres durante la guerra, la necesidad de una realización laboral en las mujeres, los conflictos matrimoniales cuando los maridos regresan de las guerras o del extranjero, los problemas legislativos que afectan a las mujeres, etc. Además sigue dominando la novela de personaje, a veces escrita en primera persona que, pese a su relativa sobriedad, mantiene una visión poética y subjetiva de la realidad. Y, aunque los relatos se simplifican, en las obras femeninas siguen planificándose con detalle los marcos narrativos, lo que conlleva una mayor elaboración formal que en los textos masculinos. Se observa que la sensibilidad estética de la primera generación no se pierde del todo, por lo que perdura un refinamiento literario que se pierde en muchos de los autores sociales varones. Entre las obras de estas narradoras se encuentran algunas muy estimables, que además gozaron de mayor éxito que las narraciones intimistas anteriormente estudiadas. Sin embargo, pensamos que es una producción más irregular y heterogénea en su calidad. Pocas de estas obras están plenamente logradas, y, a veces, encontramos carencias y ciertos defectos de estilo o compositivos: escasa verosimilitud de los personajes, falta de tensión dramática, o lo contrario; excesiva complicación en la trama, excesivo prosaísmo; otras, a su vez, desarrollan un gusto costumbrista y cierto convencionalismo en los hechos narrados. Pese a estas deficiencias, sus textos suponen un aporte importante a la narrativa de posguerra que es necesario reconocer y valorar; y en otras ocasiones también nos encontramos obras notables de prosa cuidada, originales y muy interesantes. En suma, puede resultar útil atender al denominador común de esta producción: este no es otro que la acción focalizada en un o una protagonista, o centrada en unos pocos personajes principales; esto es, “literatura de personaje”. Otro elemento unificador es el punto de

vista subjetivo que domina en estas obras, abundando las novelas en primera persona narradas desde las experiencias de una mujer.

Si algunos de los nombres que anteriormente hemos mencionado no han caído en el olvido, ha sido porque sus obras fueron publicadas en la década de los cincuenta y sesenta, es decir, fueron leídas y apreciadas por el público. No así por los estudiosos, que algún día tendrán que acometer el trabajo de descubrir y analizar la contribución a la narrativa española de estas autoras. Así lo ha afirmado Carmen Kurtz, una de estas escritoras. Hay que recordar al respecto que la censura, en una España en la que el papel de la mujer era de total sumisión y en la que los tabúes obstaculizaban su creación (de forma oficial o extraoficial), fue la causa de que muchas escritoras abandonaran su actividad; temas fundamentales en los que ahondar, literatura mediante, estaban prohibidos: adulterio, prostitución, homosexualidad, divorcio, política, etc. Elena Soriano habla de, si no una generación perdida, sí una “generación frustrada” (Soriano, 1993: 292).

En este mismo ensayo, *Literatura y vida* (1993), sigue Elena Soriano explicando sus peripecias intelectuales. Su primera novela, *Caza menor* (1951) tuvo una excelente acogida de crítica y público, quizás porque retrataba el cainismo que empujó a los españoles a una contienda fratricida, aunque en el caso de la obra con referencias a la condición femenina. Este éxito la animó a proyectar una trilogía narrativa, cuyo tema sería los problemas de la pareja humana. Su título, *Hombre y Mujer* (1955). Pero la primera novela, *La playa de los locos* (1955), fue censurada. En ella se narraba la frustración de un amor incipiente, por culpa de la guerra, y la psicología de la “solterona”. Con la técnica del monólogo interior, una mujer madura escribe una carta imaginaria a un amor de juventud. El espacio es la playa de sus días de adolescente y el convencimiento final, el absurdo de esa búsqueda que le hace recapacitar y volver a la ciudad. Por fortuna, la pudo publicarse en 1984. Los dos siguientes títulos de la trilogía sí se publicaron: *Espejismos* (1955) y *Medea 55* (1955). Y así fue la mayor parte de la producción femenina de la época, siempre sometida a la censura exterior o lo que fue más perjudicial, según Elena Soriano, el “exilio interior”. Pasada la travesía del desierto, durante la que la autora se limitó a escribir algunos cuentos, artículos y ensayos, llegó el inicio de la apertura con La Ley de Prensa de Fraga (1966); hecho que le permitió fundar la revista

Urogallo (1969) en la que colaboraron escritores nacionales y extranjeros, sobre todo, hispanoamericanos.

Aunque estas autoras, en general, se dan a conocer antes o durante la guerra, siguen publicando durante toda la posguerra hasta los años sesenta. De hecho, son las únicas mujeres que editan en España hasta 1944, año en que comienzan a aparecer nuevas formas de novelar. Sus obras en prosa se caracterizan por seguir un estilo de corte decimonónico. Los contenidos que abordan giran en torno al amor, y aun cuando este no sea el tema central, siempre representa un papel importante. Por otro lado, también encontramos una preocupación por los problemas sociales y de talante humanitario en torno a los pobres, los jornaleros del campo, los jóvenes, etc.; entre tales desajustes éticos y sociales, destaca el interés por la mujer: por su formación, su situación en los pueblos, su necesidad de realización personal y su vida en el matrimonio. Concha Espina y Julia Maura son quienes plantean los conflictos femeninos con mayor profundidad, pero, en general, en casi todas las obras de este grupo las protagonistas son las mujeres. Sin embargo, el tratamiento que reciben estos asuntos es, con frecuencia, superficial y tópico; sin ahondar en las causas reales ni en problemas concretos, planteando soluciones sencillas -a veces ingenuas-, revistiendo los problemas con cierto optimismo exaltador de las virtudes religiosas y de la moral conservadora. Sucede a veces que estos relatos son simplemente obras de evasión y entretenimiento, muy cercanas a la subliteratura. Otras veces los recursos, temas y personajes propios de la novela rosa se mezclan con caracteres más complejos, asuntos de más enjundia y una mayor ambición estética.

Junto con las escritoras citadas conviven en el terreno cultural otras de muy distinto espíritu. Son las escritoras ligadas a las renovaciones poéticas y a las vanguardias de los años veinte y treinta. Nos referimos a Rosa Chacel, María Teresa León, Eulalia Galvarriato, Carmen Conde, María Ascensión Fresnedo, María Luz Morales, Ángeles Escrivá, Concha Lagos y Paulina Crusat. Todas ellas nacen entre 1889 (María Luz Morales) y 1909 (Concha Lagos), la mayoría en familias de clase media. Su vida, por ende, no está exenta de dificultades; reciben una formación variada, pese a verse a menudo afectada o interrumpida por distintos acontecimientos vitales. Como las escritoras anteriores, muchas de ellas se dan a conocer y participan en el panorama

cultural que precede a la guerra, generalmente a través de colaboraciones en periódicos y editando poesía. También colaboran en los cambios políticos de los años treinta que vive el país, pero esta vez desde posturas republicanas o de talante socialista. Aunque salvo María Teresa León no militan en partidos políticos, en más de una ocasión mostrarán su adhesión al gobierno republicano y varias de ellas deberán exiliarse tras la contienda.

En estas autoras debemos distinguir entre las exiliadas y las que permanecen en España. Las primeras publican desde que finaliza la guerra y continúan la producción que ya habían iniciado antes. Sin embargo, las que permanecen en España viven un período de silencio hasta 1944 (Carmen Conde y María Ascensión Fresnedo) y escribirán con más asiduidad a partir de los años cincuenta. En cualquier caso, su creación no es homogénea y presenta muchas variedades; resulta difícil agruparlas bajo rasgos estéticos comunes. Podemos decir, asumiendo el riesgo de generalizar, que raramente escriben sobre hechos contemporáneos o, mejor dicho, que la realidad circundante está ausente en sus obras o aparece desdibujada en un segundo plano afectando de forma más o menos indirecta a los personajes de los relatos. Sin embargo, no es la suya una literatura de evasión: no idealiza a los personajes, ni su mundo, ni sus circunstancias; simplemente es una novela alejada del testimonio social. Se centra, sobre todo, en los personajes, que suelen ser femeninos; y se atiende a sus circunstancias vitales y existenciales, es decir a los conflictos humanos que marcan sus vidas. Por ello, aun en aquellas narraciones editadas en los años cincuenta (momento en el que prolifera el realismo social), se observa mayor afinidad con el realismo existencial tal y como lo define Gonzalo Sobejano. Podemos circunscribir esta narrativa a la novela de formación o de concienciación, pues a menudo nos sitúa ante los aprendizajes infantiles o de adolescencia de las protagonistas, o bien ante los procesos introspectivos que arrojan luz sobre su existencia. Así pues, las memorias, los diarios y las confesiones, como géneros narrativos, tienen un papel fundamental en estas creaciones. Pensamientos, sentimientos, desorden de la memoria, recuerdos. Todo ello es trabajado con maestría: las imágenes poéticas y los recuerdos líricos enriquecen todo este mundo interior y un complejo marco narrativo nos permite ir situándonos entre el presente de la enunciación y el pasado de la memoria. Su creación es de una gran modernidad y unas de las más vanguardistas en la posguerra.

De entre todas las escritoras que hemos mencionado destaca especialmente Rosa Chacel, discípula de José Ortega y Gasset, que en los años veinte se convirtió en una de las voces más representativas de la vanguardia estética. Fue la novelista que más lejos llevó los planteamientos que su maestro expusiera en su obra *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela* (1925), aplicándolos a la narración experimental; no es de extrañar, pues, que la escritora declarara el rechazo que toda su generación sentía por la literatura del siglo XIX. Las primeras novelas de Rosa Chacel, escritas en Roma en el invierno de 1925 a 1926 ya que entonces su marido disfrutaba allí de una beca obtenida de la “Academia de España”, fueron publicadas en la Revista de Occidente, fundada por José Ortega y Gasset en 1923. Dos obras cambiaron la perspectiva de estas nuevas narradoras: *La interpretación de los sueños* (1900) de Sigmund Freud y *El retrato del artista adolescente* (1916) de James Joyce. Ambas obras ofrecían la posibilidad de ampliar el concepto de novela para hacer posible la expresión artística de la interioridad, del subconsciente.

Muchas otras escritoras, sin afán renovador, tuvieron que compaginar su vocación literaria con otras actividades, pero siempre sometidas al ámbito doméstico. Por ello, puede afirmarse que la vida literaria de la mayoría fue marginal. Unas escribieron obras de teatro que, como el caso de María Lajárraga, fueron firmadas por su marido, en este caso Gregorio Martínez Sierra. A otras este panorama les restó seguridad en sus posibilidades en el campo de las letras, en un mundo en el que todo lo tenían en contra. Quizás este miedo pudo influir en el retiro de la vida pública de Carmen Laforet. Sea como sea, con lo ahora expuesto nos referimos al grupo de escritoras nacidas entre 1911 (Carmen Kurtz, Liberata Masoliver) y 1918 (Susana March, Mercedes Formica). Al margen de ciertas características obvias -comparten una misma edad y están en la juventud cuando estalla la Guerra Civil- muestran varios puntos de contacto que hacen que las podamos estudiar agrupadas pese a sus muchas diferencias.

Estas mujeres (Susana March, Carmen Kurtz, Mercedes Formica, Dolores Medio, Mercedes Ballesteros, Elena Soriano, Mercedes Salisachs y Eugenia Serrano) comienzan a publicar sus novelas en los años cincuenta, y continúan, generalmente, su producción en las décadas siguientes. En sus obras se observa una recuperación del realismo y del costumbrismo, y su ideología es más conservadora. Los juegos estéticos de las escritoras

anteriormente analizadas y los estudios psicológicos de Crusat o de Galvarriato no tienen su correspondiente eco entre estas escritoras más jóvenes. Y si bien es cierto que la preocupación femenina, esa visión del mundo de la mujer desde su propio punto de vista, desde la comprensión de las experiencias femeninas, tampoco tiene aquí su continuidad; no menos cierto es que sí hay interés por la mujer, procesos de concienciación femenina e, incluso, reivindicaciones feministas. En contraposición, salvo en ciertas obras (como por ejemplo *El desconocido*, que Carmen Kurtz publicó en 1956), encontramos también en estos relatos los arquetipos femeninos de las obras masculinas: la mujer cotilla, la solterona, la frustrada, la mujer liberal que es la perdición de los hombres o la pobre jovencita embarazada (en vez de una honda comprensión de los valores y actitudes de estas mujeres). No siempre asoman en estas obras los personajes humanos y nada provincianos de *Memorias de Leticia Valle* (1945), de Rosa Chacel, donde la joven no es una niña débil y seducida, la maestra no es frustrada, las criadas no son chismosas y santurronas. De manera que, aun cuando se profundiza en ciertos personajes femeninos peculiares, a menudo se critica, a la vez, otros modelos de mujer ya de por sí muy desprestigiados en la cultura patriarcal. Lo vemos claramente en las novelas de March o en las de Salisachs.

¿Por qué estas escritoras jóvenes no continúan la visión crítica de las escritoras mayores, y hay una especie de “retroceso” hacia posturas más conservadoras? Son varios los motivos, pero el principal es que las escritoras nacidas a principios de siglo, bien que educadas un poco al margen del ambiente liberal de los Liceos y de las residencias de señoritas pero ligadas a los intelectuales de la preguerra, a las corrientes estéticas orteguianas y familiarizadas con los progresos feministas de la República, mostraron una concienciación femenina más profunda y se preocuparon por la mujer en un plano más esencial y existencial. Otramente, las jóvenes, cuya formación fue truncada desde pronto por la guerra y coartada por el régimen franquista, y frenada su voz por la censura, no desarrollarán las habilidades narrativas de sus mayores, ni su tono lírico, ni la concienciación sobre la identidad y la esencia femenina que muestran autoras como Chacel. Más bien denuncian los aspectos antifeministas de la sociedad o los conflictos existenciales, legales o sociales que viven las mujeres. A cambio, a la sazón, se integran

mejor en los ámbitos universitarios, en las redacciones de revistas y periódicos, en los ámbitos editoriales y entre las filas de los escritores realistas y testimoniales.

Después del paréntesis de la Guerra Civil, en el que se puede citar alguna novela como *Retaguardia* (1937) de Concha Espina en la que se describe el terror *rojo* en la retaguardia republicana, desde el punto de vista de sus víctimas, la dialéctica feminismo-domesticidad se quebró al advenimiento de la dictadura de Francisco Franco, si bien la nómina de escritoras de 1940 a 1960 fue muy numerosa. Los “nacionales”, una coalición de grupos políticos y sociales dispares, coincidían en una fuerte oposición a la República que habían derrocado. Todas las conquistas de la II República referentes a la mujer en todos los ámbitos (político, social, cultural, etc.) fueron eliminados; y un catolicismo desafortunado recuperó el desfasado Código Civil de 1889, relegando nuevamente a la mujer a ser la sombra del hombre. Se imponía una vuelta a las formas de vida y a costumbres tradicionales. Para la mujer esto significó una pérdida de estatus motivada por el interés del régimen en mantener un orden jerárquico y patriarcal en todos los niveles de la sociedad española; en efecto, se relegó a la mujer a un plano fuertemente secundario. Los papeles que se les asignaron fueron pasivos; se deseaba para ella la dependencia social y económica, y la actividad femenina que se tolera es casi exclusivamente de apoyo a intereses masculinos. Se valora a la mujer y se la exalta siempre y cuando esta permanezca en su lugar y consienta funcionar en la reproducción del orden social tradicional.

Como se sabe, los efectos del franquismo en el mundo intelectual son profundamente negativos. Muchos autores mueren, otros salen del país y los que permanecen no pueden escribir si no es observando restricciones fuertes del Estado. Pierden sus amigos, sus contactos, su ambiente y se ven obligados a la autocensura para sobrevivir a la dictadura. El panorama de posguerra aparece casi desértico y comienza una reconstrucción ardua que no devuelve a la literatura española al nivel de la modernidad hasta casi pasados los años sesenta. Pertinente es matizar que esa reconstrucción no se inicia *ex nihilo*; lógicamente se apoya en la creación anterior. Hay, no obstante, poca continuidad en la producción literaria del país puesto que las instituciones sociales no se establecen en relación con el pasado inmediato. Los hombres

y mujeres que contribuyen a la creación del mundo literario tienen que tener en cuenta lo oficial y toman como punto de partida no lo que inmediatamente les precede sino el Realismo y el Naturalismo del siglo XIX, que para el régimen es menos atrevido y peligroso que todo el experimentalismo de principios de siglo.

De lo que no cabe duda es de que se han notado paralelos entre *La familia de Pascual Duarte* y *L'Etranger* de Albert Camus, ambas publicadas en 1942. También se puede decir que existen paralelos entre otra novela de la época, *Nada* (1944) de Carmen Laforet, y algunas obras de Jean Paul Sartre. Esta novela existencial da paso rápidamente a la de realismo social. *Nada*, entre otras, sirve de puente a la novela típica de finales de los cuarenta y principio de los cincuenta ya que mantiene atributos de las dos tendencias. La acumulación de detalles sórdidos y desagradables en la vida de una familia barcelonesa que se desmorona ante los ojos de una adolescente no solo apunta a lo absurdo de la existencia, sino que también manifiesta lo chabacano y la falta de intelectualidad de la vida española en la colectividad. Este panorama de represión y aislamiento supuso que algunas de nuestras novelistas, sobre todo las de mayor talla intelectual, continuaran su obra en el exilio. Son los casos de Rosa Chacel, María Teresa León, María Zambrano y la catalana Mercè Rodoreda.

El fatídico conflicto civil había dejado un país sumido en la miseria y la destrucción. Con la victoria de las fuerzas nacionales y el régimen franquista, que se caracterizó en su aproximación al pueblo por una combinación de paternalismo y represión, se imponía el urgente deseo de olvidar tanto dolor; de ahí que la evasión, a través de la literatura, cobrara gran importancia. En su obra "*El sadismo de nuestra infancia*" (1970), Terenci Moix traza un acertado retrato de la literatura de la época. Novelas de acción, carentes de todo compromiso social y político; amor y sentimentalismo se convirtieron en la temática de la cultura popular dominante en los años cuarenta y cincuenta. Era la llamada *subliteratura* o literatura de quiosco (novelas de ficción-amor, del Oeste, detectivescas...). Todas estas historias contribuyeron a hacer la vida más agradable, pero también a educar sentimentalmente a la mujer española de posguerra. La novela rosa transmitía los parámetros culturales que impuso el franquismo: eludir los problemas, el culto al cuerpo, el rechazo del trabajo, la búsqueda de la felicidad, la exaltación del sentimiento amoroso, etc. Esta temática, sin embargo, era

preferida por mujeres que tenían una posición familiar más desahogada. En cambio, la mujer trabajadora o madre de familia prefería el melodrama. Dominó, no obstante, la primera.

Entre las novelistas que cultivaron este género destacó Corín Tellado, con más de cinco mil títulos; sus novelas se leyeron hasta los años setenta. Fue nuestra novelista más traducida y estudiada, incluso por Mario Vargas Llosa⁸, quien, aunque declara no haber leído ninguna de sus novelas, conoció a la autora a través de entrevistas y conversaciones. Decía de ella que era una mujer de provincias que vivió en la periferia, soñando en su mundo de fantasías románticas sin sospechar los lectores que tenía en todo el mundo. Califica su obra como “novelitas ligeras que daban a sus lectoras esa ración de fantasía e irracionalidad sin la que no podemos vivir”. Su obra es “una literatura menor y popular, sin pretensiones intelectuales, dirigida a un público humilde y poco informado”. De algunas de sus obras se han hecho versiones para el cine, la televisión e, incluso, para internet. En la misma línea figuran Carmen Icaza, cuya novela *Vestida de tul* (1942), en la que refleja las costumbres de la alta sociedad madrileña, tuvo un gran éxito. Otras, como Isabel Suárez de Deza y Concha Suárez del Otero, han sido muy estudiadas por sus novelas y cuentos, inspirados en la vulgar vida de la burguesía española. Otros nombres son María Nieves Grajales, Luisa María Linares, María Teresa Sesé o, entre otras, María Dolores Acevedo.

Ante este panorama, parecería que la literatura femenina perdía terreno en el ámbito intelectual, pero no fue así. El anacrónico modelo que había impuesto la dictadura franquista no resultó en una cesación de la escritura por parte de las escritoras que habían irrumpido en el panorama literario a principios de siglo. A los nombres de Concha Espina, Carmen Icaza, y otras que hemos ido repasando, se añadieron nuevos y decisivos como Carmen Laforet, Ana María Matute, Elena Soriano, Carmen Martín Gaité, Carmen Conde, Concha Alós, Dolores Medio, etc. El hito de la reinserción de las mujeres en la vida literaria lo marcó la publicación de *Nada*, de Carmen Laforet, en 1944. La novela tuvo un reconocimiento unánime. Aquella convocatoria del premio Nadal fue decisiva porque puso de manifiesto que una mujer podía publicar e, incluso, ganar premios (a pesar de la censura ideológica del régimen). En su ensayo *Desde la ventana* (1987),

⁸ Vargas Llosa, M. “Un fenómeno”. *El País*. 11 de abril de 2009 y Vargas Llosa, M. “La partida de la escritora”. *El País*. 17 de mayo de 2009.

Carmen Martín Gaité ha expuesto el impacto que tuvo la obra, no solo en la narrativa de posguerra, sino en su propia obra; y, en adición, el impulso que supuso para otras mujeres por cuanto se alejaba de la novela sentimental predominante.

Antes de seguir adelante sería conveniente centrarse en algunos aspectos del nacimiento de la mujer moderna. Precisamente el pasado siglo XX fue de los más convulsos de nuestra historia en muchos sentidos, y uno de los hechos que más impresionaron a la humanidad fue la sacudida y la estupefacción que produjo darse cuenta de que había algunas mujeres que no estaban en su casa; su actividad diaria ya no solo se desarrollaba detrás de los visillos de la puerta, salían y entraban por ella varias veces al día si era necesario. Irónicamente, esta situación fue mucho más perceptible en nuestro entorno europeo que en España por una circunstancia terrible: la Primera Guerra Mundial. Es entonces cuando las mujeres se incorporan al mundo social y laboral y sobreviene lo que se ha dado en llamar el «nacimiento de la mujer moderna». Estas mujeres no sólo comenzaron a ejercer en el mundo laboral, sino que gradualmente fueron integrándose en los medios profesionales. Siguiendo las descripciones que de este fenómeno del siglo XX hace la investigadora Shirley Mangini, añadiremos que la mujer moderna no lo era sólo por su formación cultural, su aptitud profesional y su condición liberal (a veces feminista), sino también porque celebraba los avances tecnológicos y reflejaba toda la modernidad posible en su aspecto físico y su modo de vestir. Este tipo de mujer pertenecía a la burguesía o a la aristocracia; gracias a ello tenía la oportunidad de educarse, pues a principios de siglo empezó a ser admitida en las universidades y escuelas profesionales en algunos países occidentales. De hecho, el feminismo de la España de posguerra se vio obligado a centrar sus esfuerzos en alfabetizar al gran número de mujeres que lo requerían, tras haber desatendido los mandatorios dicha circunstancia en el periodo bélico y los años siguientes; circunstancia que resultaba crucial para la descentralización de la mujer en cuanto a la vida doméstica.

En estos años, ir a la moda significaba usar trajes de líneas rectas que no acentuaban las curvas, faldas por encima del tobillo -que, según la periodista María Luz Morales, representaba la mayor revolución de la moda de posguerra-, y el pelo corto, a lo *garçonne*. La corpulencia fue rechazada en favor de la delgadez; era el principio de la

preocupación de la mujer por “la línea”. Estas mujeres, en principio imitando en su sofisticación a las actrices del cine norteamericano y después por propia convicción; hacían deporte, fumaban y comenzaron a salir por su propia cuenta. Naturalmente nada de esto es concluyente por sí mismo para afirmar que se hubiera alcanzado en estos tiempos una verdadera liberación no sólo sexual, sino personal. En lo que sí habremos de insistir es en que las mujeres escritoras a las que seguidamente nos vamos a referir, volando solas (unas con mayor libertad que otras), consiguieron significarse en el panorama cultural sin apoyos de nadie. Empeñadas en vivir y en trabajar según su preparación, conveniencia y oportunidad estaban muy mal vistas en la sociedad y por los intelectuales más *progresistas* de la época, debido a distintos motivos, entre ellos las sospechas que levantaban sobre la situación económica familiar y la mala reputación que este hecho en sí comportaba. Sus diferencias con el resto de la población femenina eran, asimismo, considerables, pues sobrevivían económicamente mal que bien; pero por sí mismas (a ello hay que sumarle que advirtieron que la mejor manera era hacerlo desde los modos de la clase social a la que pertenecían). Y además, debido a su nivel socioeconómico, la mayoría de ellas había obtenido un destacable nivel de refinamiento intelectual y edificación personal por medio de los viajes: viajar siempre cambia radicalmente la perspectiva ante nuestro macrocosmos y habremos de señalar -aunque sea de paso- que su movilidad las ayudaría en su largo peregrinar durante el exilio a partir de 1939, al cual casi todas fueron sometidas cuando se impuso la dictadura franquista. Con arreglo a la postulación autónoma de las mujeres en el panorama cultural, es necesario resaltar la importancia que adquirieron para ellas las asociaciones literarias y políticas a las cuales pertenecieron algunas. En esta línea debemos recordar, pues fueron esenciales para la formación y para el ánimo de estas mujeres, lo significativo de algunas instituciones; organismos como la Residencia de Señoritas (1935-1936) y el Lyceum Club Femenino (1926-1936) fueron creados -esto metafóricamente expresado- para premiar el espíritu insaciable de conocimientos que las mujeres de esta época manifestaban.

Otro dato que no debe quedar olvidado tras los renglones es la importancia que el matrimonio tuvo para Concha Méndez, María Teresa León y Ernestina de Champourcín, aunque en algunos casos la entrega amorosa resultara desigual y siempre haya perdedores -en este caso, perdedoras-. En el caso de la novelista María Teresa León, esta ha quedado

oculta tras la sombra de su marido, Rafael Alberti, sin que podamos decir en modo alguno que su prosa poética sea inferior cualitativamente hablando. La experiencia y sentimientos de la autora, la realidad externa e interior y los recuerdos son la gran cantera que nutre su imaginación; de ello se desculega que María Teresa León, a través de su obra, realiza un constante ejercicio de auto-referencia. León escribió más de una veintena de libros, publicados entre los años veinte y finales de los ochenta -algunos todavía inéditos-, entre lo que destacan: *Cuentos para soñar* (1928), *Rosa-Fría, patinadora de la luna* (1934), *Contra viento y marea* (1941), *Soñar* (1928), *Morirás lejos* (1942), *El amor de Gustavo Adolfo Bécquer* (1946), *Las peregrinaciones de Teresa* (1950), *Juego limpio* (1959), *Doña Jimena Díaz de Vivar, gran señora de todos los deberes* (1960), *La libertad en el tejado* (1989), etc. También cuenta con casi un centenar de artículos que versan sobre temas variados relacionados con la literatura, la historia y la política, así como una importante labor de producción y colaboración en la historia y la política.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, son muchas las autoras que definen el panorama literario. Pueden agruparse en tres generaciones: las nacidas en las décadas veinte y treinta, algunas, exiliadas por la guerra como ya hemos apuntado; las nacidas entre los años cuarenta y cincuenta; y, finalmente, las nacidas a partir de 1969. Puesto que muchas de ellas cultivaron géneros literarios diferentes, es difícil aventurarse a delimitar rasgos comunes o temas unitarios. Este primer grupo de escritoras de posguerra aportaron importantes innovaciones a la narrativa de los cincuenta, con novelas de conocido valor. Todas ellas comienzan a escribir en su juventud, abriendo brechas en un panorama cultural dominado por una extensa nómina de autores varones, hoy consagrados muchos de ellos. Todas aportaron una peculiar visión del mundo y plantearon caminos estéticos novedosos; posiblemente no tendría pleno sentido la narrativa de mujeres de final de siglo si ignorásemos las vías trabajadas por estas narradoras en la posguerra.

Carmen Laforet fue quien se puso a la cabeza del realismo existencial en 1945, abriendo camino a la narrativa escrita por mujeres de la segunda mitad del siglo veinte con su novela *Nada*. Elena Quiroga, quien fue galardonada también con el premio Nadal en 1950 por esta obra, la sigue con *Viento del norte*. Sus novelas constituyen una interesante carrera de indagación literaria, donde tiene cabida desde la denuncia social y

el testimonio de la experiencia femenina, hasta la expresión lírica y la recreación interior. Ana María Matute, de obligada mención aquí, fue una escritora realmente precoz: ligada a la llamada Generación del medio siglo, destaca entre sus compañeros por su juventud y por construir una obra peculiar, separada del neorrealismo, al crear mundos de ficción novelesca en obras muy estéticas. Con todo, la ficción de Matute está plenamente inmersa en la realidad social de la posguerra y es el conflicto bélico el germen de muchos de sus relatos. Matute fue una de las autoras que mejor definió el sentir de su generación, sus intenciones literarias, sus denuncias, y quizá no sea tan osado afirmar que se trata de la voz femenina más sólida y de mayor influencia en esta literatura a partir de la segunda mitad del siglo XX.

Toda esta producción femenina tiene un denominador común, ya lo hemos comentado antes, es una literatura de personaje (la acción tiene un o una protagonista o se centra en unos pocos personajes principales). Otro elemento unificador que cabe mencionar es el punto de vista subjetivo que domina en estas obras; abundan las novelas en primera persona, narradas desde las experiencias de una mujer. Más allá de esto, si tuviéramos que sintetizar los rasgos más característicos de una poética femenina en la posguerra tendríamos que mencionar, al menos, dos aspectos. Por una parte, en la literatura de mujeres se observa la recuperación de la dimensión femenina en todos los elementos constructivos del relato. Esto es evidente en el plano *actancial* dado el dominio de los personajes femeninos, pero también se hace patente en toda la arquitectura de los relatos. Estamos ante obras que a menudo remiten a una historia vivida por mujeres, y en las que se muestra todo un panorama de las experiencias y reivindicaciones políticas y sociales que las mujeres han llevado a cabo a lo largo del siglo XX. A menudo, aunque traten de problemas comunes a ambos géneros, la voz narradora es femenina, o puede identificarse con la de una mujer, conllevando en sí misma una vivencia, una perspectiva o una problemática sentida como diferente desde el punto de vista del género. Incluso en varias ocasiones el destinatario y el lector implícito de sus obras es una mujer, con lo cual también desde este polo de la recepción queda marcado el texto. Y no vamos a ahondar más en ello (dados los límites que debe mantener este trabajo), pero también la recepción y la difusión de estas obras ha estado condicionada por cuestiones de género, y ni la crítica ni los lectores las acogieron de forma neutral.

Por la otra parte de esta sucinta muestra de rasgos de una poética femenina de posguerra, en las novelas de mujeres se configura un personaje masculino que podríamos llamar “antihéroe”. Frente al héroe de la épica tradicional (arquetipo y portador de los valores dominantes del grupo social al que representa) y frente al antihéroe de la novela moderna (realista, humano, a menudo marginal, que sobrevive enfrentado a la sociedad o intentando buscar su identidad en su entorno vital), aparecen en los relatos de mujeres unos personajes masculinos (heroicos o antiheroicos, según los casos) vistos siempre desde la perspectiva del otro. Ahora este personaje varón no es tratado por un narrador afín, sino que aparece en una enunciación marcadamente femenina o focalizado, analizado o juzgado desde la perspectiva de quien tradicionalmente era el personaje secundario. Así, doña Jimena nos presenta y habla de don Rodrigo en *Doña Jimena Díaz de Vivar* (1960), de M^a Teresa de León; Teresa habla de la dimensión humana de Espronceda en *Teresa* (1941), de Rosa Chacel; y Teresa Nava nos dibuja a su marido en *Vispera del odio* (1959), de Concha Castroviejo. La situación se repite en todo el amplio abanico de las novelas de mujeres publicadas en la posguerra. Por ello, lo que aparecía como un obrar lógico en las obras masculinas ahora se muestra más incomprensible, lo visto como conducta positiva se relativiza, las causas de los conflictos se descoyuntan y desdibujan sometidas a nuevos análisis y los hechos aparecen distorsionados a través de la memoria de una mujer que nos los transmite. El efecto conseguido es claro: las voces femeninas nos enfrentan a una focalización de la realidad y de la experiencia que no es neutral desde el punto de vista del género, bien con fines testimoniales, bien con intención crítica y reivindicativa.

A comienzo de la década de los cincuenta, se inicia en el país un leve aperturismo que permite a los novelistas españoles acceso a obras de autores italianos, norteamericanos y franceses. La influencia de Sartre, dudosa en la anterior novela de tipo existencial, es ahora evidente. Su preferencia por la *littérature engagée* es relevante en los jóvenes autores ya que la difícil situación social en España a finales de los cuarenta y principios de los cincuenta requiere el compromiso en el arte de narrar. Sin embargo, dada la fuerte censura estatal y eclesiástica, la crítica al *status quo* que los escritores pueden hacer es limitada. Hay, pues, un intento de reproducir fielmente las condiciones

de vida del pueblo español sin comentarlo por parte del autor. El compromiso está inferido y el autor espera la participación inteligente y activa del lector para la condena de una situación que es poco satisfactoria para todos.

La publicación de la obra de Ana María Matute se inicia en 1948 con *Los Abel*, y se extiende hasta 1971, fecha en la que edita la novela fantástica *La torre vigía* (1986); ya en la cercana década de los 90 pone en circulación algunos cuentos y dos novelas revisadas; pero que estaban escritas años antes: *Luciérnagas* (1955) y *Olvidado rey Gudú* (1971). La escritora barcelonesa pasó veinte largos años sin publicar nada a causa de una larga depresión que, como cuando era niña, y por tercera vez, le arrebató la voz -en este caso la literaria-, y la imposibilitó para la escritura como antes la había enmudecido físicamente haciéndola niña tartamuda y, más tarde, silenciosa adolescente. Como dice uno de sus personajes de *La trampa* que en cierto modo se le parece:

Los primeros años de mi vida fui de carácter díscolo y rebelde; pero en el segundo colegio (donde fui internada apenas acabó la guerra) me transformé completamente. De niña mala pasé a adolescente respetuosa, tímida y pasable estudiante. La antigua charlatanería, el descaro y la mala educación que me caracterizaban se doblaron suavemente; y llegó el silencio, un gran silencio a mi vida. Supongo que mi verdadera historia empieza en el silencio; aquel día, no sé ciertamente cuál, en que, como el protagonista de un cuento infantil, perdí mi voz (Matute, 2010: 30).

Su narrativa impresa se inaugura, como hemos dicho, en 1948 con *Los Abel*. Es esta una novela que presenta unos contenidos dualistas expresados a través del odio fratricida de los bíblicos hermanos Caín y Abel, ya anunciado desde el título de la obra. Este odio entre hermanos constituye uno de los motivos literarios más importante de estas primeras obras, sentimiento con el que la autora muestra una visión del mundo que recuerda claramente la epistemología de guerra que impregnó la literatura de toda su generación e, incluso, de toda la narrativa de los años cincuenta. Este dualismo se expresa en constantes antítesis trágicas que constituyen la raíz profunda no sólo de su universo narrativo, sino también de su forma literaria. Con esta visión, el mundo queda reducido a las dos únicas categorías de los amigos y de los enemigos. *Fiesta al Noroeste* (1953) es para la autora su primera protesta formal, la autovaloración de la propia rebeldía y el modo de utilizarla y, además de esto, su primera gran novela. *Los hijos muertos* (1958) es una obra ambiciosa

que inauguró en España un tratamiento de la Guerra Civil desde perspectivas más complejas. En opinión de Juan Goytisolo, esta obra convirtió a su autora en “el primer escritor antifranquista”. Con *Pequeño teatro*, obtuvo, en 1954, el Premio Planeta. Eran años de novela social pero tanto la problemática social (como tema novelable) como sus personajes son arquetípicos, igual que en *Entre visillos* (1958) de Carmen Martín Gaité. La incomunicación y la búsqueda del interlocutor junto a los condicionamientos sociales que definen el desarrollo de la personalidad son la base de ambas obras.

A principio de los años sesenta se hace patente el agotamiento de la novela de realismo social. La situación en España presenta diferencias con arreglo a la década anterior; económicamente, por ejemplo, el país está desarrollándose. En este contexto, aunque los españoles carecen todavía de derechos civiles, la representación fiel de la realidad no solo no ya era suficiente para encauzar el impulso creativo de los autores, sino que tampoco había producido los cambios que estos habrían deseado. Se inician, entonces, intentos de una renovación en la novela que se manifiestan plenamente en *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín Santos. Su obra interpretativa analiza con mayor profundidad que la anterior la conflictividad y la complejidad de la situación sociopolítica del país. A su vez, busca también innovaciones estructurales y lingüísticas que sirvan y subrayen las ideas en las que se apoya el nuevo tipo de narración. De modo que a partir de la publicación de *Tiempo de silencio*, intuida por obras como *Ulysses* de Joyce (1922), la novela española se aproxima a la narrativa europea más amplia y moderna.

La mayoría de escritores masculinos importantes (a excepción de Juan Marsé y Juan Benet), no se sumaron a estos cambios hasta bien entrados los setenta; así como nuestras novelistas más representativas Ana María Matute y Carmen Martín Gaité. Ambas, la primera con *Primera memoria* (1960) y la segunda con *Retahílas* (1978), se incorporaron a la nómina de autores que atestiguaban con sus últimos títulos el nuevo rumbo de la narrativa. Existe, pero, una diferencia fundamental de las novelas escritas por mujeres con respecto a las escritas por hombres: la voz con la que ellas se expresan es el “yo” de la narradora, por el contrario, ellos hacen uso de un narrador al que le confieren una voz más bien impersonal. Así pues, en rigor, el camino que en 1944 abriera Carmen

Laforet con *Nada* y después en 1952 con *La isla y los demonios* fue continuado por novelistas ya mencionadas como Matute, Elena Quiroga o Dolores Medio. Sus protagonistas, nuevos modelos de mujeres, a la vez víctimas y culpables, son fuertes; no obstante, su trayectoria vital las lleva al sufrimiento y al desencanto. Así lo vemos en novelas algunas publicaciones de Ana María Matute como *La trampa* (1969), metáfora del amor como engaño; o en *Los hijos de los muertos* (1959), novela crítica -pese a ello logró zafarse de la censura franquista- en la que se repite el mundo sórdido y desquiciado en el que se desenvuelven los personajes de *Nada*.

Sin embargo, es en la incipiente novela de realismo social, a fines de los años cuarenta y principio de los cincuenta cuando la represión social en el país se hace más férrea, donde se ubica el comienzo de la carrera de las novelistas que nos interesan. Si la escritura se ha considerado una actividad tradicionalmente masculina y si la tradición es lo que el Estado promueve, cabría preguntar por qué escriben tantas mujeres precisamente en ese momento. Creemos que hay un conjunto de razones que explican por lo menos parcialmente el fenómeno.

Durante la Segunda República (1931-1939) la mujer española había adquirido mayor grado de igualdad con el hombre; se le concede el voto y se establecen leyes, como la del divorcio, que la protegen y favorecen. Movidas por el empuje republicano en cuanto a la igualdad, en España existen hasta el término de la guerra mujeres que participan activamente en la vida pública del país. Por ejemplo, Federica Montseny, una intelectual anarquista, ocupa durante los años de guerra el puesto de Ministro de Salud en el gobierno republicano. Otro caso es el de Dolores Ibarruri, *La Pasionaria*, que fue uno de los dirigentes principales del Partido Comunista Español. Conocida hasta nuestros días, esta mujer abogó en un sinnúmero de discursos por la causa republicana con tanta vehemencia que se convirtió en leyenda. Además, había partidos políticos que contaban con organizaciones destinadas casi exclusivamente a la liberación de la mujer. Estas organizaciones procuraban concluir con la dependencia económica de la mujer, evitar su explotación en el trabajo y elevar su nivel de educación para, en última instancia, recuperar la fuerza femenina e incorporarla a su causa. Aunque sería difícil precisar el impacto de esto en las autoras que nos conciernen, no cabe duda de que, durante sus años

de crecimiento y desarrollo, la cuestión femenina estaba en el centro del debate público en España.

A partir de 1939, con la destrucción de gran parte de la intelectualidad española, se produce un vacío en el mundo de las letras. Al hilo de la explicación del fenómeno que antes adelantábamos, es razonable sugerir que lo que ocurre es que al intentarse una reconstitución del ambiente literario, las mujeres, entre el grupo total de jóvenes artistas que empiezan a escribir en ese momento, tienen más espacio. Martínez Cachero, en *La novela española entre 1936 y 1975*, resume de la siguiente manera lo que Carlos Foyaca, periodista de *El Alcázar* expresa en el número 76 de *La Estafeta Literaria* del 29 de diciembre de 1956, “piensa [...] que la mediocridad imperante es lo que posibilita y explica el auge de la mujer metida a novelista” (Martínez Cachero, 1973: 186-187). Dejando a un lado los juicios de valor con respecto a la narrativa de ese momento, “la mediocridad imperante” se debe al vacío que causa la Guerra Civil en el mundo intelectual. Aquí sostenemos que es ese vacío y sobre todo la necesidad de rellenarlo, lo que facilita la publicación de las obras escritas por mujeres.

Estas autoras, nacidas casi todas en los años veinte, se criaron y se formaron en los años treinta y cuarenta, en un ambiente bélico o de posguerra; es decir, en un desorden social donde no estaban claras las pautas de comportamiento. Se produce así un desfase entre la formación libre de las autoras y el intento de la dictadura, que es posterior a esa formación, de imponer una separación de los sexos a través de la asignación de papeles definidos a hombres y a mujeres.

Es probablemente la vinculación de todas estas circunstancias en las autoras lo que estimula su entrada en un ámbito considerado principalmente masculino. Cabe añadir que, con la desaparición de la República, los derechos de la mujer dejan de ser en España un punto en disputa; la guerra y la posguerra fuerzan al pueblo a preocuparse antes por su supervivencia que por sus derechos como ciudadanos, hombres y mujeres colaboran y participan indistintamente en la reconstrucción intelectual del país. Por ende, es de dudar que las mujeres novelistas que aparecen en esta época escriban conscientemente novelas cuya intención principal sea la de mostrar la opresión de las mujeres o la secundaria categoría de su sexo. Ahora el enfado y la frustración, causados por la incapacidad de funcionar plenamente como individuos, van dirigidos, aunque muy veladamente, al

Estado. Existe solidaridad entre los sexos, sobre todo en la burguesía intelectual de donde provienen los novelistas, ya que ambos sexos perciben lo oficial como responsable de los obstáculos que dificultan su desarrollo y como fuente de injusticia social. Las mujeres que empiezan a escribir en este momento no entienden al género masculino ni como opresor ni como privilegiado. El opresor es el Estado, privilegiados son los vencedores y la censura y la opresión que estos ejercen afectan por igual a hombres y mujeres. La solidaridad entre los sexos se manifiesta, en parte también, como oposición a lo que el gobierno preferiría y en desafío a los valores que su propaganda promueve.

A pesar de esto, las mujeres leen y escriben de manera diferente. Como veremos al analizar el concepto de lo femenino en general, pertenecen a una subcultura relacionada y dependiente en muchos aspectos de la masculina dominante, pero definitivamente aparte. El reconocimiento de esto es especialmente relevante en España, porque como se ha dicho, el régimen franquista perseguía la separación de los sexos en muchas formas de la vida privada y pública, en la educación y en el recreo. Las vivencias de hombres y mujeres no son todas idénticas, muchas están determinadas por su sexo. No es de extrañar, entonces, que la obra de estas autoras se caracterice por la manifestación de la subcultura femenina a la que pertenecen y que aparezca en ella su punto de vista. Aún más, si lo que se persigue en la novela de este momento es una exposición de la sordidez de la realidad, del tedio de la existencia debido a las trabas que impiden la creatividad; en colaboración con ello, es lógico que la mujer lo presente utilizando como referente el espacio de vida que le han asignado.

Por una parte, pues, estas novelistas no son conscientemente feministas (si definimos el feminismo principalmente como una abogacía por el reconocimiento de derechos a la mujer). Pero por otra parte, la conjunción en ellas de ciertas contradicciones y sus subsecuentes conflictos les son peculiares por ser mujeres, y, por lo tanto, son en muchos casos de origen muy diferente a los conflictos que pueda haber en la novelística masculina. Es esto lo que justifica una aproximación a su obra basada en esquemas elaborados por la crítica feminista.

Elaine Showalter, en su ensayo “Feminist Criticism in the Wilderness” (1982) dice que la crítica feminista se manifiesta a través de dos modalidades distinguibles. Una se ocupa de la mujer como lectora y se interesa principalmente por la nueva interpretación

femenina de textos literarios. La otra modalidad estudia a la mujer como autora y se interesa por varios aspectos de la escritura femenina y por el desarrollo y la evolución, individual o colectiva, de esa producción literaria. Al primer tipo de empeño le da el nombre de *feminist critique* y para el segundo inventa el término de *gynocritics*. Continúa explicando que al pasar de la revisión del *femenine critique* al interés por la escritura del *gynocritics* la cuestión que inmediatamente se plantea es la de la diferencia; o sea, ¿con qué diferencias pueden constituirse las mujeres en un grupo literario distinguible? La variedad de premisas en las que se apoya el *gynocritics* para definir lo femenino se sirve de ciertas tendencias del pensamiento contemporáneo que todavía están en desarrollo. Los modelos que usan las diversas teorías de la escritura femenina para establecer la diferencia son hasta el momento cuatro: el biológico, el lingüístico, el psicoanalítico y el cultural.

El modelo antropológico de Edwin y Shirley Ardener que Showalter introduce en su obra indica la relación que existe entre el grupo callado, que constituyen las mujeres, y el dominante, que constituyen los hombres. Estos dos grupos comparten mucho de su realidad y su cultura, pero no todo. Esto significa que hay partes de la experiencia masculina que le están vedadas a la mujer y partes de la experiencia femenina que le están vedadas al hombre. La diferencia en el acceso a estas acotaciones para un sexo y para otro son las siguientes: la acotación masculina le es accesible a la mujer porque, al pertenecer a la cultura que domina, por lo menos se habla de ella. Sin embargo, la acotación femenina, por pertenecer al grupo callado, no le es accesible al hombre excepto imaginativamente. Entonces, en lo que muchas mujeres dedicadas a la crítica feminista insisten es en que es en esta parcela de vivencia exclusivamente femenina en la que debe basarse el desarrollo de una teoría; Showalter mantiene que no hay crítica fuera de las estructuras económicas y políticas, y que estas son dominadas por el hombre. A consecuencia de esto, la mujer que escribe tiene que entenderse con las pautas literarias tradicionalmente asentadas por el grupo dominante; y con la realidad social, económica y política que este grupo establece, al igual que con las vivencias del grupo callado al que pertenece. Su discurso abarca simultáneamente la herencia cultural y la realidad actual de ambos grupos; el discurso de la mujer es, pues, un *double-voiced*

discourse (hecho que obliga a entender las premisas masculinas para establecer las bases de una crítica feminista).

Un modelo comúnmente conocido, aunque no universalmente aceptado, es el de Harold Bloom. Este crítico, en su trabajo *The Anxiety of influence*, aplica una teoría psichistórica a la producción literaria masculina. Utilizando las teorías de Freud con respecto a la relación familiar entre padre e hijo, dice que todo poeta escribe mal interpretando y corrigiendo la obra del padre e intentando eliminarlo en su existencia y en su obra para adquirir madurez e independencia. La literatura masculina puede verse, entonces, como un proceso de autodefinición a través de una dialéctica entre la producción del precursor y la reacción del nuevo poeta en contra de lo que hay en él de ese precursor. En *The Madwoman in the Attic*, Sandra Gilbert y Susan Gubar comentan *The Anxiety of Influence* y establecen que esa ansiedad de influencia no se manifiesta en la mujer para quien más notable sería una ansiedad de origen, anterior, y que llaman *the anxiety of authorship*. La diferencia fundamental entre los dos tipos de ansiedad es que la experimentada por el hombre provoca un antagonismo que conduce a un combate fortificante con el precursor y del cual surge la nueva creación, mientras que la experimentada por la mujer debilita. Es decir, el hombre no tiene dudas con respecto a la legitimidad de su entrada en el terreno literario porque ese terreno le pertenece. La mujer, por el contrario, tiene que comenzar por ganárselo y se lo gana solamente mediante la invención de estratagemas que le permiten funcionar como si fuera un hombre, pero sin negar su feminidad. Un ejemplo de esto es el seudónimo, utilizado con frecuencia en otros países europeos y evidentemente en la España de posguerra. Pero existen estratagemas aún más sutiles y de las que no siempre son conscientes las mismas mujeres. Pueden dirigir su obra a un receptor específico, como a otras mujeres o a niños, o pueden insistir en fines didácticos, ya sean estos morales o de comportamiento. Estas expresiones indican intentos de establecer que esta escritura no compite con la reconocida y más ambiciosa escritura masculina. Las estrategias que se crean y se emplean son más o menos obvias dependiendo de la rigidez del sistema social en el que la escritora está inserta y de la relación de consistencia o contradicción que ella establezca personalmente con ese sistema.

Las mujeres escriben porque, al igual que los hombres, tienen algo que contar y ese algo es su versión y su visión de la realidad cultural que las rodea. Y lo que consiguen escribiendo, además de aportar otra dimensión a la realidad, es una afirmación de lo femenino que, aunque algunas veces coincide con lo que tradicionalmente se ha dicho de la mujer, en otras lo contradice. Podría decirse que la preocupación de la autora, su móvil, es despertar la conciencia de unos procesos internos propios a través de la exploración de lo femenino en su obra; para hacerlo busca en lo anterior modelos que le sirvan para apuntalar su escritura cuando lo necesita. Todo autor aporta a su obra mucho más que su conciencia. Las mujeres novelistas no siempre se percatan del “discurso a doble voz” que despliegan, de las estrategias que desarrollan para superar la “ansiedad de autoría”, ni de las definiciones o las descripciones alternativas de lo femenino que sus obras manifiestan. En el mundo occidental vivimos sociedades dominadas por el hombre. La lengua y las formas literarias vigentes han sido establecidas por él. No ha de extrañarnos que las mujeres las utilicen para sus propios fines cuando irrumpen, dando muestra de su flexibilidad o adaptabilidad, en ese ámbito literario que -en cierto modo- no les pertenece. El punto capital de la literatura femenina está en la articulación de contenido y forma. Es ahí, en ese nexo, donde se percibe la diferencia entre su producción y la masculina. Las formas que ellas se apropian son subvertidas, más o menos conscientemente, cuando y como es necesario para acomodar contenidos que aportan y que surgen a partir de la particular totalidad de la vivencia femenina. Esta subversión, tal vez hecha sin proponérselo y que no parece sugerir posturas reformistas ni revolucionarias, es la contribución de la mujer al arte, es la que constituye una innovación al campo literario y es la que a menudo se desatiende.

En la tradición cultural del mundo occidental se le han asignado a la mujer papeles sociales limitados preferiblemente a la familia y, en conformidad con esto, los espacios interiores de tipo doméstico han prevalecido ante los exteriores orientados a la vida pública. Por eso la relación que la mujer establece con su herencia cultural es diferente de la que establece el hombre. En términos temporales, el pasado, instituido por el hombre, pero sobre el que se puede leer, es accesible a ambos sexos. El presente lo es de manera diferente a la mujer porque a esta se le restringe la vida activa pública en el mundo de su actualidad. Los modelos que la mujer utiliza, que incorpora y subvierte en su obra, no

suelen ser los que el hombre está creando en el momento que ella se pone a escribir, sino anteriores. Se produce, entonces, un desfase, que contribuye a que la literatura femenina aparezca, por lo general, rezagada. Este desfase y la subversión de las formas son origen a veces del menosprecio de la producción literaria femenina por parte de la crítica.

La evaluación de la escritura femenina se ha hecho tradicionalmente a partir de su capacidad de encaje con lo que escriben o han escrito los hombres. Pero las mujeres aportan un punto de vista diferente, paralelo y en oposición al masculino; por lo tanto, no pueden nunca integrarse totalmente en patrón. El determinar lo valioso de la literatura femenina por su aproximación a cánones establecidos por la literatura masculina no es estimable. Para hacer una evaluación adecuada sería necesario comenzar por tratar de entender, a partir de las obras, cuáles son los fines artístico-literario-comunicativos que tienen las mujeres y ver si los consiguen. La evaluación de la obra femenina precisa de una mayor autonomía de la que hasta ahora ha tenido. Nótese que aunque la crítica feminista está logrando la admisión de la contribución femenina a la tradición literaria; en detrimento suyo, la evaluación indebida a la que se sometía la literatura femenina cuando esta se comparaba con los cánones establecidos por la producción masculina corre el riesgo de repetirse si a la literatura femenina española, que al fin y al cabo es la que nos ocupa, se le aplican sin reflexión y directamente esquemas feministas desarrollados en culturas que le son ajenas.

La dominación del grupo masculino sobre el femenino, las funciones sociales preferiblemente familiares, los espacios interiores antes que los exteriores y el empleo de su tiempo en los otros en vez de en la persecución de sus propios intereses (prescritos para la mujer en todo el mundo occidental), hacen que las novelistas desafíen, por el mero hecho de escribir y publicar, esas asignaciones. Con todo, la intensidad con que se imponen dichas asignaciones, el valor que la sociedad en particular les da, la rigidez con la que se observan, la interdependencia vital que crean y las combinaciones y las maneras peculiares de darse, varían no solo de una cultura a otra sino de una clase social a otra y en distintos espacios y tiempos. Estas variaciones afectan la naturaleza del desafío que hace la mujer que escribe y es por ello que para estudiar la novelística femenina de la última parte de este siglo en España hay que comenzar por entender la base cultural de la que parte esa literatura. Es necesario, pues, tratar de precisar en el análisis de las novelas

cuáles y cómo son en distintos tiempos y espacios y con qué cometidos deben cumplir las diferentes clases de mujeres en España para de esta forma percibir cómo manifiestan las novelistas en su literatura su relación y su reacción a tales cometidos; en última instancia, en qué ideologías se basan sus obras.

La aplicación de la crítica literaria feminista que proponemos no principia por pensar que todas las mujeres, por ser mujeres, escriben igual. Se inicia pensando que las novelistas, por ser mujeres, se enfrentan a problemas similares. Los problemas y su intensidad están determinados en gran parte por la cultura específica a la que las escritoras pertenecen y por sus circunstancias personales en relación con esa cultura; luego, se trata de identificar esos problemas y de señalar en las obras las diferentes trayectorias que se hayan seguido para superarlos.

Concluimos este apartado añadiendo que en los últimos cuarenta años del siglo XX, después de la muerte del dictador y con la instauración de la democracia, se ha hecho un importante esfuerzo editorial para que la novela escrita por mujeres saliera de su secular ostracismo. No obstante, y a pesar de ello, continúa representando un porcentaje entre el 30% y 40% de la producción total. También en el campo de la crítica está pendiente la incorporación de las narradoras españolas a un canon, elitista y exclusivista, que hoy por hoy sigue los patrones del modelo cultural anglosajón masculino, como Harold Bloom ha reflejado en su obra *El canon occidental* (1994). Faltan estudios críticos masculinos que se centren en las escritoras de la segunda mitad del siglo XX. Las mujeres que desarrollan su actividad en la crítica literaria sí leen a las narradoras femeninas; no así los hombres. Esa dinámica, cargada de prejuicios, ha entorpecido que llegue al público un análisis serio de la aportación de la novelística femenina a la creación literaria española.

2.1. Tradición de la novela corta en la literatura española del siglo XX y análisis de la narrativa breve de Carmen Laforet

El auge de la novela corta, vinculado a la literatura finisecular, viene motivado por la proliferación de las publicaciones periódicas que, con perfiles distintos (algunas son

más literarias, otras satíricas, políticas, etc.), consiguen una nueva popularidad y vigencia de las letras, ajustando formato y contenido a las exigencias de la demanda. *Germinal* (1897), *Vida nueva* (1898), *Revista nueva* (1899), *Madrid cómico* (1899), *La vida literaria* (1899), *Juventud* (1901), *Arte joven* (1901), *Alma española* (1903), *Helios* y *Renacimiento* (1907), etc. Todas ellas son revistas nacidas a caballo entre el siglo XIX y el XX, por lo que quedan enmarcadas en dicho auge, y, conforme a ello, todas ellas incluirán la publicación de cuentos y relatos cortos, incluso de novelas por entregas que permiten la fidelización de un público que puede acceder a la creación literaria de un modo económico y asequible; nótese que, a pesar de que en el año 1900 sólo el 33,45% sabía leer, como motor educativo la fuerza de la prensa fue decisiva, sobre todo en la creación de opinión. Habrá colecciones populares que si bien estarán centradas en la publicación de textos de creación pensados para el gran público, también constituirán un laboratorio decisivo en la consolidación de la escritura cuentística en España. Algunas de estas son: *El Cuento semanal* (1907-1912), dirigida por el novelista Eduardo Zamacois (a quien pertenecen las líneas en cursiva -fragmento de la primera editorial para la revista- de la siguiente citación); *La novela corta* (1916-1925), dirigida por José de Urquía; *La novela semanal* (1921-1925), editada por Prensa Gráfica; *La novela de hoy* (1922-1932), dirigida por Artemio Precioso, o *La novela mundial* (1926-1928), de José García Mercadal.

Las páginas de El Cuento Semanal no tendrán la frivolidad efímera del cuento corto, que poco o nada enseña, ni tampoco, la pesadez del volumen; serán narraciones que podrán ser leídas rápidamente, y que, sin embargo, ofrecen dimensiones sobradas para que la personalidad del autor se acuse en ellas por modo rotundo y definitivo. Con lo que se añadirá a la brevedad amena del periódico, las excelencias del libro, que “nunca se hace viejo.

La fórmula estaba bien clara, pero no todos acertaban a llevarla a la práctica. Zamacois encontró su clientela en un público muy amplio, de buen gusto, al que entregó cada semana, por 30 céntimos, una novela inédita, impresa en papel couché, con buenas caricaturas e ilustraciones. La suscripción anual era de 12 pesetas, con derecho a tapas gratuitas para poder encuadernar la colección en 2 volúmenes con 52 novelas cortas y 1.040 páginas de lectura, incluyendo información de espectáculos, revista de libros y vales para consulta grafológica. El éxito caminó firme desde el primer momento, estableció puntos de venta en toda España y algunas ciudades extranjeras y en ocasiones las tiradas fueron de

50.000 a 60.000 ejemplares. Hay que tener en cuenta el analfabetismo de la época, pero también los deseos de tener algo en que se mezclara la evasión y lo culto.

El aumento de la población, la entrada de más mujeres en la vida social de entonces, el anquilosamiento teatral, la creciente erotización, con todas las salvedades que se quieran hacer sobre esto, el aumento del nivel de vida entre la clase media bien situada y la burguesía a consecuencia del desarrollismo de la época tras la guerra del 98 con el nacimiento de la gran banca, los progresos en el arte de imprimir, la caída en picado de la novela folletinesca, ayudaron a este tipo de publicación, en la que en medidas dosis se iban reflejando las nuevas doctrinas políticas y filosóficas, como el marxismo y el positivismo, el modernismo y los movimientos obreros, el erotismo y el reformismo religioso, y el incipiente feminismo. La Condesa de Pardo Bazán, con su *La cuestión palpitante* abrió la puerta para que en España entraran las doctrinas del Naturalismo. Lo demás vendría rodado. M. Lourdes Íñiguez Barrera ha hecho un exacto retrato de lo que fueron las colecciones con éxito. “En resumen, la novela corta debe ser, aunque no siempre se cumpla, en el fondo sólo argumento y en la forma, brevedad, concisión y sencillez” (Íñiguez Barrera, M. Lourdes. *El Cuento Semanal. 1907-1912*. Estudio de una colección de novelas cortas. Barcelona, 1987. 519 folios fotocopiados. Tesis doctoral. Biblioteca Nacional).

El Cuento Semanal podía haber continuado durante años. Pero ocurrió lo inesperado. El empresario Antonio Galiardo se suicidó quizá porque los negocios no le iban bien. Su viuda, la actriz francesa Rita Sagret, llevó a los Tribunales a E. Zamacois, cometiendo una torpeza increíble. Un pleito enojoso y largo que acabó con una carta de despedida a los lectores de Zamacois [...] (Pascual Martínez, 2000: 71).

Tras esta larga cita que da una idea inmejorable del panorama que describíamos en las primeras líneas de este apartado, osaremos apoyarnos en otra. Roselyne Mogin-Martin resume así su artículo “*La Novela Corta (1916-1925): de «revista novelera» a proyecto de divulgación cultural*”, donde se valora lo que significó la aparición de la revista *La Novela Corta* haciendo hincapié en la calidad extraordinaria de la mayoría de las novelas que sus páginas deparaban a los lectores.

Cuando en 1916 apareció el primer número de *La Novela Corta* ésta pareció en un principio una más de las «revistas noveleras» ya existentes que proponían, cada semana, una novela inédita de un autor contemporáneo por un precio módico. Sin embargo, *La Novela Corta* se distinguió rápidamente de sus competidoras por su voluntad proclamada de mejorar el nivel cultural de sus lectores, que pertenecían supuestamente a las clases más bajas de la sociedad. Este propósito se llevó a cabo mediante un triple eje de actuación. Primero, ofrecer novelas inéditas de calidad, lo que se logró escogiendo a sus autores entre

los valores consagrados de las letras españolas de aquel entonces. Segundo, poner al alcance de los lectores grandes obras de la literatura española en versión extractada. Y tercero, para que resultasen comprensibles dichas obras, facilitar conocimientos en materia de historia literaria mediante números monográficos dedicados a un autor, un tema o un género. El proyecto era ambicioso, generoso y original en el ámbito de las «revistas noveleras» de aquel entonces (Mogin Martín, 2007: 73).

Y en ese fenómeno emergente al que alude la Doctora de la Universidad de Angers, las escritoras jugaron un papel decisivo: encontraron entonces una forma narrativa posible y exenta de las trabas que podían ofrecer proyectos editoriales de más envergadura. Por consiguiente, una variada galería de personajes centrales femeninos que pertenecen a distintos grupos sociales irrumpe en la escena literaria a través de la publicación periódica a partir de la Restauración borbónica como parte de un proceso de incorporación de la mujer a la cultura⁹. Autoras como Emilia Pardo Bazán, Sofía Casanova, Blanca de los Ríos, Carmen de Burgos, Margarita Nelken, Federica Montseny, Magda Donato o María Teresa León son escritoras e intelectuales que, en general, disponen de una autonomía imprescindible para el libre ejercicio de su vocación¹⁰; asimismo, desarrollarán en sus cuentos distintas representaciones de la mujer: la mujer de la alta burguesía vinculada a la aristocracia que desempeña las actividades propias de una dama (“Princesa del Amor Hermoso”, de Sofía Casanova); la mujer de origen ilustre obligada a enfrentarse al duro problema de desempeñar un trabajo (*La carabina*, de Magda Donato); la mujer de la pequeña burguesía acuciada por una problemática de convivencia y de dinero, exhibiendo una diversidad de actividades domésticas (*Las hijas de Don Juan*, de Blanca de los Ríos); las jóvenes que aspiran -y lo consiguen- al éxito en el mundo del espectáculo (*Dos estrellas*, de Pilar Millán Astray); la mujer intelectual, moderna (*La aventura de Roma*, de Margarita Nelken); la mujer campesina, propuesta

⁹ Remito al estudio de M^a Rosa Capel *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1931)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982. 2^a ed. El tema trabajo-educación de la mujer es también tratado por Mercedes G. Basauri en “La mujer en el reinado de Alfonso XIII”. *Tiempo de Historia*. n.º 46 (sept. 1978), pp. 26-39. Igual interés tiene el estudio de Encarnación González Rodríguez, *Sociedad y educación en la España de Alfonso XIII*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988, aunque trata el tema de modo general y no referido específicamente a la mujer.

¹⁰ Quiero recordar el famoso texto de Virginia Woolf, cuando, comentando los obstáculos encontrados por la mujer para desarrollar una actividad literaria o cultural en plenitud de su capacidad, dice: “estamos mirando a lo lejos, a esa dorada y quizá fabulosa época en que las mujeres tendrán lo que durante tanto tiempo les ha sido denegado: tiempo libre, dinero y un cuarto [habitación] para ellas” (“Women and Fiction”, *The Forum*. Marzo, 1929; reproducido en castellano en *La torre inclinada*. Lumen, Barcelona, 1977, y en “La mujer en la Literatura”. *Camp de l’arpa*. n.º 47. Barcelona, febrero, 1978, pp. 9-16.

como modelo de virtudes (*El tizón en los trigos*, de María Teresa León); e, incluso, la maestra de ideología anarquista que termina convertida en guerrillera tras la revolución de octubre de 1934 en Asturias (*Heroínas*, de Federica Montseny). Sus creadoras son, al fin y al cabo, escritoras con méritos propios para ocupar un lugar en el panorama literario de su época.

Valga como primera muestra aquí de esta suerte de narrativa “Princesa del Amor Hermoso”, relato de Sofía Casanova basado exclusivamente en una historia de amores y desamores. Publicado en el número 159 de *El Cuento Semanal* (el 24 de diciembre de 1909) con ilustraciones del polifacético gallego Alfonso Daniel Manuel Rodríguez Castelao; el relato narra cómo Laura, la protagonista, decide romper su largo y tradicional noviazgo con Fernando, diplomático mujeriego y frívolo. A la vez, ella determina cambiar su conducta y su sensibilidad ante los hombres y ante el amor, lo que le impide aceptar -si no es como un juego de galanteo- las sinceras manifestaciones amorosas de José Luis, joven y enfermizo muchacho que vive exclusivamente animado por ese amor. La parte más destacada de la acción se localiza en Galicia, y lo gallego ocupa un lugar importante: abundantes referencias a elementos ambientales, frecuentes galleguismos, presencia de la poesía gallega (popular o culta, Rosalía de Castro), etc. Hay otros dos elementos que destacan en la temática de esta escritora, relacionadas ambos con las vivencias de su intensa y dilatada existencia¹¹: Rusia y, sobre todo, Polonia -donde vivió parte de su vida-; donde se concentran los recuerdos de los trágicos acontecimientos bélicos, las dos guerras mundiales y la revolución rusa, de los que Casanova fue testigo directo¹². Con arreglo al contexto literario en el que enmarcar la obra, habrase de apreciar en “Princesa del Amor Hermoso” la presencia de abundantes elementos de origen romántico, con ocasionales aproximaciones al tono enfático y melodramático de la novela folletinesca del siglo XIX. Al mismo tiempo se descubren las huellas que el modernismo deja en la literatura de la época; no obstante, este tono idealizador que predomina en la obra no impide que la

¹¹ Remito al, hasta hoy, más completo estudio biográfico y bibliográfico -por cuanto registra toda la obra poética, novelística y periodística sobre Sofía Casanova-. Simón Palmer, C. “Tres escritoras en el extranjero”. *Cuadernos Bibliográficos*. nº 47. Madrid, 1987. pp. 157-180.

¹² Sobre estos temas recuérdense las obras: *El doctor Wolski. Páginas de Polonia y Rusia* (1894), *Sobre el Volga helado* (1903), *Viajes y aventuras de una muñeca española en Rusia* (1920), *De la guerra. Crónicas de Polonia y Rusia* (1916), *De la revolución en 1917* (1917), etc.

autora, por otra parte, se detenga en la observación de una problemática existente en la realidad social, como la defensa de los aldeanos gallegos en el pleito de los foros o la denuncia de la indefensión de la mujer ante el hombre:

Centenario robledal, donde muchos mayorazgos de cruz santiaguista en pecho aspiraron fragancias de labios campesinos –que en los tiempos bárbaros los señores se divertían como en los civilizados de hoy, con la mujer- y dieron rubores a mejillas plebeyas (Casanova, 1909: 162).

Carmen de Burgos *Colombine* -para seguir nominalizando el periodo que nos incumbe- es una gran escritora que sabe recoger tendencias de diverso origen, las asimila y las vierte en un estilo personal, donde predomina un deseo de ofrecer naturalidad y frescura a la narración. Esto no le impide hacer uso de tradiciones y leyendas de fondo histórico utilizados en perfecto hermanamiento con elementos de la más palpable actualidad. Esta postura ecléctica enriquece su obra y es, tal vez, su nota más característica. A Carmen de Burgos gusta presentar una visión general del personaje para detenerse, con una abundante adjetivación, en el rostro, del que destaca los ojos, la boca, el cabello y la blancura de la piel:

Anita no era fea, delgada, alta, mórbida, su palidez era blancura y su anemia le daba un cutis fino, lleno de suavidades y de dulzura para los ojos. El hermoso y abundante cabello que tan pocas veces se trenzaba, formaba una selva virgen, encrespada con matices de oro cobrizo, que hacía aparecer enormemente grande la cabeza y más pequeño el rostro de facciones correctas, boca rosada y ojos claros, muy vagos y soñadores (De Burgos, 1919: 221).

En *Los negociantes de la Puerta del Sol* -esta publicada en *La Novela Corta* el 27 de septiembre de 1919 (año IV, número 195)- *Colombine* se apoya sobre una débil trama argumental, la historia de una familia de provincias que se enfrenta a los problemas de la gran ciudad, para adentrar al lector en lo verdaderamente expresado: la recreación del ambiente de la Puerta del Sol madrileña. Ofrece una visión histórica y actualizada de su entorno, insistiendo, desde el más definido estilo costumbrista aunque con una destacada crítica social, en el aspecto de la Plaza a través de los distintos momentos del día y de la noche; su cromatismo visual y sonoro, sus tiendas, sus cafés, sus monumentos, las fiestas y

acontecimientos más populares y, sobre todo, sus gentes. En concreto, la magistral presentación de la picaresca de sus gentes constituye lo más valioso de este relato.

El tema de Madrid y, concretamente, el de la Puerta del Sol son frecuentes en los periódicos y revistas de la época. Atendiendo solo a los años próximos a la fecha en que *Colombine* publica *Los negociantes de la Puerta del Sol*: José Francos Rodríguez publica “Antaño y hogaño. La Puerta del Sol” (*La Esfera*, 1 de enero de 1916) y “Lo viejo y lo Nuevo (La Puerta del Sol)” (en la misma revista, exactamente un año más tarde); José M^a Donosty publica “La Puerta del Sol. La Parada en Palacio” (*Mundo Gráfico*, once de septiembre de 1918); Emiliano Ramírez Ángel hace lo propio con “El hombre que se pasa la vida en la Puerta del Sol” (también en *La Esfera*, el 8 de septiembre de 1923); etc. Cabe atender a la significación que ostenta el hecho de que apenas unos cuatro meses antes de aparecer *Los negociantes de la Puerta del Sol*, en la misma colección de novela breve (*La Novela Corta*), se publicase *Escenas matritenses* de R. Mesonero Romanos (el 31 de mayo), en un número homenaje a este escritor, con una semblanza literaria del autor firmada por Carmen de Burgos. Por otra parte, Ramón Gómez de la Serna, que mantuvo una estrecha e íntima relación con *Colombine*, publicó *Toda la Historia de la Puerta del Sol*, texto que no por casualidad presenta grandes coincidencias con el relato de Carmen de Burgos. No hay duda de que ambos utilizaron las mismas fuentes en su documentación sobre la Puerta del Sol o las trabajaron juntos. En rigor, *Colombine* somete el material a una mayor elaboración y queda novelado, en tanto que Gómez de la Serna mantiene su valor informativo y documental.

“Idilio trágico”, de Caterina Albert, se publicó en el libro *Vida trágica* en 1907¹³. Este relato breve ha sido presentado como “cuadro de costumbres, verdadera aguafuerte” por Ángel Guerra en el prólogo de la obra citada (Albert, 1907: XV). En él, Caterina Albert desciende a los bajos fondos de la marginalidad rural¹⁴ para mostrarnos el mundo de los mendigos. Los personajes de “Idilio trágico” podrían enlazar directamente con la línea tradicional picaresca española, pero, antes que nada, hay que contar con la

¹³ Albert, Caterina. *Vidas trágicas*. vol. XXXV. Biblioteca Patria Madrid, 1907. Selección de cuentos -traducido al castellano por Ángel Guerra, autor también del prólogo, ya comentado- tomados de *Drames rurals* y de *Ombrívols*, donde están los relatos más famosos y representativos de Caterina Albert.

¹⁴ Véase Alvarado, H. “Caterina Albert/Víctor Català: una autora motriu/matriu dins la literatura catalana de dones” en Segura, I. *et al. Literatura de dones: una visió del món* p. 36.

capacidad de observación y de captación que Caterina Albert muestra en las descripciones expresivas y detalladas, de gran viveza y colorido, que exigen un conocimiento directo del material y devienen en uno de los grandes logros de su estilo. La esperanza de amor y de vida que surge de las relaciones de los protagonistas, la pareja de mendigos, se postula como el escenario psicológico del texto; esta esperanza, pero, se truncará en tragedia, provocada por la brutalidad y la cerrazón de la sociedad rural. En efecto, el didactismo del relato es notable y entronca con las ideas regeneradoras de la época.

La lengua literaria de *Víctor Català* es el catalán y en catalán escribe la parte más importante de su producción; sin embargo, demuestra el mismo dominio del lenguaje cuando utiliza el castellano. No es extraño encontrar relatos suyos en revistas y colecciones castellanas: *Cruz y Raya* (novela) en la revista *Renacimiento* (agosto de 1907); *Carnaval*, novela breve publicada en el número 2 de *La novela femenina*, u otros. La consistencia y sustancia de su estilo permiten que, a través de la traducción, se mantengan vivos los valores más relevantes de su hacer literario. En todo caso, de nuevo resultan expresivas las palabras de Ángel Guerra en el prólogo mencionado con anterioridad; en él Ángel Guerra destaca la labor literaria de Caterina Albert, frente a las demás escritoras, de las que solo merecen sus elogios otras dos: Emilia Pardo Bazán y Blanca de los Ríos. Al resto -el prólogo está escrito en 1907- les dedica este juicio:

Adviértese en cuanto escribe [Caterina Albert] un nervio robusto, un ímpetu de lucha, un rebullir pasional, que no se acomodan a los desmayos femeniles, y mucho menos se reconcilian con las eternas y llorosas sensiblerías de las mujeres que se consagran a escribir [...] No caigo en misoginismos a estilo de Barbey D'Aurevilly. Por el contrario, inclino mucho mis simpatías a la producción de las escritoras, ya que abundan tanto las de talento en las letras contemporáneas en el extranjero. [...] En España, las mujeres despuntan más por la aguja que por la pluma. Hay, sin embargo, una grafomanía reinante entre ellas, que es una verdadera peste literaria. *De omni re scibile*. Tan pronto zurcen versos nuestras escritoras, como emborronan páginas novelescas (Albert, 1907: X).

La obra literaria de María Teresa León es extensa y variada, con una nota común: el contenido lírico de su prosa. “El tizón en los trigos” es un relato incluido en el libro *La Bella del Mal Amor*, publicado por primera vez en Burgos en 1930 y que lleva como subtítulo muy significativo: *Cuentos Castellanos*. El personaje protagonista, en los seis

relatos que forman el libro, es siempre femenino. Todas ellas son mujeres destrozadas por un desengaño amoroso; a pesar de lo cual se establecen dos tipos de mujer perfectamente diferenciados, en abierta oposición. Son mujeres procedentes ambas de un mismo origen pero que el ambiente y la sociedad se encargaron de distanciar, hasta constituir una clara dicotomía, a través de la cual la autora propone dos modelos opuestos de conducta femenina. La protagonista, honesta, fuerte, valerosa, trabajadora; vive en el campo. La hermana, causante de la tragedia de aquella y del resto de los personajes, es una prostituta que viene de la ciudad. Del contraste de las dos mujeres se desprende la honda exaltación que María Teresa León hace de la mujer rural, de lo rural frente al urbano.

“El tizón en los trigos” destaca, como todas las obras de María Teresa León, por el lirismo de su prosa. El ritmo y la estructura poética de algunos de los pasajes narrativos quedan acentuados por la intensa selección a que está sometido el lenguaje, buscando siempre la forma menos vulgar o menos común. En el siguiente ejemplo, María Teresa León resume la belleza de la mujer -campesina- en la fortaleza y la naturalidad, destacando también los ojos y la boca, en perfecta y poética combinación de matices físicos y psicológicos:

Ahí está más crecida, amasando la hornada semanal con los brazos espolvoreados y la cabeza fresca sobre el brazado de lilas de su cuerpo. No es hermosa; es más y es menos. Sus labios tienen la miel eterna y todas las sabidurías pulen las niñas de sus ojos (León, 1930: 403).

Al andamiaje de autoras y obras que configuran la tradición de la novela corta española en el siglo XX hay que añadirle las novelas cortas de Federica Montseny, orientadas estas hacia la literatura de ideología anarquista¹⁵ que se desarrolla en España entre finales del siglo XIX y principios del XX (pudiéndose prolongar, en algunos casos, hasta la década de los años 30). El valor artístico de Federica Montseny es superior a la mayoría de los relatos que aparecen publicados en las revistas anarquistas, pero muchos de los rasgos que determinan su obra tienen ese origen. El relato “Heroínas”, no fechado por los acontecimientos que se narran (circa 1935-1936), publicado en la *Revista Blanca*

¹⁵ Para observar los rasgos característicos de este tipo de literatura, véase Litvak, L. *El cuento anarquista. Antología (1880-1911)*. Taurus. Madrid, 1982.

(dirigida por los padres de Federica) e inscrito en la serie *La Novela Libre* (paralela a *La Novela Ideal*), es un texto capaz de proyectar, en buena medida, la literatura y el pensamiento de Federica Montseny. Trata sobre la revolución de octubre de 1934 en las cuencas mineras de Asturias, en la que el apoyo de los sindicatos, en particular de la CNT, tuvo un papel fundamental.

Es preciso remontarse brevemente hasta 1901, cuando el pedagogo anarquista Federico Ferrer i Guardia fundó aquí las primeras escuelas racionalistas. Las escuelas racionalistas fueron fundadas en 1901 por el pedagogo anarquista Francisco Ferrer i Guardia, que fue fusilado tras los acontecimientos de la Semana Trágica de Barcelona en 1909. Antes, fundó también una Escuela Normal para formar al profesorado y unas Conferencias Dominicales Públicas. No en vano, entonces, en “Heroínas” la acción se centra en el protagonismo de una joven maestra racionalista -a su vez símbolo de la intervención heroica de la mujer¹⁶ en dichos acontecimientos- que, con su tesón y valentía, dirige la resistencia de un grupo de milicianos guerrilleros refugiados en las montañas tras la derrota del levantamiento obrero frente a las fuerzas del gobierno. En la maestra racionalista-guerrillera, Federica Montseny, como decíamos, proyecta, además de sus ideales sociales y políticos, el modelo de mujer culta, moderna, independiente, con capacidad de decisión y defensora de sus derechos, entre los que, tal vez, el más importante sea la libertad. Cabe decir que consecuencia de este enfoque -de acuerdo con las tendencias pedagógicas libertarias- es la mitificación de la vida de la clase obrera y, sobre todo, de la protagonista: maestra perteneciente a la clase media que desarrolla una vocación de renuncia de sí misma muy próxima a un sentimiento de misticismo laico.

Pasando a otra autora, Margarita Nelken, como pintora que fue, insiste más en el detalle y no se limita solo a observar algunos rasgos del rostro del personaje:

Era alta, un poco masculina, sin pecho ni caderas casi, con su pelo pajizo cortado a media melena, su sombrero flexible y su traje de seda cruda de hechura completamente sastre. Pero tenía unos ojos dorados bastante hermosos, y, bajo la nariz, algo grande, una boca carnosa y sensual (Nelken, 1923: 274).

¹⁶ No hay duda de que la protagonista de “Heroínas” recoge aspectos y gestos de la participación valerosa de algunas mujeres en estos incidentes. Recuérdese el libro de Luis M. Jiménez de Aberasturi, *Kasilda – miliciana-. Historia de un sentimiento* (Txertoa. San Sebastián, 1985), sobre el relato autobiográfico de una miliciana anarquista entre 1934 y 1936.

“La aventura de Roma” de Nelken, relato publicado originalmente en el 16 de febrero de 1923 en el número 40 de *La Novela de Hoy*, el 16 de febrero de 1923 (año II), requiere un doble plano de atención. En la parte más externa del sentido del relato está la historia de los dos personajes que intervienen en la acción; en un acercamiento más profundo, hay que notar que este primer plano, asimismo, sirve de justificación a la autora para detenerse en la presentación del ambiente de Roma en el aspecto artístico y en el costumbrista, o, lo que es lo mismo, el segundo plano. Así, el lector puede recorrer, junto con los protagonistas, los más importantes monumentos de la ciudad e integrarse en el ambiente abigarrado, colorista y multitudinario de las peregrinaciones, romerías y canonizaciones en la basílica de San Pedro. Y todo ello, bajo la mirada crítica de Margarita Nelken, que con suavidad y sin pedantería hace patente su erudición en el campo del arte (actividad a la que se dedicó hasta el final de sus días); quien, además y más importante, determina la presencia de una constante anticlerical en el texto. Así presenta a San Pedro:

La milagrera imagen del Santo, más ídolo que nunca con su enjorjado atavío de los días de fiesta y su escolta de cuatro guardas reales apoyados en la barrera que lo circunda, poniendo prudente distancia entre sus fieles y sus pedrerías (Nelken, 1923: 285).

Del protagonista, un andaluz pensionado en Roma, dice haciendo una perfecta interpretación de las formas más externas y populares de la religión como una manifestación más del casticismo:

Meridional hasta los tuétanos, gustábale sobremanera el ambiente de las muchedumbres meridionales, y ese público vocinglero, irrespetuoso y confianzudo de las “entradas públicas” de San Pedro que le consolaba -aseguraba él- de la nostalgia del público de las corridas de toros (Nelken, 1923: 285).

La misma intención crítica se orienta hacia la burguesía y, curiosamente en una escritora combativa a favor de los derechos femeninos, se muestra extremadamente irónica al referirse a ciertos tipos de mujer, particularmente, cuando se refiere a la mujer representante de la burguesía más conservadora. Sin embargo, muestra una gran ternura hacia las tías del protagonista, dos ancianas de la burguesía de provincias, que soportan con estrechez económica las aspiraciones artísticas de su sobrino:

Andrés vio mentalmente a *mamá* Isabel y *mamá* Charito menguando cada día más su reducidísimo tren de vida para enviar, con la pensión de cada mes, algunas golosinas al “niño” (Nelken, 1923: 304).

Finalmente, el personaje central femenino, Kate, es una mujer moderna, intelectual, atractiva y de nacionalidad norteamericana. Sabe utilizar, para conseguir sus fines particulares, el amor que provoca -sin pretenderlo- en Andrés. Cuando este -un andaluz prototipo del joven seductor y con sed de aventuras eróticas- se entrega febrilmente al culto de ese amor, Kate resuelve con energía la situación adoptando un comportamiento que ha sido tradicionalmente el propio del seductor: el abandono. De esta manera, Margarita Nelken presenta un modelo de conducta de la mujer moderna ante las redes tendidas por el hombre en el plano amoroso.

Otro relato en el que detenerse es “La Carabina” de Magda Donato (pseudónimo bajo el cual publicó Carmen Eva Nelken, hermana mayor de la anterior), publicado un año después del de su hermana en el número 129 del III año de la revista *La Novela de Hoy* (31 de octubre de 1924). Este versa sobre la tragedia de una mujer perteneciente a una familia ilustre que, venida a menos y sola, debe luchar entre las exigencias impuestas por unas normas sociales que condicionan su conducta y actuación en la vida, las dificultades provocadas por una situación económica ruinosa hasta límites insostenibles y su amor materno hacia un hijo único, causa de parte de sus desgracias. A través del personaje central, Paulina, la autora expone una serie de problemas orientados fundamentalmente a denunciar la situación de desamparo en que se encuentra la mujer que necesita trabajar. Incide, ante todo, en la indefensión de la mujer de origen burgués que, para salvar las apariencias, solo encuentra, como salida honrosa, la de acompañar señoritas en función de carabina, debiendo soportar las humillaciones provocadas por su desclasamiento. Con la ironía habitual en el estilo de Donato, y en uno de los muchos ataques que lanza contra la burguesía, define la situación de “la carabina” a través de un recurso de cosificación. Conforme a ello, cuando Lily, la señorita a la que acompaña Paulina, llega a casa de unos amigos donde se celebra una reunión, la escena se describe como sigue: “Al entrar, y después de depositar su paraguas en el perchero del recibimiento, Lily depositó a su señora de compañía en una habitación contigua a la sala,

en la que se hallaban ya unas cuantas señoras modestas y resignadas” (Nelken, C., 1924: 332). En su relato predomina la narración y la descripción sobre el diálogo, dominado incluso, en abundantes pasajes, el llamado estilo libre indirecto con una aproximación al monólogo. Así pues, Carmen Eva Nelken demuestra una gran habilidad en la descripción, tanto a la hora de construir personajes como de crear situaciones.

Cuatro años más tarde se publicó “Las dos estrellas”, de Pilar Millán Astray; concretamente el 24 de mayo de 1928 en *Los Novelistas*, año I, nº 11. En él se presenta el mundo del espectáculo a través de las dos protagonistas, Charito y Margarita, que aspiran a alcanzar el éxito y lo consiguen por sus propios méritos. Es un relato que denota las aptitudes dramáticas de su autora que es, ante todo, dramaturga (una de las pocas dramaturgas españolas que ha dado la Historia de la Literatura hasta época reciente) incluso cuando escribe novela. Hay, además, una exaltación de valores tradicionales con la maternidad, la unidad de la familia o el orgullo de la patria basado en una búsqueda de sus raíces en lo andaluz aflamencado con tintes de gitanismo. Dice Charito, la estrella del baile flamenco, comentando su propio triunfo: “Poquito orgullo que siento cuando leo en los periódicos que Rosario de Córdoba es la encarnación de la raza española, que lleva a las almas la fragancia de nuestros cármenes andaluces” (Millán Astray, 1928: 385). En conjunto, “Las dos estrellas” es una obra de fácil lectura, con un lenguaje que procura mantener la naturalidad. Son muy frecuentes los coloquialismos en los pasajes narrativos y los andalucismos en los diálogos, siempre utilizados por personajes populares que resultan caracterizados -y localizados- por su modo de hablar.

Llegados a este punto, podemos establecer un paralelismo entre aquel auge que sirve para consolidar el género cuentístico y la recuperación del género que se producirá en la literatura de posguerra, igualmente influida por la proliferación de revistas culturales y literarias que encontrarán en la pieza corta un atractivo fundamental de sus publicaciones. En realidad, el canal de expresión más frecuente de la novela corta no fue el libro ni la antología sino la publicación periódica; y en ellas aparecerá, en primer lugar, la narrativa breve de Carmen Laforet. Desde 1939, por ejemplo, se publica *La novela del sábado*, de carácter periódico e iniciada con la publicación de “Diario de una bandera”

del General Franco. Pero es que en los años cuarenta surgen importantes revistas culturales como *Escorial* (1940-1950), a cargo de Dionisio Ridruejo o Laín Entrango, de tendencias falangistas; *El Español* (1942-1947); *Garcilaso* (1942); *Arbor* (1944), de tendencias religiosas; *La Estafeta Literaria* (1944-1946); *Cuadernos Hispanoamericanos* (1948); *Ínsula* (1946). En el exilio se editó, entre otras, la importante *España peregrina*.

Carmen Laforet escribió también narraciones cortas que merecen ser incluidas y estudiadas brevemente en este apartado de relato breve y que fueron publicadas en diversas revistas o para ser coleccionadas. Fueron en total 14 narraciones que guardan relación en su mayoría con la temática y la tipología femenina de las *Siete Novelas Cortas* de la autora que estudiaremos detenidamente en el siguiente apartado de este trabajo. En estos relatos, publicados entre 1944 y 1954, encontramos temas coincidentes con la temática de las *Siete Novelas Cortas* tales como las tendencias feministas, a veces muy presentes en la narrativa de la autora; el ansia de libertad; el deseo de la realización personal; los temas religiosos y morales como la piedad, la compasión, la solidaridad, el sacrificio, la renuncia, el cumplimiento del deber familiar o la entrega a los demás; etc. El paralelismo entre algunas protagonistas resulta también evidente; por citar alguno que sirva de ejemplo, haremos referencia a la semejanza de la trayectoria vital y psicológica entre Rosamunda y Mercedes, la protagonista de “La llamada”; e incluso este paralelismo se puede hacer extensivo a Elisa, la protagonista de “El viaje divertido”.

A pesar de que las cinco novelas y siete narraciones breves de Carmen Laforet muestran prioritariamente temas como el desarrollo de la propia identidad, la autonomía personal, los valores cristianos y la represión social; algunas de sus narraciones breves también realizan aportaciones importantes al tema del feminismo y de crítica social presente en mucha de su obra. Si bien quizá algo atenuada por temas específicos de la religión católica como la caridad, el amor o el sacrificio (en parte derivados de la propia conversión de la escritora en diciembre de 1951), no resulta nada difícil detectar la crítica social en los escritos breves de Carmen Laforet a pesar de que la mayoría de los expertos a menudo no hayan incidido en este particular. Entre 1944 y 1954 Laforet publicó un total de 14 narraciones breves: 10 fueron publicadas como coleccionables; las otras cuatro (a saber: “El infierno”, “Recién casados”, “El alivio” y “El secreto de la Gata”) vieron la luz en publicaciones como *Ínsula* (1944 y 1952), *Destino* (junio 1953) y *Bazar* (marzo 1952),

respectivamente. El análisis que sigue se centrará en seis relatos breves (“La muerta”, “El veraneo”, “Rosamunda”, “Un matrimonio”, “El alivio” y, por último, “Recién casados”) cuyos contenidos mejor representan el análisis social de Laforet en un intento de mostrar la lucha (ideológica, física y en algunos casos económica) para reconciliar el papel de la mujer y la naturaleza de sus relaciones con las perspectivas opresoras y ultraconservadoras de la cultura imperante en ese momento; o sea, una dictadura ideológicamente represiva.

Principia este análisis con el relato “La muerta”; donde, aunque el tema de la identidad y el desarrollo personal no es el argumento central de la obra, la importancia del papel de María y su impacto sobre la familia plantean delicadamente un desafío a los ideales de la sociedad franquista y a la restrictiva ideología imperante. María es el ejemplo del modelo de esposa que el régimen quiere imponer: la devota y siempre amable madre de familia y esposa, pero sus aportaciones y opiniones durante gran parte de su vida no contribuirán a que se gane el aprecio de su familia. De manera que mientras esta exposición de la vida de María hace que se gane la simpatía del lector, la narración también hace nacer un sentimiento de lástima hacia Paco, el marido. Este ha trabajado durante largos años como “burro de carga” para poder llevar al hogar (que incluye a dos hijas, a la par tan peleonas como inútiles) tanto el sustento como la medicación para María, quien ha luchado contra numerosas y difíciles enfermedades en los últimos 20 años. Durante este tiempo, Paco no ha compartido la visión feliz que tiene su esposa de su vida; de todos modos, el hombre espera resarcirse de todo esto casándose con una vecina cuando María fallezca pese a que la narración no alude directamente a la reacción social que la nueva boda del viudo puede provocar en la sociedad de la España de los años cincuenta.

Laforet explica que se da un cambio de intención en Paco resultado directo de apreciar el efecto de los actos de María para con su familia, especialmente cuando, después de una parálisis de tres años, María milagrosamente vuelve a caminar. Con todo, el cambio de actitud y el agradecimiento de su marido para con ella no llegarán hasta poco después de su fallecimiento, cuando las dos hijas compartirán las responsabilidades del hogar sin pelearse entre ellas y su padre; amén de que este se muestra ahora ahora

motivado y con un renacido interés por sus propios descendientes, a quienes dedicará más tiempo y, por consiguiente, desaparecerán las ganas de contraer un nuevo matrimonio. Reforzando este cambio de apreciación de las virtudes de su esposa, se encuentran los comentarios de su yerno que afirman que María fue una santa. La conclusión de la narración reitera la profunda influencia de María en cada uno de los miembros de la familia y Paco toma conciencia de que la persistente presencia de su espíritu en la casa ha sido un consuelo para cada uno de ellos desde su muerte: “Quizá por eso había vivido y muerto ella, así, doliente y risueña, insignificante y magnífica” (Laforet, 2007: 136).

Superficialmente, “La muerta” refleja los valores de la caridad y el sacrificio propios del catolicismo (en ambos personajes, tanto en María como en Paco), además de los ideales de la Sección Femenina de la ideología franquista en los que la mujer es a la par “una sirvienta eterna, callada y obediente” (Gallego Méndez, 1983: 89) y una “mujer fuerte y animosa” (Martín Gaité, 1998: 40). Tal es lo que desprende la eternamente contenta y resuelta enferma María, que recupera sus funciones de ama de casa después de la cura de su parálisis. Este tipo de comportamiento de una mujer recoge también el énfasis en la sociedad de la posguerra civil española: es la “sonrisa femenina como panacea”, como opuesta a la nada deseable “chica con complejos”; confrontado esto a los propios “complejos” de Paco que la sociedad sí permite (sus pensamientos respecto a volverse a casar). La conducta de María expone el discriminante código de género existente en la cultura de la época. Más aún, todavía se puede encontrar un menos detectable pero igualmente fuerte mensaje feminista de fondo en la historia: a pesar de su enfermedad crónica, su aparente dependencia en el papel de Paco como responsable de la formación de sus hijos y su papel sumiso, María era la verdadera fuerza que guiaba a la familia. En efecto, su optimismo inacabable, su fuerza de voluntad y/o actitud ante la muerte son los responsables del cambio definitivo en sus seres queridos. Por lo tanto, el mensaje final, aunque sutil, de hecho sirve para minar los más que obvios valores antifeministas que la sociedad conservadora de ese momento acepta.

Como en “La muerta”, el sacrificio femenino en el relato que sigue también lleva a un reconocimiento de situación de la mujer, aunque no del protagonista principal (una vez más, la crítica de la autora a la sociedad fascista de la España de la época, que condena a

la mujer a los meros papeles de esposa y madre). En “El veraneo”, pues, Juan Pablo, el débil protagonista, sirve como un amargo recordatorio de los defectos de una sociedad que no deja de reforzar los privilegios masculinos y no toma en cuenta las ambiciones femeninas más allá de la circunscripción doméstica. El protagonista es un escritor de talento, mas disfruta de un éxito más bien pobre porque es un vago y se recrea en un estilo de vida bohemio. Para subrayar su fracaso, conocemos del esfuerzo de su familia por darle una educación que le proporcionase al muchacho una ventaja con respecto al resto: su madre solo lo envió a él a Madrid para recibir educación universitaria, dejando a su igualmente prometedor hija Rosa en casa, ubicada en un pequeño y romo pueblito donde no podrá más que cursar Magisterio debido a los problemas económicos por los que atraviesa la familia. Otramente, la descripción de “resuelta, original, independiente” (Laforet, 2007: 83) que da de Rosa la autora no tiene ninguna connotación negativa a pesar de los esfuerzos de la España de la época en que el trato a los militantes del bando perdedor de la contienda era marcadamente negativo; más bien todo lo contrario. La exposición de todas esas cualidades positivas de Rosa revela la propia visión de Laforet acerca de las rígidas y limitadas expectativas para con la mujer del régimen franquista. La ciega creencia en los planes de su hermano, de llevarla con él a Madrid y costearle la continuidad de sus estudios una vez que él mismo haya finalizado los suyos y haya obtenido una plaza de maestro, obstaculizan el potencial de la personalidad de Rosa. Después de que ella consiga la plaza de maestra en el pueblecito natal, Juan Pablo sentirá menos interés en pasar sus exámenes en Madrid para la obtención de la plaza, por lo que los planes de llevarla con él a Madrid nunca se materializarán y no le permitirán a Rosa librarse de su situación provinciana como pretendía. Definitivamente, esta narración indica la creencia de la autora en el gran error que supone para su sociedad el dar apoyo únicamente a las ambiciones masculinas dejando arrinconadas las aspiraciones profesionales de las mujeres.

En el inicio de la narración nos encontramos con un Juan Pablo que vuelve al pueblo durante las vacaciones de verano para visitar a Rosa (que ya hace once años que está trabajando de maestra), cuya “vocación de soltera” a sus 30 años es lo que le está causando más problemas y enfrentamientos con la sociedad de su época. Tal y como explica Martín Gaité (Martín Gaité, 1998: 38), “la que «iba para solterona» solía ser

detectada por cierta intemperancia de carácter, por su intransigencia o por su inconformismo”; Rafael Torres, mientras, remarca que en la España de Franco el matrimonio era “el fin único y último del hombre y de la mujer, sobre todo de la mujer” (Torres, 2002: 121). Los comentarios de Juan Pablo durante la cena de reencuentro que Rosa ha preparado revelan la desaprobación social de la situación de ella así como los propios puntos de vista críticos de Laforet sobre esa visión desaprobatoria: primero él se mete con la comida que ella ha preparado, dudando de sus dotes en la cocina (indispensables en aquella suerte de matrimonios). Seguidamente, Juan Pablo critica la apariencia física de Rosa, por la que cree que ella sigue siendo una “solterona”: “Pero realmente aquí tenéis demasiada grasa. Demasiada carne y patatas... A ti se te nota. Has perdido la línea” (Laforet, 2007: 77). Sin embargo, la situación de Juan Pablo es tan poco respetada o socialmente querida como la de su hermana: además de no tener trabajo, Juan Pablo está igualmente soltero, hecho motivado probablemente por la apreciación social de que no es una persona que pueda sostener un hogar. Como ya se ha mencionado, el poco éxito de Juan Pablo como escritor proviene más de la indolencia del pobre individuo que de su falta de talento o de las circunstancias sociales que lo rodean, pues dispuso del apoyo de su familia y de su propio talento para conseguir una posición socialmente exitosa. Bajo esta tesitura, el pesimismo que se refleja en el momento del reencuentro con Rosa en relación a su propia vida y carrera profesional solo refuerza sus fracasos. Él, quien antes había admirado con pasión, ahora no admiraba a nadie. Estaba amargado, pero no se sentía culpable ni de sus fracasos ni de la vida insulsa de su hermana.

Paradójicamente, pero, Rosa sigue imbuida por la admiración que de adolescente ya profesaba hacia su hermano, y por sus habilidades artísticas; por ello, intenta evitar caer en una conversación sobre los derroteros de la vida de su hermano. En algunos aspectos, la perspectiva de Rosa parece naíf por cuanto presenta un posicionamiento hacia la vida de Juan Pablo mucho más generoso que la que él hace hacia la situación de su hermana, y así, mientras que ella misma ha perdido su oportunidad de llevar a cabo sus ilusiones reformistas como maestra, no utiliza sus emociones o sentimientos en la crítica hacia su hermano. En verdad, ella todavía tiene esperanza en la futura prosperidad de ese hombre que no ha hecho nada a nivel profesional para conseguir el estatus que compense los sacrificios que su propia familia hizo por él. A otro nivel, el tratamiento de Rosa para

con su hermano parecen reflejar el típico rol de apoyo que cualquier hermana menor de la época hubiese asumido con su hermano mayor o con su esposo: ante Juan Pablo, Rosa parece ejercer el ya citado anteriormente papel de “sirvienta eterna, callada y obediente”. Una posición o carácter a la que se ha llegado dadas sus experiencias profesionales fracasadas en una sociedad poco dispuesta a cambiar y sus ideales de juventud ya olvidados; poco a poco, Rosa ha ido quedando en un estado más asertivo y obediente que el que perfilaba su propio carácter rebelde e inconformista de su juventud.

Cargando con todas estas circunstancias en el primer día de estancia estival en su pueblo, Juan Pablo camina hacia la playa donde coincidirá con el doctor de un pueblo cercano. Este encuentro y la consiguiente conversación provocarán un sentimiento de culpa en Juan Pablo cercano a la catarsis: durante la charla, el doctor le confiesa que él salió con Rosa algunos años antes, pero que ella rechazó su propuesta de matrimonio con el convencimiento del éxito de su hermano en Madrid y, por tanto, la marcha de ella del pueblo. De la resolución que Rosa había tomado se descuelga un gran coraje con arreglo al enfrentamiento contra la siempre poderosa presión social del éxito en el matrimonio, en especial con esa persona que posee una ocupación social tan respetada, por parte de la maestra de pueblo. Sin embargo, como se comentó un poco más arriba, Juan Pablo ha fracasado en su intento de llevarla consigo a Madrid, incluso once años más tarde, momento en que se entera del rechazo del matrimonio de su hermana con esta persona que, después, se lo propuso a otra mujer y ahora es padre de cuatro hijos. Mientras tanto, la protagonista femenina continúa confiando con un optimismo infantil en la ayuda que su hermano le prometió. Para eludir la culpa, Juan Pablo se convence a sí mismo de que Rosa podría haber dejado por ella misma el pueblo y que esa partida no dependía en realidad del éxito que él consiguiera, aunque ese autorazonamiento ignore por completo las normas sociales y las expectativas que la sociedad de postguerra impuso en el país. Solo después de que el doctor le obligue a enfrentarse con la verdad, Juan Pablo no puede soportar la sensación de vergüenza que sus vacaciones le están haciendo renacer en su interior, así que en vez de la planeada estancia de un mes que tenía prevista decide marcharse del pueblo después de apenas dos días. Su habitáculo, su vagancia y su libertad le parecieron lo mejor del mundo y la mayor felicidad a la que debía volver.

Roberta Johnson destaca que esta historia presenta algunas complejas cuestiones morales. Por ejemplo: “¿En quién recae la responsabilidad de que una persona tenga éxito o no consiga realizar sus sueños y potencialidades: en el individuo o en la sociedad?” (Johnson, 1981: 103). Las posibles respuestas no son menos complicadas que las preguntas, pero emergen de entre el contexto de un feminismo afianzado y una crítica social persuasiva de la obra de Laforet. Como muestra, la inversión familiar de sus limitados recursos en Juan Pablo, su único hijo varón, complementa la costumbre social de una sociedad con marcados privilegios para sus miembros varones, pero utilizando solo este criterio como factor para determinar a quién debe apoyar. Así, la familia (uno más de los sujetos en los que se ejerce la presión y la expectativa social) es responsable de obstaculizar el avance de Rosa, una hija igualmente privilegiada con los mismos talentos. Juan Pablo debe reconocer la injusticia durante su diálogo con el doctor, pero su reacción final (abandonar el pueblo inmediatamente) muestra dos cosas: su rechazo a asumir su culpa y su deseo de escapar a su privilegiada aunque improductiva existencia en Madrid. Al rechazar su comportamiento para ayudar a su hermana (de la que, por cierto, como individuo, es también responsable), Juan Pablo no solo refuerza y perpetúa la existencia frustrante de Rosa, sin que, además, refuerza su fracaso en el ámbito de la literatura, su profesión, que tanto él como otros creían posible. Por lo que a la profunda pregunta de Johnson respecta, sugerimos una posible respuesta que tenga dos filos: por un lado, la sociedad debe cargar con parte de la culpa por denegar la posibilidad de ir a Madrid a Rosa hace 11 años (la madre probablemente no fuese la persona más indicada para saltarse los rígidos códigos sociales de la España de Franco para mandar a su hija a estudiar en vez de mandar a su hijo); pero, a su vez, por otro lado, los fracasos profesionales de Juan Pablo en última instancia siguen denegando una segunda oportunidad a Rosa para escapar a la gran ciudad, de modo que se refleja la indiferencia de este al respecto de un posible código moral universal que va más allá de las ultraconservadoras fronteras de la España franquista de ese tiempo.

En cualquier caso, el lector todavía se pregunta si Rosa merece alguna nota de culpabilidad por la cerrazón en su creencia de que su hermano la ayudará, dando sentido así al rechazo de su boda con el doctor. A pesar de ser una doble víctima de la fallida carrera profesional de Juan Pablo, Rosa es, en parte, culpable de doblarse a las

expectativas que la sociedad tiene de ella como mujer: casarse con un doctor que hubiese respetado su inteligencia y aspiraciones podría haber sido mucho más beneficioso para ella que seguir fiándose de la promesa de su hermano de ayudarla, especialmente dado que el respeto del doctor por el conocimiento y el saber de Rosa ya era un punto en contra de las normas sociales de la época que establecían que no había “nada más detestable que una mujer intelectual” (Gallego Méndez, 1983: 79). En resumen, el mensaje de Carmen Laforet en “El veraneo” es sutil, complejo y poderoso: la red de valores sexistas tejida por la sociedad para el control de las mujeres con ciertas pretensiones en la época de la postguerra se cierne en especial sobre esas propias mujeres que, sin pretenderlo, acaban contribuyendo a tejer de una forma más densa esa red de la que pretendían escapar.

Como Martín Gaité destaca, era un deber de la mujer casada tolerar y aguantar las dificultades de la vida matrimonial en la España de posguerra (Martín Gaité, 1998: 21); y, en relación a una carrera profesional, tanto la Iglesia Católica como la Sección Femenina veían dicha emancipación de la mujer (económica, social y psicológica) como un perjuicio a la sociedad puesto que el papel único de la mujer consistía en quedarse dentro de los muros del hogar. Por tanto, el fracaso de las ambiciones y de los sueños de las protagonistas de Carmen Laforet en sus huídas a la ciudad se plasman en la denegación de su autonomía financiera y, por consiguiente, todas estas mujeres deberán rendirse al sistema socialmente establecido y volver al hogar.

Como se puede ver con otras protagonistas de Laforet tales como Andrea y Marta, de las novelas *Nada* y *La isla y los demonios* respectivamente, y Pepita, de la novela corta “El último verano”, fantasía e imaginación son los paliativos con los que los protagonistas cohonestan las arduas circunstancias de sus vidas reales. En contraste con Andrea, Marta o Pepita, la persecución del sueño que realiza Felisa (“Rosamunda”) no halla la recompensa buscada al final de la historia, la libertad física; por ello debe autocomplacerse con una independencia psicológica que consigue a través de la inmersión continuada en el rol de Rosamunda, tal y como se capta de la propia autoafirmación de personalidad que da al soldado. A pesar de que reconoce sus numerosos fracasos en la ciudad, ella mantiene su esperanza en el futuro que vendrá. La narración también sugiere que la escapada de Felisa/Rosamunda, en un ejercicio de

alguna forma fracasado de reencuentro con su libertad personal, le ha hecho ganar respeto hacia su marido, quien en su carta de petición para que regrese “le pedía perdón y la perdonaba” (Laforet, 2007: 72); por cierto, un pesar parecido al de la nota que Mercedes recibe de parte de su familia en la novela corta “La llamada”. Así pues, aunque el carnicero volviese a ser el de siempre, Felisa puede sentir una cierta dignidad al haber disfrutado de este breve lapso de libertad física en la ciudad y al haber logrado con ello mantener vivos sus deseos en la imaginación, a pesar del opresivo código social dominante.

Para terminar, siendo un claro ejemplo del sistema social reinante en la época, no podemos ignorar las implicaciones del uso de la figura de un soldado joven como interlocutor de la protagonista. El soldado no se presenta como un personaje que juzga desde la posición del régimen franquista; más bien se comporta como un oyente que deja que Felisa/Rosamunda pueda expresar abiertamente sin remordimientos sus “escándalos”. Estos es, pese a aparecer como un personaje secundario y no intrusivo en el desarrollo de la narrativa, el soldado en cierta manera permite con su escucha los actos de Felisa/Rosamunda, aunque estos sean claramente contrarios a las vigentes normas conservativas de la España de esa época.

En “Un matrimonio”, Pedro, el joven de 23 años que protagoniza la historia, no es tan afortunado como Felisa/Rosamunda por lo que a escapar de las consecuencias sociales de sus actos se refiere. Justo hasta unos pocos meses antes de su situación actual, Pedro ha disfrutado irresponsablemente de los beneficios que el sistema social vigente otorga a los jóvenes varones solteros de las clases sociales medias y altas. Por deleitarse demasiado con las mieles que ofrece la vida de estudiante (con todo pagado), el joven ha dejado de lado sus estudios y dilapidado el dinero de su padre en un estilo de vida altamente frívolo. A su vez, si bien Pedro pensaba que no servía de mucho estudiar; los estudios le servían de pretexto para mantener su plácida y satisfactoria vida en Madrid. Él cree tener una buena perspectiva de vida porque por mucho que su padre se percate de que su hijo ha estado falsificando las notas de la universidad, lo máximo que hará será desmatricularlo, llevárselo de nuevo a casa y buscarle un buen trabajo. Así las cosas, él encontrará una chica guapa y rica con la que se casará y dará cumplimiento a las

expectativas de sus padres, en especial las de su madre (Martín Gaité, 1998: 114) y a las de la sociedad en conjunto. Sin embargo, mientras todavía está en la universidad, el estudiante tiene relaciones sexuales esporádicas con una corista llamada Gloria. Como destaca Martín Gaité, aunque en la España de la postguerra la sociedad en su conjunto no aprobaba que los muchachos de clase alta tuviesen relaciones sexuales con chicas de clases más bajas, familias como las de Pedro daban por sentado que sus jóvenes tendrían correterías sexuales con esas muchachas puesto que se entendía que el joven en cuestión -que vivía “la naciente dualidad amor-sexo” (Martín Gaité, 1998: 108)- no confundiría esas experiencias primerizas de sexo con el amor verdadero. En primera instancia, Pedro parece cumplir este cliché social en su relación con Gloria ya que él la concibe como un *affaire* de juventud; incluso cuando la corista se queda en estado (en esa sociedad, una falta grave de una “chica decente” incapaz de controlar el “exceso de pasión”¹⁷ de su pareja), él le ofrece la posibilidad de abortar para quitarse evitar posibles inconvenientes que pudieran entorpecer esa vida futura que él tan claramente vislumbra. Sucede, pero, que la inflexible y promoralista negativa de Gloria al respecto del aborto convencen a Pedro de que, en verdad, él la ama y se compromete a casarse con ella en un claro desafío a las normas sociales de su clase que rigen una unión más equitativa, socioeconómicamente hablando. Esta decisión, noble y valiente, refleja un cambio radical en las creencias de Pedro pues, aun con la negativa de Gloria a abortar, él podría haber optado por abandonar a Gloria y al crío en un acto que, de hecho -y por desgracia-, no sería tan raro en la España de la época (y muy probablemente menos arriesgado que acabar con el embarazo de Gloria). Al comprometerse con Gloria, el horizonte deseado de Pedro de tener un estilo de vida acomodado se desdibuja, pues el estigma social de su decisión se hace presente y lo emborrona. Sus padres lo desheredan, le retiran su soporte financiero y no reconocen ni a su nueva esposa ni a su nieto recién nacido. Por lo tanto; con el matrimonio de Pedro y Gloria, y con el conflicto social que se deriva de él y se le presenta al protagonista, Laforet no sólo marca un importante hito en relación a la ética civil y personal de Pedro, sino que además cuestiona las actitudes sexistas y deshumanizantes de los jóvenes de la época de las clases medias y altas hacia las mujeres de clases bajas, las cuales eran consideradas “menos valiosas” que las muy “vírgenes y respetables” jóvenes de las clases

¹⁷ Así lo expresa, de nuevo, Martín Gaité (1998: 203).

adineradas. En esencia, al principio de la historia Pedro es el ejemplo de todo lo que se espera ideológicamente de un jovencito en la época de Franco, pero la valiente decisión de casarse con Gloria es un acto de arrepentimiento por el comportamiento demostrado hasta ese momento, a pesar del gran sacrificio económico que ello le acarreará.

La conclusión de la historia refleja el profundo cambio que se opera en la vida del protagonista; cambio que pasa por ponderar el valor de las cualidades humanas sobre las envilecedoras ventajas que se otorga a lo material, amén de perfilar los lazos realmente imprescindibles en el seno familiar. Aunque proponer matrimonio a Gloria fuese inicialmente la última de las opciones de Pedro, es el aporte de ella lo que finalmente consigue desmontar la ideología errónea de Pedro a pesar de las enormes proporciones que alcanzarán las consecuencias de tal decisión. No obstante, este sacrificio respecto a lo material en la vida de Pedro que Gloria provoca hace que ambos ganen con una gratificación íntima, espiritual, y pone de manifiesto el reconocimiento de una norma social llena de irregularidades que contribuye a perpetuar la opresión de las mujeres.

En “El alivio”, en contraste con todas las otras obras analizadas hasta el momento, no encontramos ningún personaje varón aunque la influencia del género masculino se haga notar en el represivo sistema social existente que las protagonistas se ven forzadas a vivir. La viuda María Rosa de Lorenzo y su hija Herminia, soltera de cuarenta años, comparten vivienda con aproximadamente otras veinte viudas del mismo nivel socioeconómico en una residencia conventual. La vida de estos personajes como “señoras” en un entorno conventual refuerza la naturaleza sofocante del código social existente que ellas, sin planteárselo, siguen. Por ejemplo, al inicio de la historia, María Rosa riñe a su hija al encontrarla limpiando el juego de te de plata sin guantes, lo cual muestra la clara obsesión de las clases medias y altas en relación a la belleza femenina, en este caso, centrada en las manos. La ironía que se desprende de la fijación de la madre por la belleza de su hija de cuarenta años parte de un antiguo deseo de casar a esa hija con alguien respetable, sin atender a que Herminia es una persona de cuarenta años seguramente demasiado vieja para “enamorarse, casarse y tener todos los hijos que mandara Dios” (Torres, 2002: 78), o sea, para cumplir con lo que se espera de una mujer en tiempo de Franco. Los esfuerzos de María Rosa por mantener en cada situación la

correcta etiqueta exigida solo sirven en este momento para tener una alta autoestima social de ambas, madre e hija: “La señora de Lorenzo se comportaba como si cientos de espectadores estuviesen acechando continuamente la conducta de su hija y la suya para admirar o reprobar sus gestos, sus opiniones, sus palabras” (Laforet, 2007: 182).

Esta práctica superficial de las apariencias esperadas se complementa bien con los comportamientos de las otras “señoras”, todas ellas titulares de “buenos muebles” pero de “poco dinero” (Laforet, 2007: 183). Incluso durante la merienda que Herminia y su madre ofrecen a unas cuantas de las otras residentes del convento, las conversaciones se centran en sus fallecidos maridos o en hombres con roles similares en sus vidas, mostrando así una vez más lo limitado de su rol de mujeres en la sociedad en la que viven. De nuevo, las acciones y las palabras de estas mujeres se centran en mantener las apariencias para conseguir el reconocimiento social que su posición no les da. Para aumentar esta solapada crítica social, la autora se sirve de la locura pasajera que padece María Rosa durante una merienda para, a través de ella, exponer la falsedad del rol de la mujer en la sociedad marcadamente masculina de la época. En concreto, María Rosa pierde el sentido del decoro y revela verdades sobre sus invitados: que si la marquesa nunca tuvo pretendientes, que si las invitadas son verdaderamente feas, que a la señora Torrenegra la han apodado “la mosca pesada”, etc. (Laforet, 2007: 187); el último acto de la loca anfitriona es intentar tirar por la ventana el juego de té de plata (un claro símbolo de la presión social para aparentar), acto que no llega a producirse porque sus invitadas la detienen en una muestra colectiva de incapacidad para acabar con las opresivas normas sociales que las retienen allí. Laforet indica entonces en el texto “el alivio” que a raíz de esta situación todas las presentes experimentan. Conforme a ello, para Herminia, en un nivel muy superficial, la locura transitoria de su madre justifica las infamias que ha lanzado; pero a un nivel más profundo descubre en el comportamiento de su madre una muestra de los defectos de todos los individuos que intentan satisfacer a la sociedad y a sus desfasadas e inoperantes normas en una España fascista e hipócrita. Por ello Herminia, que ha soportado las críticas de su madre durante años, siente alivio al saber que incluso las más respetadas personas, a pesar de las apariencias, no son capaces de alcanzar los rígidos estándares sociales establecidos. Por supuesto, el mentado “alivio” de María Rosa se presenta bajo esa “locura pasajera” que le ha permitido por unos instantes

romper las normas sociales de la decencia y destapar la fachada de cada una de sus invitadas sin temor a las represalias. Incluso las invitadas encuentran alivio en los comentarios de María Rosa y no se sienten insultadas por las afirmaciones que rompen con la normal apariencia: “Estaban conmovidas, llenas de piedad y casi de alegría por lo inusitado del caso” (Laforet, 2007: 189).

Otramente, en “Recién casados” la única protagonista de la historia, una mujer de la que no se especifica identidad, no encuentra la forma de librarse de las normas sociales establecidas. Aunque la narración se centra básicamente en las relaciones entre su marido, Alfredo, y Paco Álvarez, el ineficiente empleado de este, la narración que realiza la mujer de la situación da la posibilidad de introducir numerosos comentarios al restrictivo rol de la mujer en la España de Franco. La protagonista, establecida desde hace poco tiempo en Madrid debido al traslado del trabajo de su marido (un ejemplo más de la subordinación laboral, personal y social de la mujer), se encuentra atrapada en una monótona rutina de recién casada sin hijos que no solo le produce añoranza de su anterior vida provinciana, sino que además se encuentra con que en el nuevo entorno su único amigo es su marido, un hombre cuyo único tema de conversación es su trabajo. Claramente, la falta de descendencia de la pareja refuerza el aislamiento social de la mujer y, a su vez, refuerza sus sentimientos de menospreciada ante la sociedad dado que la conservadora sociedad de su época espera de una mujer casada, cuanto menos, descendencia.

Todavía una indicación más diáfana de la total sumisión de ella y del tipo de sentimientos que puede experimentar se ofrece un poco más adelante en la narración cuando ambos van a tomar un té a un café cercano y Alfredo se da cuenta que olvidó su cartera; él le pide a su mujer si puede pagar la cuenta, a lo que ella responderá que no tiene “ni un céntimo” (Laforet, 2007: 220). Este episodio muestra de nuevo dos aspectos: primero, la falta de independencia financiera de la mujer de esa época; y segundo, la necesidad de que Alfredo la rescate de esa situación embarazosa que se ha provocado (nótese que el hecho de que ella no tenga nombre en la historia refuerza ese estatus de dependencia del marido). Mientras que por su parte Alfredo aparece como un esposo irresponsable que no puede aportar la estabilidad esperada al hogar (especialmente en el sentido económico), el descrédito de ella aflora paralelamente a esta idea sobre Alfredo, a

la que debe añadir su dependencia económica y de género. Ante la perspectiva de que para solucionar la situación Alfredo la deje momentáneamente allí mientras va a buscar su cartera, ella responde en un ataque de pánico generado por la presión popular: siempre teme el qué dirán y lo que puedan opinar de ella los demás. A la carencia de dinero hay que añadir el hecho de que socialmente hablando se espera que ella, una mujer casada, aparezca siempre acompañada en este tipo de eventos. La sugerencia de la mujer para que Alfredo llame a Paco, su empleado, para que les ayude brinda al empleado la posibilidad de vengarse de su jefe, cosa que Paco hace retrasando su llegada con el dinero solicitado. Aunque la escena se presenta como una especie de victoria para los económicamente oprimidos (personificados por Paco, el empleado) frente de los opresores (Alfredo, su jefe), dado que esto tiene lugar entre los dos hombres aporta poca cosa a la situación de la mujer. En un giro ciertamente cómico, Alfredo no se da cuenta de la venganza de Paco porque aunque es consciente y reconoce su mal trato hacia Paco justo unas pocas horas antes de la situación del café, solamente toma conciencia de ello una vez su empleado ha aparecido ya con el dinero. Sin embargo, la narradora sí sabe del intento de venganza para con su jefe de Paco porque él se lo dice en un aparte, pero deliberadamente esta lo oculta a su esposo para redireccionar la relación entre ambos, puesto que también ha notado el cambio en los sentimientos de Alfredo hacia Paco. En suma, la narradora cae también en esta espiral de engaños al no decirle a Alfredo nada respecto a las verdaderas intenciones de Paco, pero al actuar así ella realiza un acto que se puede clasificar de poder sobre los individuos que se mueven alrededor de ella, pues ese silencio sobre las reales intenciones del empleado le permite alterar la relación de ambos hombres y tomar mínimamente las riendas de su vida. Esta es, en definitiva, la minúscula trivialidad del control que ella puede ejercer, dado el restrictivo y desafortunado rol de la mujer en su momento histórico.

De las catorce narraciones cortas publicadas por Carmen Laforet, las que se han analizado aquí son los mejores ejemplos del carácter feminista de la autora y de los mensajes sociales que lanza a través de sus páginas. En cada una de estas seis historias la sociedad otorga papeles muy delimitados a las mujeres en tanto que los hombres tienen mayor poder para poder modificar los roles que se les han asignado, aunque algunos

mecanismos de asertividad, imaginación y ambiciosos sueños de autorrealización pueden servir a las mujeres como instrumentos para liberarse (tanto física como psicológicamente) de las restrictivas e impuestas responsabilidades atribuidas a su género. Como muchas otras de las escritoras del periodo de posguerra español (como Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Dolores Medio, Elena Quiroga y Mercè Rodoreda, entre otras), estas narraciones cortas de Laforet reflejan la misma preocupación sobre lo que Galdona Pérez llama “una falta de libertad que anula aspectos fundamentales de la personalidad femenina; esa (des)figurada (persona)lidad de la mujer” (Galdona Pérez, 2001: 110). Y en vez de desaparecer de la escena literaria, tal y como muchos críticos han considerado, después de su inicial y más famosa novela *Nada*, con sus narraciones cortas Laforet es una colaboradora importante en el discurso feminista de la tradición literaria a la que pertenece. Si los investigadores siguen reexaminando el contenido de la producción literaria de esta autora (sus novelas cortas, sus relatos breves) podrán observar que Laforet transmite importantes comentarios feministas y sociales que son la base de su importancia y consideración entre sus contemporáneas femeninas.

2.2. Semblanza biográfica

Carmen Laforet fue una escritora española, perteneciente al grupo de mujeres de la posguerra, que deslumbró a su generación con su primera novela *Nada*, ganadora del primer premio Nadal, en los años cuarenta; y de esta forma, se convirtió en un revulsivo literario y social.

Nada alcanzó en poco tiempo un éxito comercial y literario que sorprendió a Laforet, la cual siguió escribiendo nuevas novelas e intentando permanentemente preservar su intimidad. Su última novela fue *La insolación*: publicada en 1963, se editó con la idea de que fuera la primera parte de una trilogía que, a la postre, nunca llegaría a cerrarse. A partir de ese momento la trayectoria literaria de Carmen Laforet fue desvaneciéndose para paulatinamente pasar a formar parte del olvido del lector. Fue entonces cuando surgió un sinfín de preguntas que buscaban y/o intentaban dar respuestas a la ausencia literaria que produjo ese llamado “enigma Laforet”.

Al menos a una de esas preguntas da respuesta esta apasionante biografía, basada en una documentación inédita desconocida hasta la fecha por los investigadores. Gracias a la intensiva colaboración de Anna Caballé e Israel Rolón, quienes por medio de su trabajo¹⁸ -que es a su vez fundamental para el nuestro- consiguen que tome forma el retrato de una escritora que hasta ahora mostraba unos contornos confusos e imprecisos; tras el “enigma Laforet” aparece, gracias como digo a Caballé & Rolón, una mujer en fuga permanente desde su adolescente huida de Las Palmas hasta su maduro exilio en Roma. Una mujer vagabunda y un punto extravagante, con un talento innato para la escritura que, sin embargo, hubo de hacer frente a múltiples censuras. Laforet es uno de los símbolos clave en el mundo literario de los años cuarenta y, junto a otras mujeres singulares, ya sea desde dentro (como la misma autora) o desde el exilio (como Rosa Chacel, María Zambrano, Mercè Rodoreda y María Teresa León), intentaron describir en sus textos y obras el paisaje y las diferentes tonalidades de su turbulenta época.

La mujer frágil, tímida y huidiza, que a veces se confunde con la protagonista de sus novelas, supo conquistar su propio espacio literario en una época en la cual apenas había espacio para las mujeres en la literatura. Por si fuera poco, Laforet se empareja por entidad a colegas de su generación como Camilo José Cela, Antonio Buero Vallejo o Miguel Delibes. En efecto, Carmen Laforet, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité y Dolores Medio o Josefina Aldecoa fueron algunos de los pocos nombres femeninos que desafiaron el oscuro papel reservado a la mujer en la España franquista.

En el estudio de su obra, como también en sus biografías, es posible redescubrir ese lado oscuro de la posguerra en el que un grupo de escritoras fueron al mismo tiempo un contrapunto de la débil voz de las mujeres de la época y un espejo múltiple en el que sus coetáneas podían mirarse. Estas escritoras son, por tanto, las portavoces de las mujeres de su época: “Ya sabéis lo que fue *Nada* para nosotros y más para nosotras” (De la Fuente, 2002: 57) recordaba Josefina Aldecoa en los años ochenta. Se refería al asombro y emoción que causó la novela entre su grupo de amigos; incipientes escritores como Ignacio Aldecoa, su marido, Carmen Martín Gaité y también Rafael Sánchez Ferlosio. “Desde la lectura de la famosa novela de Carmen Laforet de 1945, algunos

¹⁸ Caballé, A. & Rolón, I. *Carmen Laforet. Una mujer en fuga*. RBA Libros. Barcelona, 2010.

jóvenes españoles tendíamos a ver la vida como la representación de algo que no desembocaba en *Nada*”, como se expresaba Carmen Martín Gaité en *Esperando el porvenir* (Martín Gaité, 2007: 57). Carmen Martín Gaité había leído *Nada* en Salamanca, siendo aún estudiante de Filosofía y Letras, y aunque Laforet sólo tenía cuatro años más que ella, esta se convirtió en un referente y en un fetiche literario de aquella. Era uno de los pocos personajes de la posguerra que la salmantina deseaba conocer descontando a Pío Baroja, único representante del 98 todavía vivo (aunque replegado en su guarida) y a quien todo escritor deseaba visitar.

Laforet fue consciente de la conmoción creada por *Nada*. Sabía que Miguel Delibes había dicho de ella que era la autora de una de las dos novelas clave de la posguerra (refiriéndose a *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela, como la segunda). *Nada* es una novela que cautiva porque es diferente. Pocas veces como en esta novela la vida y la obra de un autor confluyen de una manera tan natural y transparente, en escasas ocasiones una escritora inmadura encuentra el escenario perfecto para plasmar el desconcierto de una época, la apatía de toda una época.

Carmen Laforet nace en Barcelona el 6 de Septiembre de 1921, si bien con un año y medio de edad se traslada con su padre, el arquitecto Eduardo Laforet, y su madre, Teodora Díaz, a las Palmas de Gran Canaria. Durante años su padre trabaja en la isla como arquitecto municipal, aunque también dirige obras en el sector privado. En la introducción del volumen *Mis páginas mejores*, publicado por la Editorial Gredos en 1956, la propia Carmen Laforet, casi siempre reacia a hablar de su vida privada, nos cuenta sus primeros años de vida y nos proporciona algunas noticias sobre su familia:

He nacido en Barcelona, el 6 de septiembre de 1921. En enero de 1944 –a los 22 años- empecé a escribir mi primera novela: *Nada*.

En el intervalo entre esas dos fechas mi vida se había ido modelando de la siguiente forma:

En 1923 –a punto de cumplir dos años-, fui con mis padres a Canarias. Mi padre era arquitecto y también profesor de la Escuela de Peritaje Industrial. Nuestro traslado a Canarias se debió a necesidades de este profesorado. Yo recuerdo a mi padre muy joven, bien constituido, muy deportista. Tenía la costumbre de fumar en pipa y usaba una excelente mezcla inglesa cuyo olor se ha quedado en mí –así como el de los encerados corredores de la casa de Las Palmas- como uno de los olores inconfundibles de mi infancia.

Mi padre era hijo de sevillanos, de origen nórdico (de origen francés mi abuelo, y vasco mi abuela). Mi padre se había educado en Barcelona. Era un balandrista notable y tenía un barco propio. Había sido campeón de tiro al blanco con pistola en su juventud, y también teníamos en casa copas obtenidas en carreras de bicicletas. Él nos enseñó a nadar a mis hermanos y a mí, a soportar fatigas físicas sin quejarnos, a hacer excursiones por el interior de la isla... y a tirar al blanco con pistola, cosa en que yo fui siempre más torpe que mis hermanos.

Mi madre era toledana. Hija de una familia muy humilde, había hecho los estudios de primera enseñanza en la escuela de niñas pobres de unas monjas. Más tarde, obtuvo una beca para estudiar magisterio. Mi padre la conoció como alumna en una época en que él, accidentalmente, dio clases de dibujo en la escuela Normal de Toledo.

Mi madre al casarse tenía dieciocho años; veinte al nacer yo –fui el primer hijo del matrimonio-, y treinta y tres el día en que murió en Canarias. Yo la recuerdo como una mujer menuda, de enorme energía espiritual, de agudísima inteligencia y un sentido castellano, inflexible, del deber. Era una mujer de una elegancia espiritual enorme. Recuerdo también su bondad. Tenía el don de la amistad. En Las Palmas aún hay muchas personas que la querían y la recuerdan vivamente... (Laforet, 1956: 1).

Carmen Laforet crece allí, fundida con el paisaje insular, sabiendo que algún día volvería a la Península, pero no de forma inmediata. Lo primero que tiene ante sus ojos, lo que aprende a mirar y a recordar, es la luz de aquella isla que era su primer hogar. Las Palmas es su mundo, su primer escenario de observación. Allí nacen sus hermanos Eduardo y Juan José, a los que Carmen les contaba los mismos cuentos que había oído relatar a su abuela cuando los visitaba. Sin embargo, es a su padre a quien adora y sigue con admiración.

La madre de Carmen, Teodora, que había conocido a su marido cuando este era profesor de Dibujo en la Escuela de Magisterio en la que ella estudiaba para maestra, se dedicaba a sus labores, a llevar la casa y dar instrucciones a los criados procedentes de Fuerteventura. Pese a ello, no era feliz; Teodora vivía absorbida por los celos que sentía de su marido, que apenas le hacía caso pues la consideraba una mujer demasiado temperamental y poco cultivada. Los embarazos sucesivos no ayudaban tampoco a la compenetración de la pareja. Eduardo Laforet, de carácter inquieto y aventurero, no estaba hecho para la vida familiar y poco caso hacía a la esposa (se comentaba que don

Eduardo no era precisamente fiel a su mujer). Carmen evocaría años después en *La isla y los demonios* estas situaciones.

El nacimiento del tercer y último hijo del matrimonio, Juan José, tiene lugar el 21 de agosto de 1926 y resulta ser un acontecimiento que acarrea ciertas complicaciones. Teodora no llevará bien el embarazo y el parto la sume en una honda tristeza. Al decir de una amiga de Teodora que la trataba con asiduidad, “ella después de aquel parto no volvió a ser la misma” (Caballé & Rolón, 2010: 35). Su postración hizo necesario que la madre de Eduardo, abuela de los niños, se trasladara a las Palmas desde Barcelona a fin de cuidar a los tres pequeños. En algún momento de 1927, pero, la abuela, Carmen Altolaguirre, regresó a Barcelona sin que nadie a día de hoy pueda saber si Teodora había recobrado enteramente la salud. Otramente, cabe destacar de la madre de Carmen Laforet su notable finura espiritual. De su madre, la escritora dirá: “Ella nos enseñó a mis hermanos y a mí la valentía espiritual de la veracidad, de no dejar las cosas a medias tintas, de saber aceptar las consecuencias de nuestros actos” (Laforet, 1956: 2). Fue ella la que les inculcó a sus hijos el amor a la lectura acostumbrándolos a leer a diario unas páginas del *Quijote* o del *Lazarillo de Tormes* (Caballé & Rolón, 2010: 36). En el relato familiar de la escritora, la figura de Teodora es una imagen apenas definida por unas pocas anécdotas. Al hilo, muchos críticos han destacado que no hay madres en la narrativa de Laforet a pesar que todas sus novelas, con exclusión de *La mujer nueva*, estén ubicadas en la adolescencia y juventud; conforme a ello, es significativa la ausencia de la figura maternal en obras con protagonistas con una edad en que dicha figura está todavía tan presente. En adición, adviértase que sí hay parientes, hermanos, madrastras, tutoras, abuelos, novios, amigas, etc. La única madre perfilada por la escritora es Teresa, la madre de Marta Camino en *La isla y los demonios*. Es, no obstante, una madre que no ejerce como tal, según dice en el prólogo de *La isla y los demonios* Dolores de la Fe, compañera de curso de Carmen en el colegio de las teresianas: “Es como si estuviera muerta. Nunca te necesitó... Ni la necesitaste desde que dejó de estar en tu vida” (Laforet, 2005: 171).

Al cumplir los cinco años, Carmen Laforet es matriculada como alumna externa y empieza su escolarización en el colegio de las teresianas (dominicas y teresianas se repartían la matrícula de las niñas de mejor posición social de la capital de Gran Canaria).

Resulta ser una niña inteligente y lista, muy aficionada a la lectura, gran observadora de lo que pasaba a su alrededor y necesitada de libertad. La buena posición social y el prestigio creciente en la ciudad adquirido por Eduardo Laforet hace que este dirija la casa a su antojo. Si profundizamos más en la vida de la autora veremos que su familia fue muy importante en su primera novela. En Barcelona estaban sus abuelos y tíos paternos, de descendencia francesa y andaluza, pero enraizados en Cataluña desde principios de siglo. Allí estaba la casa de los abuelos, a la que sus padres la llevaron en algún fugaz viaje de niña y que en el recuerdo de Carmen representaba el paraíso familiar, aún más ancestral que el que vivía de forma natural en Las Palmas. El no poder volver después de la contienda a la vida familiar que la guerra había destruido supondrá para ella la pérdida de la inocencia y el fin de sus sueños de juventud.

Alrededor de 1900 los abuelos paternos de Carmen Laforet habían llegado a Barcelona con sus tres hijos: Eduardo, Mariano y Encarnación, procedentes de Castellón de la Plana, donde Eduardo Laforet padre había obtenido un puesto de trabajo como catedrático de dibujo. De esta forma él y su mujer, Carmen Altolaquirre Segura, disfrutaron de una buena posición social en la sociedad de esa época. La madre de don Eduardo tenía fama de ser una mujer muy exigente y posesiva, y obligó a su único hijo a no contraer matrimonio hasta que ella muriese. Al morir, casi centenaria, don Eduardo tenía ya cuarenta y un años cumplidos; y, a su vez, nació su primer hijo. Don Eduardo supo aprovechar el impulso educativo que le ofrecía la Institución Libre de Enseñanza al reivindicar las disciplinas marginales que formaban parte de una formación integral. Primero tomó la decisión de establecer la enseñanza gratuita de pintura de acuarela para los artesanos que lo requirieran y después la adopción de una nueva metodología en sus clases, que consistió en enseñar a sus alumnos, a partir del curso de 1896-97, a dibujar del natural en lugar de copiar los modelos extraídos de las consabidas láminas. Estas fueron las dos medidas que le dieron notoriedad en Castellón. Tras ello, su ambición fue instalarse en Barcelona porque allí se ofrecía una más amplia variedad respecto al campo artístico y cultural, pero también mayores posibilidades profesionales que le inspiraba cierta tentación.

El hecho de haber ganado una medalla de tercera clase en la Exposición Internacional de las Bellas Artes de 1812 alimentó esas aspiraciones. De modo que don

Eduardo solicitó la cátedra de “Dibujo lineal, topográfico, adorno y figura”, convocada por el Instituto General y Técnico de Barcelona (el único centro público de secundaria que existía en toda Barcelona, una ciudad de medio millón de habitantes en 1900). Así, el matrimonio abandonó Castellón para instalarse en Barcelona con sus tres hijos en busca de prosperidad y futuro. La familia Laforet se ubicó lo más cerca posible del imponente edificio neogótico de la universidad donde estaba previsto que don Eduardo diera sus clases de dibujo. En concreto, alquiló un piso en la primera planta de la céntrica calle Aribau, número 36, esquina con Consejo de Ciento; domicilio que Carmen Laforet inmortalizaría en su primera novela *Nada*. En él nacieron los cuatro hijos siguientes del matrimonio Laforet Altolaquirre.

La entrada del padre de Carmen al prestigioso instituto tal vez no le proporcionaba la calidad que esperaba de las instalaciones, pero sí la calidad de algunos de sus profesores; entre ellos el de Ciencias Naturales, el Doctor Mir Navarro y don Tomás Escriche, profesor de Física y Química. Eduardo Laforet se hizo muy pronto un nombre en el claustro de profesores y en pocos años se encargó también de la docencia en la Escuela Normal. Su popularidad le vino en parte gracias a la divulgación alcanzada por el manual que en poco tiempo preparó de su asignatura y del que se hicieron varias reediciones, pues era el libro que debían utilizar sus alumnos tanto del instituto como de la Escuela Normal. Esta fue una decisión muy oportuna dado que 1900 se había hecho obligatoria la práctica del dibujo en los alumnos de Segunda Enseñanza, y en el Magisterio y no había manuales.

El padre de Carmen Laforet había nacido, hijo primogénito, en Castellón el 20 de julio de 1891; cuando llegó a Barcelona tenía unos nueve años. Poco después inició sus estudios de Bachillerato en las Escuelas Pías, donde obtuvo unas notas excelentes, y lo terminó a los dieciséis años. Posteriormente se matriculó en la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas, Químicas y Naturales, ubicada también en el edificio de la universidad, pero no llevó a cabo su proyecto. Se trasladó a Madrid, y allí en la capital de España se matriculó en Arquitectura. A los veinticinco años, en 1916, terminó sus estudios y encontró un trabajo en Toledo como profesor de Dibujo en la Escuela Normal Superior. Allí es donde conoció a Teodora Díaz Molina. Ambos procedentes de familias numerosas, aunque la familia de Teodora tenía, sin embargo, un origen mucho más modesto y con un

inflexible sentido castellano del deber. Su padre, Juan José Díaz, natural de Carriches, era guardia de una importante finca rural en Carmena, cerca de Toledo. Su madre, y abuela de la escritora, se llamaba Mercedes Molina y había nacido en Carmena, donde también habían nacido sus padres. Teodora era la séptima de los ocho hijos habidos del matrimonio. Ella pudo estudiar Magisterio en Toledo, la única carrera entonces al alcance de una joven con afición al estudio y pocos recursos económicos. Con todo, Teodora nunca trabajó como maestra porque fue entonces cuando conoció a Eduardo, en la Escuela Normal de la ciudad, y se enamoró profundamente de él. Un hombre, al fin y al cabo, con muchas aficiones y un gran atractivo personal cuya presencia nunca era ignorada. Teodora, con diecinueve años, y Eduardo, con veintiocho, después de un corto noviazgo se casaron el 4 de agosto de 1919 en Carmena.

Dos años después, el 6 de septiembre de 1921, nació en Barcelona Carmen, la primera hija del matrimonio. Es preciso señalar la fuerte relación que tuvo Carmen con la familia Laforet, es decir, con su familia paterna durante toda su vida (será un espacio recurrente en las novelas de la escritora, siempre vinculadas al mundo de la pintura o del arte). Pocos años después de nacer ella, queda vacante en Las Palmas de Gran Canaria una plaza de Dibujo en la Escuela de Peritos Industriales y su padre la solicita: finalmente, después de intentarlo en Madrid y Barcelona, Eduardo Laforet se establecería allí con su familia. La nueva familia compuesta por Eduardo, Teodora -embarazada ya de su segundo hijo- y la pequeña Carmen van a vivir a la calle Arenas; muy cerca de la calle Triana, donde nace su primer hijo varón, Eduardo, el 19 de febrero de 1925. En torno a ese año el matrimonio Laforet, gracias a las nuevas posibilidades profesionales abiertas a don Eduardo como arquitecto municipal en sustitución de Fernando Navarro, decide cambiar de domicilio y se traslada al primer piso de la calle Remedios, el mejor enclave de la ciudad. Prueba de ello es que la casa se hallaba muy próxima a la casa-palacio de Juan de León y Castillo, ingeniero de caminos, artífice del Puerto de la Luz, y uno de los hombres más influyentes y poderosos en la sociedad canaria de aquellos años. Don Eduardo, arquitecto municipal y del Cabildo Insular (tenía su despacho en el Palacio del Gobierno Civil, en la Plaza de la Feria), era socio de los clubs más selectos de la ciudad como el Club Náutico o el Gabinete Literario, a los que acudía conduciendo su llamativo y lujoso Buick. Puede decirse que en gran parte él concibió el llamado “estilo canario”

que aplicó también a los numerosos encargos que le fueron encomendados a lo largo de su trayectoria para construir casas en la zona residencial del Monte Lentiscal y en la Ciudad Jardín de Las Palmas, donde la burguesía empezaba a construir sus residencias. La noche del 28 de mayo de 1928 tuvo lugar la solemne reinauguración del Teatro Pérez Galdós, que un incendio había destruido diez años atrás, y a la que acudió toda la burguesía de la ciudad.

Dos años después, en el verano de 1930, la familia Laforet viajó a Barcelona; al parecer, a causa de la mala salud de Teodora y la necesidad de una consulta médica. En seguida la familia Laforet se traslada a vivir al número 19 de la también céntrica calle Viera y Clavijo de Las Palmas. Son años en los cuales Carmen sigue la vida deportiva del padre, que había sido campeón nacional de tiro y en Gran Canaria sigue practicando atletismo, ciclismo, tiro y natación, amén de su primera afición: la náutica (el arquitecto Laforet rodearía la isla de Gran Canaria, sin escalas, en dos ocasiones). La futura escritora se dedica también a la lectura de Pio Baroja, un autor que seguirá amando durante toda su vida como podemos comprobar en el elogio que le dedica en “Diario de Carmen Laforet”, en su colaboración periódica con *ABC*, el 18 de enero de 1972 afirmando: “Los dos primeros libros que leí de Baroja fueron *Zalacaín el aventurero* y *La estrella del capitán Chimista*” (Laforet, 1972).

En junio de 1932, Carmen cumplió con el requisito del examen de ingreso al bachillerato en el antiguo colegio de los jesuitas. Era poco frecuente entre las niñas de la posición social de Carmen que sus padres sustituyeran el colegio religioso por la enseñanza pública a tan corta edad, y menos teniendo en cuenta las profundas convicciones religiosas de los padres, pero así fue en su caso. Hay que tener en cuenta que la proclamación de la República el 14 de abril de 1931 había significado una reforma de la educación en toda España. En septiembre de aquel año, entonces, los padres de Carmen, que acababa de cumplir los once años, solicitaban plaza para su ingreso al bachillerato. En octubre llegó al instituto con la fama de escritora que había rodeado su estancia en las teresianas pero, sobre todo, porque era la hija mayor del arquitecto de Las Palmas, un hombre que a todos inspiraba mucho respeto. Muy pronto nacería entre ella y sus nuevos compañeros de curso una camaradería entrañable.

La enfermedad de su madre Teodora se declaró en torno a 1932 y debido a ella, en algún momento fue ingresada en la clínica privada San Roque, especializada en ginecología. Al mismo tiempo, la familia decide trasladarse a vivir al campo para encontrar mejores aires para su salud. Teodora viviría allí los dos últimos años de su vida. Fallecería el 11 de septiembre de 1934, el día de su cumpleaños, en la citada clínica San Roque, a causa de una septicemia derivada de una intervención quirúrgica. La enfermedad y la muerte marcaron un cambio en la historia de la familia Laforet-Díaz. Según su nieta Cristina Cerezas, Teodora pasó los últimos días delirando, presa de una fiebre intensa que no había manera de bajar y cuyos efectos tal vez propiciaron sus últimas y sorprendentes palabras en referencia a su marido: “Salvad a mis hijos. No dejéis que ese hombre los hunda en un pozo” (Cerezas Laforet, 2009: 262). Unas palabras a priori muy duras que, de ser ciertas, revelarían una profunda crisis matrimonial vinculada sin duda a las relaciones extra conyugales de don Eduardo; especialmente de aquella con una muchacha bastante ordinaria, Blasina La Chica (peluquera de Teodora), quien probablemente la atendió en los últimos tiempos cuando la enferma no podía salir de casa. Una crisis que no le era desconocida por completo a Carmen, que se había enterado de esto por unas cartas que llegaron a sus manos; siempre guardó el secreto. Sea como fuere, la muerte de Teodora, dejaba dos hijos todavía niños: Eduardo, de diez años, y Juan José, de ocho; y la propia Carmen que, recién cumplidos los trece años, acababa de entrar en la adolescencia. A tenor de todo lo anterior, su muerte fue un hecho ampliamente comentado entre la sociedad palmesana.

El padre de Carmen, debido a sus múltiples ocupaciones y aficiones, vivía relativamente alejado de sus hijos; de todas formas, la convivencia en casa se vería alterada por la entrada en escena de Blasina, la amante de Eduardo dispuesta a imponerse en la vida familiar. Catorce meses después de la muerte de su esposa, Eduardo se casaría con ella. Aquel curso de 1934-35 Carmen se esforzó al máximo para contentar a su padre y sus notas finales fueron excelentes a pesar de que la situación en la casa no era buena. La falta de su madre le facilitó de alguna forma el vagabundeo por las playas, pero, más importante aún, la ausencia de la progenitora fue el motor que la impulsó a romper con su padre al poco de abandonar la casa tras la boda paterna, que se celebró en noviembre de

1935. La joven Carmen ve cómo el lugar de la madre es sustituido materialmente por alguien que no desea permanecer en aquel lugar, sino eliminarlo, de modo que la muerte de Teodora provoca también el olvido de sus hijos tras la nueva boda. Años después Laforet dirá en una entrevista: “A la segunda mujer de mi padre no le gustábamos en absoluto ni mis hermanos ni yo” (Gómez Santos, 1961).

Fruto de la inestabilidad en la que estaba instalado el seno familiar de Laforet, en el curso 1935-36 las notas de Carmen bajaron de forma alarmante y obtuvo un aprobado justo.

Adolescente rebelde, siempre independiente, se escapaba del instituto a hurtadillas para irse a la playa; no en vano, esta y otras aventuras conferirían a la joven estudiante un peculiar “plumaje” que le permitiría experimentar solo lo que el vuelo en libertad del pájaro puede transmitir, hecho que a su vez resulta representativo en cuanto al rechazo de Carmen para con la resignación ante la tradición conservadora española. En los años que siguieron a la muerte de su madre, no obstante, aparecieron dos personas claves en la vida de Laforet. Por un lado, entre los profesores del instituto se hallaban una joven de veintiséis años, Consuelo Burell, por la cual Laforet sintió una atracción y una devoción irresistibles. Gracias a esta profesora de Lengua y Literatura, Carmen conoció se familiarizó con la nómina de autores de las corrientes literarias del momento como Proust, Dostoievski, Emily Brönte, Pío Baroja y también la generación del 27. La influencia de Consuelo Burell, con quien trabó una profunda amistad y que se mantuvo más allá del instituto, contribuyó sin duda al desarrollo intelectual de la futura escritora. Nos gustaría en este punto proponer algunas líneas escritas por la misma Laforet al respecto: antes hay que resaltar que estas pertenecen a la intimidad de Carmen Laforet pero, a pesar de ello y con gran comprensión, su hijo Agustín las cedió en aras de su divulgación a la publicación *El Cultural*, de donde están tomadas para nuestro trabajo:

En el segundo año de la guerra civil, conocí a una persona que tuvo muchísima importancia en mi vida. Se llama Consuelo Burell y era la nueva profesora de Literatura. A mí la Literatura me gustaba muchísimo, era lo mío, pero por motivos de horario apenas aparecí por clase el primer trimestre. Estos motivos eran que la clase de Literatura la teníamos, siempre, a última hora y después de la clase de Física. Yo me escapaba del Instituto justo antes de la clase de Física -que no me gustaba- y ya no volvía porque me iba a ver a Poupée. Esta Poupée se llamaba en realidad Aurelia Lisón, era hija del doctor Lisón,

republicano conocido que había podido huir a Casablanca en los primeros días de la guerra. [...] Cada vez que yo salía de casa de Poupée para ir a tomar “el coche de hora” (el autobús) que me llevaba al campo, a mi casa..., me cruzaba con la profesora de Literatura, que volvía del Instituto hacia el hotel donde vivía. Yo me hacía la desentendida. Estaba segura de que la profesora no podía reconocerme. Ella acababa de llegar y como escaseaban los profesores tenía todos los cursos, desde el primero al último, de Gramática y Literatura: era imposible que me asociase a mí con la persona que, cuando pasaba lista, le decían mis amigas que “estaba enferma”. Cuando ella mandaba hacer en casa algún ejercicio de redacción yo lo hacía, alguna compañera lo entregaba junto con los demás de la clase y siempre tenía buena nota. Un día, Consuelo se hartó:

— Decidle a vuestra compañera Carmen Laforet que su enfermedad es muy rara, porque me la encuentro todos los días en la calle y además va siempre corriendo y saltando. Decidle que este año tendrá suspenso en Literatura. Decidle también que sus redacciones son buenas, pero que aunque escribiese mejor que Cervantes la suspendería igualmente, porque una alumna oficial no puede faltar a clase sin motivo.

Este recado que me dieron textualmente me inspiró un interés extraordinario por la profesora [...]. Así comenzó una amistad que hasta hoy sigue [...]. Consuelo es la persona que me habló del Instituto Escuela, de la Institución Libre de Enseñanza, de la Residencia de Estudiantes donde vivió Lorca, de la magnífica Universidad de Madrid durante la República, de sus compañeros más amigos del Instituto Escuela y la Universidad, que eran Carmen Castro (hija de Américo Castro), Gonzalo Menéndez Pidal [...]. [...] me habló del maravilloso profesor de Literatura y poeta Pedro Salinas, me dejó leer algo que ella llevaba siempre consigo (y llevó de España a Francia en guerra y luego otra vez a España y a Canarias, y que eran unos apuntes de Salinas en la Universidad), me habló de otros muchos personajes que luego se exiliaron, de los escritores jóvenes y ya famosos, como María Teresa y Rafael, de multitud de gentes interesantes o pintorescas [...] (Laforet, *El Cultural*, 2004).

Por otro lado, la segunda influencia que enumerábamos más arriba fue la de Ricardo Lezcano, un chico de 21 años por entonces que se convirtió en su primer novio y del que puede adivinarse un *alter ego* deformado de sí mismo en Gerardo, el joven que besó por primera vez a Andrea en *Nada*. Carmen y Ricardo, al que ella llamaba *Dick*, se conocieron por razones familiares en El Monte, una zona alta y alejada de Las Palmas, y se hicieron amigos: paseaban por la playa, hablaban de literatura y se iban a bailar a Las Palmas.

Ella, chica idealista y con una concepción romántica del amor, introduce al joven en su pandilla de amigas, “el grupito”. Ante su primer amigo, que parece haber comprendido su carácter, Laforet se desnuda psicológicamente y muestra una capacidad abnegada y hasta violenta de amar. En una primera carta, Carmen dice: “Así soy yo, batalla y tormenta, un puñado de sentimientos siempre en lucha” (De la Fuente, 2002: 68).

Cuando en septiembre de 1939 Ricardo Lezcano quiere volver a Barcelona y, junto a su hermano, planea abandonar la isla, Carmen también quiere huir y abandonar Canarias en el mismo barco. En detrimento de lo deseado por Laforet, *Dick* logra convencerla de que no lo haga ya que su marcha podría interpretarse como una fuga; en efecto, Carmen lo haría apenas una semana después. A través de la única carta fechada en Las Palmas, el día 21 de agosto 1939, pero concluida ya en Barcelona el 8 de Septiembre, la joven le cuenta a su profesora Burell sus primeras impresiones del viaje, entre las que destacan la opinión sobre sus parientes de Barcelona (dando un principio de los personajes de *Nada*) y sobre la extraña casa cuyos habitantes presentan unos rasgos tan personales que llegan a la caricatura (Caballé & Rolón: 92-95). También son interesantes las observaciones que Lezcano hace al recordar cómo fue la primera vez que visitó a Carmen Laforet en la casa de sus parientes (Caballé & Rolón: 102). En definitiva, la relación entre ambos fue una experiencia negativa que pronto expiró pese a que mantuvieron un esporádico contacto epistolar. No es fácil determinar en qué medida la autora se inspiró en su primer novio real para crear el de Marta Camino, pero tampoco hace falta recurrir a sesudas claves secretas para descubrir figuras paralelas como Sixto, el joven que llega del frente y acompaña a Marta en sus vagabundeos por la playa y al que la adolescente se aferra para salir de su círculo familiar; tal vez fue el mismo papel que representó para Laforet aquel primer amor.

En Barcelona, a Carmen se le despierta la vocación literaria y en 1940 publica unos cuentos en el semanario de Santander *Mujeres*. Empieza las carreras de Filosofía y Letras y de Derecho, si bien no llega a acabar ninguna de las dos. En la universidad conoce a Linka Babecka, hija de una catalana y de un polaco recién llegada en 1940 de Varsovia por causa de la Segunda Guerra Mundial, que será su gran amiga y a quien

Laforet convertirá en Ena en su novela *Nada* y en Anita Corsi en *La insolación*. Contamos con el testimonio de Laforet al respecto: “Con Linka y su familia hice muchas cosas y ayudé a esconder unos polacos que venían a España y después pasaban a Inglaterra para seguir su lucha. Afortunadamente no me pescaron, porque hubiera ido a la cárcel para toda la vida si me cogen” (Nichols, 1989: 128). Poco satisfecha de su paso por la universidad, cuando contaba veintiún años, Carmen Laforet se marcha a vivir a Madrid, donde Linka se había trasladado en otoño de 1941. La misma Laforet nos informa sobre estos años en su obra *Mis páginas mejores*:

En el año 1939 –exactamente en septiembre- volví a Barcelona, donde viví tres años. Después de este periodo vivo en Madrid. He frecuentado -sin terminar ninguna de las dos carreras comenzadas- las Universidades de Barcelona y Madrid. He leído mucho. La vida me ha interesado en todos sus momentos, tanto en los malos como en los buenos. Cuando vuelvo la vista atrás, veo que todos esos años se han combinado para hacerme una persona capaz del difícil donde sentir la felicidad, y humildemente creo que hasta de derramarla en un círculo muy íntimo.

Hasta aquí la historia de una muchacha de veintidós años. De esa época en adelante sabréis todo aquello que tenga conexión con mis libros en las pequeñas notas que he escrito al comenzar los distintos periodos de mi obra. Por estas anotaciones y por los fragmentos de mis libros veréis que, si mis novelas están hechas de mi propia sustancia y reflejan ese mundo que -según os explicaba antes- soy yo, en ninguna de ellas, sin embargo, he querido retratarme (Laforet, 1957: 2).

En la capital entabla relación con el periodista y crítico Manuel Cerezales, quien la anima para que prosiga con sus recién iniciados pinitos literarios. Solo dos años más tarde, en el piso matritense de la tía Carmen, y con apenas veintidós años, Laforet escribe *Nada* a lo largo de 1944. Su vida cambia por completo al presentar la novela al recién creado Premio Nadal, otorgado por Ediciones Destino: el éxito que obtuvo en plena juventud marcó su carrera de escritora. *Nada* fue considerada la mejor novela española contemporánea y el libro más vendido del momento. Recibió también el Premio Fastenrath, de la Real Academia de la Lengua Española, en 1948, y en general un conjunto de elogios que incluía artículos firmados por Juan Ramón Jiménez, Ramón Sender, Azorín, etc. Críticos como Melchor Fernández Almagro, José María de Cossío o

Pedro Laín Entralgo demuestran el impacto que dentro y fuera de España tuvo la publicación de un libro que revolucionó el panorama literario de la posguerra.

Conforme a lo último, en el volumen *Contando estrellas* (el tercero de los cuatro en los que se extiende la magnífica antología *La vida escrita por las mujeres*, dirigida por Anna Caballé) se incluye la figura de Carmen Laforet como una de las grandes escritoras de la España franquista (Caballé, 2004: 453-474). En los años sucesivos al éxito de *Nada*, la escritora intentó compaginar su vida familiar con sus inquietudes literarias y la popularidad que le conllevó su primera novela. Por desgracia, sus esfuerzos fueron vanos: el 6 de mayo de 1946, en la iglesia de nuestra Señora del Pilar de Madrid, Carmen se casa con Manuel Cerezales. El matrimonio tendrá cinco hijos. Carmen se sumergió rápidamente en su matrimonio y, tal como afirmaron diversos críticos, fue la nostalgia de la familia que perdió al morir su madre la que la impulsó a rodearse de niños. Añorando ser de nueva aquella hija feliz, acabó convertida en madre. En consecuencia, por razones de maternidad, la autora de la impactante *Nada* no tenía tiempo de escribir ya que el deber familiar siempre estuvo entre sus prioridades.

Por lo que a las amistades de la época se refiere, Laforet contó con la exiliada Elena Fortún (seudónimo de Encarnación Aragoneses Urquijo), la creadora de *Celia*, quien le habló con franqueza de la incompatibilidad entre el matrimonio y la escritura. Por su parte, Laforet admiraba a Elena Fortún ya que desde niña había leído sus obras. Fue así como nació un vínculo que se mantenía a través de cartas. En este marco de cuanto menos cordialidad, Fortún propuso a Carmen Laforet y a su marido trasladarse a Buenos Aires, donde ella vivía exiliada, a fin de poder gozar de un nuevo panorama literario sin las restricciones de la censura y de una entonces economía boyante en comparación con la española. No hay que olvidar que Laforet siempre asoció España con la falta de libertad personal y los constantes reproches de su marido, que no estaba de acuerdo con su bohemia. La escritora, por tanto, acabará detestando España por cuanto su país representaba la fiscalización permanente de su actitud personal ante la vida.

Además, en aquellos años la escritora se topó en cierto modo con un obstáculo añadido que de forma indirecta provenía de su matrimonio: un marido que amén de periodista era crítico literario. Si bien ella valoraba su opinión literaria, no toleraría intromisiones en su obra. Cerezales quiso forjarla a su imagen y semejanza pero, para

disgusto del crítico, Carmen tenía su estilo y por nada cedió a su goce con la letra. Estaba satisfecha de su evolución profesional como escritora, aunque su manera de ser y su profesión no estaban de acuerdo con la forma de vivir en la España franquista y prefería investigar los sinsabores de la vida. Con todo, fue así como Laforet logró construir su propio camino; gracias a la combinación de su genio y la figura de Manuel Cerezales, puesto que fue él quien le facilitó el acercamiento a figuras claves del mundo literario como Eugenio d'Ors y González Ruano. En otro orden de cosas, pese a instalarse en la clase media española de mediados de siglo, los Cerezales-Laforet ejercían profesiones independientes que no les permitían gozar de un sueldo mensual. Bajo esta tesitura, en 1948, con los gastos que suponen dos hijas y en vistas de la inestabilidad profesional de su marido, Carmen Laforet acepta la propuesta de Vergés para colaborar en *Destino*, en una sección titulada “Punto de vista de una mujer”. Carmen, adaptándose a la exigencia periódica de las revistas, escribirá desde 1948 hasta marzo de 1952, momento en que se publicó *La isla y los demonios* (la obra está protagonizada por el personaje de una adolescente, Marta Camino, la inspiración del cual se halla en la propia experiencia juvenil de Laforet en Las Palmas de Gran Canaria). Luego, en el periodo que transcurre entre los años 1952 y 1954, la autora publica sus novelas cortas.

Otra influencia interesante en la vida de Carmen Laforet, a parte de las mencionadas anteriormente, fue Lili Álvarez; una joven moderna y popular en los años veinte, y una de las pioneras en la práctica del deporte femenino (fue campeona de tenis antes de la guerra y se convirtió nada menos que en la primera española finalista en Wimbledon). En los últimos años, sin embargo, la tenista se había convertido al catolicismo y se dedicaba a promulgarlo. Laforet y Lili se conocieron en junio de 1951 y Carmen quedó deslumbrada por el estilo cosmopolita y sin complejos de Álvarez y el de algunas amigas de su círculo.

Carmen se movía a gusto en este ambiente, así que por extensión pronto quedó cautivada por los ideales cristianos que su amiga predicaba; y se lanzó de lleno a vivir ese cristianismo. Años más tarde, su hijo Agustín matizará la influencia de la tenista y los nuevos hábitos de la escritora: “El periodo religioso de mi madre duró siete años, durante los cuales la abnegación no consiguió vencer a la independencia, y ella no consiguió

integrarse realmente en una comunidad ideológica a la que por naturaleza no pertenecía” (Cerezales, 1982: 23).

Sin embargo, ese lustro -más dos años- de religiosidad tendrá consecuencias literarias en la obra de Laforet. Sus amigos católicos le sugirieron que escribiera su experiencia y aunque la escritora primero se negó, finalmente accedió. De esta forma surge *La mujer nueva*, quizás su novela más ambiciosa y dedicada precisamente a Lili Álvarez, su madrina de Confirmación. *La mujer nueva* cuenta la vida de Paulina focalizando su aventura espiritual y su conversión al catolicismo. Paulina, a través de la contemplación de la naturaleza, experimenta un deslumbramiento interior y descubre a Dios como algo esencial, a la vez que asume en la ficción la transformación que vivió la autora en la vida real. *La mujer nueva* (1955) ganó el Premio Menorca de Novela de 1955 y el Premio Nacional de Literatura de 1956; premios que, según el filólogo Joaquín Peña Entrambasaguas (Entrambasaguas, 1966: 106), mereció la autora de *La mujer nueva* con absoluta justicia por el dominio de la técnica novelística sobre un problema tan arduo y fascinante. Al respecto, en un breve repaso de *Nada*, *La insolación* y ahora *La mujer nueva* el lector puede notar cómo Laforet iba dejando algunos de sus rasgos en los distintos personajes femeninos que encarnaban tales problemáticas. Con el paso de los años, el crítico y marido de Carmen, Manuel Cerezales, aseguraría lo siguiente acerca del proceso de creación de la autora: “Carmen nutre sus novelas de sus propias experiencias y vivencias, busca los personajes dentro de sí y, generalmente, acierta. En cambio, su dificultad se encontraría más en la construcción de argumentos inventados o historias fuera de ella” (Caballé & Rolón, 2010: 345).

En contraposición, con *La insolación*, publicada en 1963 e ideada como primera entrega de la trilogía que Laforet dejó inacabada, la escritora da un giro en su registro y se empeña en hacer ficción con historias ajenas; para ello trataba de encontrar la inspiración en algunas anécdotas interesantes que le contaba una amiga, pero el recurso alternativo no le funcionó. Carmen tuvo que reconocer que no podía alimentar su creatividad sin nutrirse de la sustancia autorreferencial. Fue por esta razón que cuando Carmen Laforet se separa de Manuel Cerezales, en 1970, firma un acuerdo de separación con ciertas salvedades solicitadas por el marido, que temía que ella pudiera desvelar algunos secretos de su relación matrimonial.

Años antes de esa separación, en julio de 1957, Manuel Cerezales se trasladó a Tánger como director del periódico *España*, y en noviembre Laforet viaja a Marruecos para reunirse con su marido. Luego volverá con todos los hijos a Tánger los tres meses de verano de 1958; periodo en el que encaja perfectamente con el ambiente bohemio de la ciudad en la que vivían un buen grupo de artistas estadounidenses gays (Tennessee Williams, Truman Capote o Virgil Thompson) atraídos por su libertad homosexual. Sin duda, la estancia en Tánger ensanchó la ya predispuesta amplitud de miras que ostentaba Laforet, gracias a lo cual la escritora tuvo contacto con otros ambientes, ajenos a la estrecha vida madrileña que conocía. No obstante, ella no optó por decantarse abiertamente hacia el lesbianismo que, parece, fue una tentación notable en su vida. En la costera ciudad del norte de Marruecos, Carmen conoce al intelectual Emilio Sanz de Soto, con quien entablará una larga amistad; él le aconseja la lectura de D. H. Lawrence, Virginia Woolf, Katherine Mansfield, Aldous Huxley, etc. Seguramente al hilo de este nuevo entorno, en 1959 Laforet rompe definitivamente la amistad con Lili Álvarez y vuelve a viajar a Tánger pero sin poderse dedicar a la escritura de la novela que tenía planteada: *Buena gente*.

Durante estos años no se publica ninguna novela suya y Carmen se dedica casi por completo a colaboraciones de periódicos y revistas: especialmente escribe en *Vida Mundial*, concebida por su marido y financiada por Lara, editor de Planeta, en la sección “Cartas a Carmen Laforet”. En 1961 publica el ensayo *Gran Canaria* y empieza su colaboración en la “Tercera Página” del periódico *Pueblo*. Entre tanto, el proyecto de *Buena gente* ha evolucionado y ahora la escritora, consciente que después del fracaso de *La mujer nueva* debe dejar de escribir historias personales, piensa titular la novela *Jaque mate*. También en 1961, en el mes de diciembre, Manuel Cerezales acepta la dirección del *Faro de Vigo* con unas satisfactorias condiciones económicas y la posibilidad para él, gallego de nacimiento, de volver a su tierra. Su esposa, que siempre busca el mar que tanto ama para los veraneos de sus hijos, pasará largas estancias en Cangas de Morrazo, donde conoce a Cunqueiro y a Castroviejo. En Vigo, además, vive su profesora, referente y gran amiga, Consuelo Burell, ahora catedrática del Instituto de Santa Irene. Instalada en Galicia, Carmen empieza a escribir entre octubre y diciembre de 1962 *Efebos*, que después se llamaría *La insolación*. La novela suponía una ruptura estilística y

editorial en relación a su obra anterior, y, como se ha escrito antes, sería la primera entrega de una incompleta trilogía titulada *Tres pasos fuera del tiempo* (el segundo tomo, *Al volver la esquina*, que ella no se había decidido a publicar, se editó póstumamente en el año 2004). En 1965, invitada por el Departamento de Estado, Laforet hace un viaje por E.E.U.U., del cual surgió un libro de viajes: *Paralelo 35* (1967). Durante el viaje encuentra a Ramón J. Sender, con quien vivió un apasionado -más por parte de él que de ella- y no correspondido romance epistolar con Laforet. En esta interesante relación epistolar, el infatigable Sender, que era su antítesis, la animaba constantemente a que escribiera. Estas cartas fueron reunidas en 2003 por Israel Rolón Barada, que luego editará *Puedo contar contigo. Correspondencia Carmen Laforet/Ramón J. Sender*; un total de setenta y seis cartas en las que la escritora desvela su silencio literario y su aislamiento, su patológica inseguridad y su deseo de resguardarse del contacto social.

Después de su viaje a Estados Unidos, para Laforet se hace cada día más fuerte el deseo de alejarse de las obligaciones familiares y del control reprobador de su marido. El viaje que tanta veces hemos encontrado como hilo conductor de sus obras se vuelve ahora un tema obsesivo y el medio para alejarse de Cereales y, al mismo tiempo, de sus compromisos editoriales. Laforet, junto a su inseparable amiga Linka, prepara un viaje de un mes a Polonia financiado por *La Actualidad Española*, donde colabora y se ofrece para publicar las crónicas. De modo que en agosto de 1967, pasando por París, las dos mujeres viajan en tren hasta Varsovia, donde las esperarán la traductora al polaco de *Nada* y algunos parientes de Linka. Allí recorren la ciudad y visitan Cracovia, una ciudad que encanta a Laforet. La reconfortante visita sienta bien a las amigas y deciden quedarse más tiempo, por lo que solicitan la renovación de su visado y visitan Poznan, antigua ciudad polaca a orillas del río Varta, y luego siguen su recorrido por el Báltico. El 5 de septiembre inician su trayecto de regreso, en el que vuelven a París unos días ya que Linka tiene que comprar prendas para su tienda de moda en Madrid. Finalmente, al llegar a la capital española, Carmen Laforet decide alquilar una casita en Cercedilla con el fin de mantenerse lejos de su marido e intentar trabajar en la trilogía que hubiera tenido que entregar a Lara, pendiente desde hacía cuatro años, después de *La insolación*.

En su refugio la autora pasa el tiempo recibiendo visitas de las amigas y dedicándose a la lectura de Goytisolo y García Márquez. *Cien años de soledad*, de este último, parece darle fuerzas y retoma *Al volver la esquina*; en contraposición, su aspiración de entonces, la de escribir sin asomo de autobiografía con la objetividad narrativa que exhibe por ejemplo el *nobel* colombiano García Márquez, se le revela imposible y Carmen se ve abocada a luchar contra la sensación de frustración y melancolía que le causan sus escritos. En el terreno personal ya nada la une a Cerezales y sus hijos, ya adolescentes, le permiten estancias siempre más largas en Cercedilla, donde espera escribir y olvidar todo lo desagradable. El progresivo deterioro de la relación conyugal, que hace cada vez más difícil la convivencia de Laforet junto a Cerezales, la obliga a continuos y largos viajes que la agobian pero que, asimismo, le son necesarios para poder disimular sus dificultades ante los demás.

En el verano de 1970 algunos acontecimientos familiares empeoran la ya de por sí crítica situación familiar de Laforet; quien llevaba años deseando vivir sola, sin que se le reprochase su estilo bohemio de vida y lejos de la mirada controladora de su marido. Uno de aquellos acontecimientos fue la boda de la fiel criada Julia, que después de un noviazgo de veinte años quiso casarse: la familia Cerezales no logró impedirlo. La escritora perdía así la ayuda en la intendencia de la casa, ayuda que le permitía dedicarse a su trabajo intelectual con mayor holgura; sin el apoyo de Julia en las tareas domésticas, tareas que Carmen tanto odiaba, esta se vio incapaz de manejar la nueva situación. A lo anterior se sumaron la boda de su hija Cristina, su sostén familiar, y los síntomas depresivos que la aquejaban desde los años sesenta. Laforet, por tanto, decidió no solo separarse de Manolo Cerezales sino dejar la casa con todas sus pertenencias. Con el padre solamente permanecería en casa el hijo menor Agustín, ya que su hermano mayor Manuel partió hacia Estados Unidos. Por su parte, las hijas se habían ya independizado: Marta daba clases en un instituto y Silvia había conseguido trabajo gracias a la propuesta de un amigo periodista de su padre.

Carmen Laforet, en una decisión que no le era del todo ajena dado que en sus años de juventud en Las Palmas ya había tomado una parecida, salió de la casa conyugal con sus pertenencias más personales, dispuesta a llevar una vida nueva donde sería libre de pensar y decir lo que le agrade; confía en su recuperación por el mero hecho de haberse

alejado de su marido. Así se le prefiguraba la relación a Sender, según lo que declara (en este caso por medio de la obra de Benjamín Prado y Teresa Rosenvinge) en su correspondencia con quien nos atañe:

No puedo imaginar [le escribe Ramón J. Sender, el 24 de noviembre de 1970, en respuesta a una carta de Laforet que se ha perdido], ni es necesario saber, lo que te ha pasado con tu marido. [...] Estoy triste pensando que la impresión que daba tu familia era falsa también. [...] ¿Por qué no me dices más sobre vuestra desavenencia? Tal vez no hay nada irremediable y se trata sólo de un poco de sadismo moral en Manolo (natural en el hombre) y de tu resistencia al masoquismo (natural también en la mayor parte de las mujeres). Tú no eres ya ese tipo de hembra a quien le gusta ser maltratada de vez en cuando (Rosenvinge & Prado, 2004: 94).

En este contexto, su primer domicilio tras el distanciamiento con Cerezales fue la casa de los amigos Ramos, en Gijón; el notario Juan Luis Ramos, amigo de infancia de Cerezales -y que tendría que preparar el documento de la separación-, la acoge. Al llegar a Gijón y bañarse en la playa de San Lorenzo, con la calma y el espacio ganados al dejar atrás la relación con su marido, Laforet llegó a decir a todos que se sentía muy animada de volver a la escritura y que estaba contenta por salir de una larga pesadilla. Si bien ella quiso ver en esa ruptura el comienzo de una liberación, tanto en su vida como en su trabajo, y si bien pensó que con la soledad volvería a escribir; no terminó ningún libro más. Lo intentó por todos los medios, tomó distancia, visitó otras ciudades para conocer mundo, para adquirir bagaje; sin embargo, no volvería a acabar ninguna novela.

En una carta a José Manuel Lara, fechada el 3 de abril 1971, Carmen dice que no se olvida del libro que le debe al editor pero que, asimismo, desestima todo lo que escribe, por lo que no se encuentra en situación de publicar (Caballé & Rolón, 2010: 351). La escritora estaba a la espera de cobrar su liquidación semestral y alquilar un estudio en Madrid, a fin de mantener la relación con sus hijos. En aquellos tiempos, una mujer separada no podía ni ser titular única de una cuenta corriente, ni alquilar un piso, ni salir al extranjero sin el consentimiento escrito del marido. Cerezales, para conceder estos beneficios a Laforet, exigiría que ella firmase un documento privado ante notario en el que se comprometía a no publicar nada que tuviera relación con los años de vida matrimonial y familiar compartidos entre ambos. Esta fatal e irónica inhabilitación de su

fuelle de alimentación literaria a cambio del consentimiento del marido en cuanto a la libertad de la esposa será trascendental en el peor de los sentidos: si bien es cierto que el acuerdo, por un lado, le otorga a ella cierta autonomía en el ámbito familiar; no ha de escapársenos que, por el otro, le arrebatla el sustento más propicio para el correcto desarrollo de sus potenciales obras. Comienza así un periodo de idas y venidas que llevaban a Laforet primero a volver Madrid a casa de su amiga Linka; luego a trasladarse unos días a Barcelona, a casa de Concha Ferrer; y como no quiere regresar a la capital para ver a Cerezales, pone rumbo a Alicante y allí alquila un apartamento en la playa San Juan: de este periplo se descuelga la intención de acabar su novela y, una vez concluida, volver a Madrid después de cobrar sus correspondientes derechos de autor para establecerse más o menos definitivamente en la capital.

Durante este tiempo Laforet hubiera podido contar con el apoyo de Sender que, enamorado, deseaba ayudarla por medio de sus invitaciones para ir a la Universidad de Los Ángeles como docente; cartas, pero, que quedaban sin respuesta. A pesar de obtener de Cerezales el poder notarial, Carmen no piensa aceptar la propuesta de su amigo escritor con la intención de no corresponderle en sus deseos y porque, además, odia la idea de dar clase. Cuando la escritora deja Alicante, vuelve a pasar algunos días con Linka en Madrid y después se establece en casa de su hija Cristina. Luego, ya instalada en un piso de alquiler en la calle Lagasca de Madrid, Laforet vuelve a recibir otra oferta de Sender; esta vez se trataría de dar unas conferencias en distintas universidades americanas la primavera de 1972. Por estas fechas también comienza la colaboración de Carmen Laforet con el periódico *ABC* por medio de algunos artículos. La escritora decide de nuevo trasladarse, temporalmente, a la finca de los amigos Parra en Torrelaguna; estos disponen una casita ubicada en un extremo de la suya (a la que, eso sí, se accede por una entrada independiente) para facilitarle la escritura.

Al acercarse la fecha de su ida a E.E.U.U., Laforet se siente angustiada, incapaz de afrontar un esfuerzo de esa naturaleza y temerosa de la reacción de los profesores y los estudiantes norteamericanos. Por consiguiente, escribe al profesor Sacket y a su amigo Sender renunciando al importante viaje. En medio de la confusión y la desorientación de Carmen Laforet, su hermano Juan la llama, lo cual motiva un nuevo viaje, ahora a Zaragoza. En seguida regresa a Madrid de su estancia en la capital aragonesa y se instala

en casa de su amiga Rosa Cajal. Por entonces, poco se sabe de su novela ya que ella sigue escribiendo pero destruyendo las cuartillas. Para comprender todas las inquietudes y obsesiones íntimas que pudieran incidir en lo que se viene contando de la biografía de Carmen Laforet, desde su curiosidad por la filosofía oriental, pasando por el agnosticismo, hasta los fenómenos paranormales, nos hemos de valer, amén de la obra de Anna Caballé e Israel Rolón, del diario que durante los años 1971 y 1972 escribió en el periódico *ABC*, donde ya había colaborado con asiduidad desde principios de los años cincuenta. Los sesenta capítulos del *Diario de Carmen Laforet* nos ofrecen continuos detalles de gran valor biográfico y una serie de confesiones, implícitas y explícitas, que nos permiten descubrir atisbos de su personalidad y nos facilitan cantidad de datos sobre la visión que su autora tiene de la escritura, de sus problemas y sus necesidades. El *Diario de Carmen Laforet* resulta también muy útil para conocer los autores que interesaron a la escritora, entre ellos los novelistas Elena Fortún, Concha Espina, Albert Camus, Pío Baroja -al que dedica dos elogiosos homenajes el 18 y el 26 de enero de 1972-, naturalmente Ramón J. Sender, Gertrude Stein, Julio Cortázar, Natalia Ginzburg, D. H. Lawrence y Jesús Fernández Santos; además de los poetas Pablo Neruda, Walt Whitman, Santa Teresa de Jesús, Allen Ginsberg, Rafael Alberti y Federico García Lorca. Las confesiones que la novelista hace en este diario muestran, al fin y al cabo, a una persona independiente y necesitada de libertad que vivió un cuarto de siglo presa de una vida *pequeño-burguesa* y convencional que aquella España hipócrita y reaccionaria ofrecía a las mujeres como única alternativa.

Laforet, después de una corta estancia en Denia con su hija Silvia, en la casa que el matrimonio Parra había dispuesto en esta localidad para ellas, aprovecha el verano para escribir parte del prólogo de *Monstruos domésticos* (publicado en 1973), del autor y amigo Ytho Parra; y escribe también sus últimas colaboraciones en *ABC*. A estas alturas ya no piensa quedarse ni en Madrid ni en España; más bien ve como posibles destinos París o Roma. Finalmente será Roma el destino elegido para intentar comenzar de cero. En un primer momento, Carmen no pensaba estar más de dos meses en la capital italiana, pero tiene claro que quiere escribir un libro y no piensa marcharse antes de hacerlo. Una vez en Roma vive una semana en un hotel ruidoso, después decide alojarse provisionalmente en casa del matrimonio Aza. En estos primeros días en la ciudad, la

capital romana se le antoja inhóspita porque conoce a poca gente y además le parece vislumbrar en los romanos ciertos paralelismos poco halagüeños respecto a costumbres españolas; además de ser una ciudad cara en términos pecuniarios. En la capital italiana, Laforet se relaciona a diario con los actores españoles Paco Rabal y su mujer, Asunción Balaguer, que eran consuegros suyos; y con el escritor Enrique de Rivas, sobre el cual dio una rara conferencia en 1981 tras un largo aislamiento en el Palacio de Magdalena de Santander, donde por entonces vivía con su hija Marta. Su hija nos desvelará que en esos años santanderinos Carmen tuvo una relación estrecha con la novelista Elena Quiroga y trabajó con frecuencia en el manuscrito de *Rebelde en carroza*.

Cuando Carmen conoce al matrimonio Alberti, que vivía exiliado en el histórico barrio Trastevere, al sur de Roma, queda contagiada por la vitalidad y la bohemia de sus nuevos amigos que le dan cobijo en su casa. Traba una estrecha amistad con ellos, sobre todo con la esposa de Alberti, la escritora María Teresa León: Carmen admiraba el talento y la personalidad de la legendaria María Teresa León, que por aquellos años acababa de publicar su último libro, el tomo autobiográfico *Memoria de la melancolía*; cabe mencionar que María Teresa León ya daba síntomas de padecer Alzheimer, enfermedad que acabaría recluyéndola en una clínica geriátrica y que, más adelante, también afectaría a Laforet, quien se habría de ver en la misma situación. Su relación, pero, continuó posteriormente en Madrid (Laforet la visitaría en la clínica Ballesol, donde estaba ingresada y donde también se encontraba su antigua profesora Consuelo Burell). A pesar de la amistad con los Alberti, no obstante, Laforet en Roma sufre en soledad un grave deterioro psíquico; aumentan sus crisis de ansiedad, su desánimo por la incapacidad de volver a la escritura, su sentimiento de culpabilidad hacia sus hijos, etc. La noticia de que Destino quiere lanzar una edición de bolsillo de *Nada* mejora su abatimiento y confusión, y en una carta a Sender le dice que eso la había animado a trasladarse a una casa vacía entre viñedos, en Castelnuovo di Farfa, para desde allí enfocar de otra manera *Al volver la esquina*. En realidad son, para ella, unos días de respiro frente a la obsesión de trabajar en su novela. Recibe las visitas de parientes como la de sus hijos Agustín y Cristina, que, con su esposo y la pequeña hija Clara, la fueron a visitar. Con ellos Laforet pasa momentos felices y aprovecha para tratar algunas cuestiones familiares pendientes; y ahí decide volver a España para arreglar su vida económica.

Entretanto, Laforet espera terminar por fin el borrador de su novela y por esta razón se traslada a la casa de campo de los Parra, en Torrelaguna; en julio decide irse, con Rosa Cajal, a Gijón, a la casa del matrimonio Ramos. Rosa iba para ayudar a Carmen a mecanografiar sus cuartillas; gracias a ello, Laforet logra reescribir toda la novela y la termina. Concluida la novela, a comienzos de septiembre, las dos amigas pasan unos días más en Gijón y después vuelven a Madrid. Carmen no se queda mucho en casa de Rosa Cajal porque viaja en seguida a Alicante, a encontrarse con la playa de San Juan; allí desea terminar la trilogía que ella entiende como el comienzo de su nueva manera de escribir. La próxima novela, *Jaque mate*, ambientada en la España de los sesenta, debía dar la clave de la vida de su protagonista: el pintor Martín Soto, un hombre que, tras caer, aprende a levantarse y a liberarse de la obsesión de ser un gran artista. En realidad, la trama se complica demasiado en la segunda parte de *Al volver la esquina*, por lo que Laforet queda bloqueada y no consigue proseguir en su creación narrativa. Una vez más, Sender le tiende la mano. La invita a San Diego, dispuesto incluso a facilitarle los recursos y espacios necesarios para la práctica de la natación, a la que ella es tan aficionada.

A final de 1973 siguen sus viajes entre Zaragoza, para visitar a su dentista, y Madrid, donde vive en casa de su hija Cristina. La estancia en la capital, pero, le produce una honda depresión porque siente la mirada escrutadora de Cereales. En su nuevo domicilio de la calle Arrese, Laforet se encuentra con las galeradas de *Al volver la esquina* enviadas urgentemente por la editorial Planeta; ha de revisarlas lo antes posible, cosa que Laforet no hace y, a pesar de pertenecer a la editorial Planeta, hay que añadir que se dirige a Vergés, de *Destino*, y le propone una nueva colaboración mediante artículos. Vergés le propone a su vez la publicación de *La mujer nueva* en el Círculo de Amigos de la Historia. En cuanto a los artículos, llegará a escribir solo unos cuantos.

El 29 de mayo de 1974, cuando Laforet vive en Madrid, en casa de Cristina, le llega la noticia de que Sender está en España y, aunque asustada, desea volver a verle. El escritor había llegado a Barcelona, acompañado de una ex alumna peruana, Luz Campana, e invitado por la Fundación General Mediterránea para visitar Barcelona, Zaragoza, Huesca y Madrid a lo largo de tres semanas de estancia en España. En homenaje al novelista, el editor Vergés ofreció un almuerzo en el restaurante de Los

Porches; en aquel lugar rodeado de árboles y vegetación, Sender y Laforet se reunieron de nuevo, nueve años después de su primer encuentro. En rigor, preocupada por la situación familiar de su hija Silvia, que había dejado un buen trabajo y había decidido trasladarse a Roma con Benito Rabal (quien quería aprender dirección cinematográfica), no permaneció mucho tiempo con el escritor y, de hecho, rechazó la invitación de quedarse más tiempo con él. Por lo que a sus hijos Manuel y Agustín atañe, estos habían dejado los estudios. En esencia, las preocupaciones familiares seguían agobiando a Carmen Laforet, ya que se sentía responsable en parte del descalabro familiar. La escritora pasa el verano en la casa de Cristina, que ahora vive en Majadahonda. Transcurrida la mayor parte del verano, en agosto la autora recibe la liquidación semestral de parte de Vergés, y le asegura a este que, una vez alejada de las preocupaciones madrileñas, será capaz de escribir de manera regular sus colaboraciones.

A primeros de septiembre de 1974, Laforet escribe a Luz Campana comunicándole que no está en condiciones de aceptar la propuesta de pasar un semestre en la Southern University, como ambas habían decidido en Madrid durante el encuentro con Sender. De nuevo, pero, evita la presión de su entorno con una fuga que nada tiene que ver con el academicismo de las ofertas que le llegan de Estados Unidos. Intenta irse a París, con su amiga Linka, pero cuando la huelga francesa de transportes obliga a Linka a anular su viaje, Carmen piensa en viajar a Londres. Al final, pasa las fiestas navideñas cerca de Águilas, con su hijo Manuel. Laforet plantea todos sus viajes como una oportunidad de regeneración interior porque, en realidad, no le interesó nunca la política ni la actualidad de su tiempo. Con motivo de la llegada de su hija Marta de Canadá, vuelve a Madrid con presteza y se aloja en casa de su amiga Rosa Cajal. En este período no logra enviar ningún artículo porque debe redactarlos sobre contenidos que no le interesan, hecho que, lejos de ser baldío, le priva de una estabilidad económica. Desde *Nada* la autora había trabajado con su propia vida, si bien someramente disfrazada; el talento creador manifestado en aquella novela, pero, soportó mal los condicionantes familiares y sociales que pesaban sobre la mujer en los primeros años de la España franquista. Los consejos de Cerezales para ampliar sus miras y dar por cerrada la veta autobiográfica resultaron contraproducentes y, a la postre, llevaron a la años atrás joven ganadora del Nadal a un naufragio creativo.

En marzo de 1975, Laforet vuelve a pasar unos días en Gijón, en casa del matrimonio Ramos, y vuelve a pensar en aceptar la permanente invitación de Sender para ir a Los Ángeles el curso siguiente, pero solo como último recurso. No obstante, para atender a su hija Silvia, a punto de dar a luz a su primer hijo, Carmen decidió a finales de abril regresar a Roma. Allí, gracias a antiguos amigos como el diplomático Aza, que le ofrece alojamiento, y a Enrique de Rivas, se recupera pronto de la crisis, vuelve a estar preparada para corregir y devolver las galeras de *Al volver la esquina*. De Rivas, por medio del cual Laforet en su primera estancia en Roma en 1973 había conocido a María Zambrano y a otros intelectuales exiliados, la acompaña en los paseos por la capital y la anima a seguir escribiendo. En junio, cuando el matrimonio Aza se traslada a España de vacaciones, Laforet acepta la invitación de su amigo Enrique de Rivas para quedarse en su apartamento. Son meses en que Laforet sufre por su atasco literario y empieza a convencerse a sí misma de que su talento de escritora se ha ido irremediabilmente; ante esta situación, pide ayuda a los amigos para que le ayuden a no seguir huyendo de sí misma. Desde su marcha de Las Palmas a los dieciocho años, Carmen no ha parado de huir, y aquellos viajes de los que espera regresar fortalecida para hacer frente a la sufrida existencia, nunca acaban por proporcionarle la paz interior pretendida.

Finalmente decide alquilar un apartamento en el Trastevere, barrio que había conocido gracias a los Alberti y donde ahora profundizará su relación amistosa con Lino Brito Botín, un hombre con dificultades, mucho más joven que la escritora, nacido en la isla de La Palma y que vive en Roma un momento de honda crisis personal, a parte de carecer de medios. Laforet conoce también a Antonella Bodini, viuda del hispanista Vittorio Bodini, fallecido en 1970, que había traducido al italiano *Roma, peligro para caminantes* de Rafael Alberti; pronto, entre las dos, surgirá una profunda amistad que durará de por vida y que nos ha ayudado a reconstruir la etapa de Laforet en Roma. En noviembre, la escritora acaba la colaboración con *Destino*, por cuanto se ve incapaz de redactar temas de actualidad políticos y culturales a la manera periodística. En efecto, sin ninguna colaboración regular entre manos, es evidente que la vida de Laforet en la capital italiana es insostenible; por lo que se ve forzada a dejar el piso. Laforet piensa en un nuevo libro para esquivar las dificultades que encuentra: *Jaque mate*. Un libro de encuentros con los amigos y conocidos con los cuales había ido relacionándose en Roma

y, especialmente, en el Trastevere. Con todo, vuelve a tener una honda depresión que le hace romper todo lo que escribe. En el empeño en la corrección de *Al volver la esquina* y en la preparación de *Jaque mate*, gasta definitivamente sus últimas energías. Laforet no escribe nada durante el año y medio que está en la vivienda del Trastevere.

Será una hispanista americana, Roberta Johnson, el acicate para salir de la crisis en esta época. A la profesora Johnson, la editorial Twayne le había pedido una biografía de Laforet; cuando la estudiosa, en 1976, la contacta por carta, sorprendentemente la escritora acepta colaborando y escribiendo también una breve autobiografía con la intención de que pueda ayudar a Johnson en su trabajo. Las dos mujeres entablarán una larga y profunda amistad que durará hasta la muerte de la escritora. Las cartas de Laforet de estos años son cada vez más confusas y ella misma, muy consciente de ello, define su enfermedad como una situación de esquizofrenia permanente. De nada sirven los intentos de sus amigos, entre los cuales destaca Sanz de Soto, que insiste en mantenerla en contacto con el mundo literario ahora irreconciliable con su vida. A Lara le seguía mintiendo hablando de una nueva disposición para volver a la escritura, pero ya en su último artículo escrito y publicado, da noticia del ataque de autodestrucción de su personalidad que sufrió durante la estancia romana y del cual nunca se recuperó. De Roma, vencida, Laforet regresa a España el verano de 1977.

Su hija Marta, instalada en Santander, se hará cargo de ella durante un tiempo, a la espera de que Carmen pueda regresar a Roma en primavera. En la nueva vivienda, frente al mar, Laforet intenta volver a la escritura, en concreto a una nueva versión de *Al volver la esquina*. En lo sucesivo, su antigua profesora Consuelo Burell le alquila un pequeño piso, que se encuentra en el edificio donde viven su hija Silvia y su marido, de vuelta pues a la capital. Su trabajo de escritura, debido a una contractura muscular que la inmoviliza durante los meses de noviembre, diciembre y enero, se verá de nuevo estancado y Laforet se ve obligada otra vez más a escribir en abril de 1978 a José Manuel Lara para comunicarle la forzada interrupción del trabajo.

En septiembre de ese mismo año nace su nieto, hijo de Manuel y de su novia alemana. Gracias a la carta que Carmen escribe a Antonella el 24 de septiembre en la que le informa del nacimiento del niño, podemos conocer algo importante sobre la vida sentimental de la escritora:

[...] tiene que ver con un gran amor, grande de verdad, que viví hace mucho. Pero fue tan grande que aún me dura. Aún me enriquece. En su momento fue para mí un desastre, un destrozo, porque tuve la manía de idealizar a la persona que lo provocaba. Conocía muchos de sus defectos, claro, pero no llegué a conocer hasta el fin el que anuló toda posibilidad de continuar la amistad. La persona vive y alguna vez la encuentro y ocurre algo como esto: jamás me decepciona físicamente si le doy la mano pero jamás puedo desear reanudar una relación amistosa, aunque siempre supe -desde el primer momento- que ese amor fue correspondido. Y duró años (Caballé & Rolón, 2010: 409).

Las inclinaciones amorosas, siempre muy controladas por su autora, se desvelan en esta carta en la cual Laforet se refiere sin duda a la tenista Lili Álvarez, nacida en 1905, y cuya homosexualidad se sabe con certeza.

Otramente, la profunda amistad que la une a Antonella le hace pensar en una posible colaboración de trabajo en la cual la italiana sea colaboradora, pasándole las cuartillas. En realidad, pero, la mala economía de Laforet trunca esta posibilidad. En el piso de la calle Torpedero Tucumán pasa por unos meses de agobio, por así decirlo, a causa de problemas de columna que le afectan al caminar. Sea como fuere, con la llegada del verano parece recuperarse y viaja primero a Ávila y después a Segovia para visitar a Consuelo Burell. En agosto va a Santander, a casa de su hija Marta, y disfruta de la visita de Cristina y su familia. En otoño, su salud no le permite viajar a Roma y, finalmente, acaba en Santander, en casa de su hija mayor. No quiere desfallecer ante la enfermedad y se propone recuperar la escritura, principiando otra vez -reescribiendo- la novela *Al volver la esquina*. Su amiga Linka la ayuda a organizar un corto viaje turístico a Roma con la finalidad de poder decidir si realmente quiere trasladarse allí en primavera. Laforet, feliz, participa en alguna reunión de trabajo con Antonella y algunos profesores de la Universidad de Roma que, en diciembre de 1980, piensan organizar un homenaje a Vittorio Bodini.

Regresa optimista y se traslada de nuevo a casa de su hija Marta (Villa Pepita), en febrero de 1980. Allí sigue ocupada con sus borradores y sus papeles, y continúa la correspondencia con Antonella, quien a su vez se ofrece a escribir en limpio los recuerdos de su vida; Laforet le envía algunas hojas de estos recuerdos mientras sigue con ideas y planes que, por desgracia, ya no devendrán en nada concreto, nunca se materializarán. La profesora Luz Campana de Watts le escribe en marzo para invitarla a dar una conferencia,

pero Laforet anula el viaje cuando ya había comunicado a todos sus amigos que se iba a Estados Unidos. Finalmente, después de un largo silencio, Laforet decide aceptar la invitación de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo para hablar del encuentro en el Trastevere romano con su amigo Enrique de Rivas, y de la novela aún inédita sobre el exilio que su amigo está a punto de publicar. Después de dos años, Carmen, aceptando la invitación de establecerse en la capital con su otra hija Cristina, dejará la casa de su hija Marta; Cristina le ha dispuesto un apartamento independiente en su nueva casa madrileña.

A estas alturas, en 1981, Roberta Johnson había publicado su obra en inglés sobre la escritora, y organizado su viaje a Los Ángeles. A pesar de un ataque de pánico que la escritora vivió entre octubre y noviembre de ese año, finalmente se recupera y emprende, tres meses después, el corto viaje que se limitaba a una conferencia en Scripps College, en Claremont; y una segunda charla en la Universidad de California, en Riverside. En aquel viaje a Norteamérica Laforet no alcanzó a ver por última vez a Sender, quien le había brindado con anterioridad y repetidas veces su ayuda -e insistido tantas otras con su visita a los E.E.U.U.-, que había muerto -solo y alcoholizado- el 15 de enero de 1982. A la vuelta de su breve estancia en California, Carmen Laforet toma la decisión de conceder a Carmen Balcells la gestión de los derechos de autor de su obra. La escritora barcelonesa -invitada otra vez por la profesora Johnson- volverá la siguiente primavera a Estados Unidos para una gira de conferencias en Washington, Seattle, Tacoma, California, Texas, Nueva Orleans, Luisiana y Kentucky.

El deterioro físico y sobre todo su deseo de olvido perduran en Carmen Laforet e instan a declinar cualquier acto público por su parte, todo le produce tensión. Sin embargo, dada su amistad con Roberta Johnson se ve obligada a aceptar un nuevo viaje a Estados Unidos, donde expone algunas ponencias, que durará desde el 20 de diciembre de 1984 hasta el 10 de febrero de 1985. Tendrá lugar también un cuarto viaje en marzo de 1987, durante el que ella ya nunca iba sola, siempre acompañada. En 1986, mientras su salud se agrava y su grafía resulta ya por completo ininteligible, la editorial Planeta reedita *La insolación* y *Paralelo 35*. En octubre de 1988 Laforet, que quiere seguir activa pese a su delicada salud, vuelve por quinta y última vez a Estados Unidos; de regreso comenzará la fase final de su enfermedad, que la llevará a la pérdida total de la palabra. Después de haber vivido hasta 1995 en casa de su hija Cristina, y un año con Agustín, la

escritora ingresa en primer lugar en una residencia, en Aravaca, a la que más adelante seguirán sucesivamente otras tres. A los ochenta y dos años, Carmen Laforet fallece el 28 de febrero de 2004.

3. Novela corta vs. novela larga en su obra

Este apartado desarrolla la relación entre novela corta y novela larga en la obra de Laforet, una relación conflictiva en su caso. Para comprenderla mejor nos proponemos ahondar en el contexto histórico-literario en que la primera se gesta para conocer sus influencias. La escritora desarrolló su talento en las tres modalidades narrativas (novela, novela corta y cuento), pero su apreciación al respecto era muy distinta, como veremos. Y eso explicará también su abandono de la narrativa breve, género para el que parecía estar particularmente dotada. La crisis literaria que estallaría en su interior con la publicación de *La insolación* abre una brecha entre sus preocupaciones estéticas y las de otros escritores cuyas obras apuntan en otras direcciones, tal vez más en sintonía con la realidad española, que exigía de alguna forma a sus creadores la denuncia social. Novelistas como Luis Martín Santos, Ana María Matute, Gonzalo Torrente Ballester, Juan García Hortelano, Mario Vargas Llosa o Carmen Martín Gaité irrumpen en el escenario español (incluyo a Vargas Llosa porque es en España donde publica su novela decisiva *La ciudad y los perros*) y la obra de Laforet queda, en cierto modo, como expresión de un neorrealismo superado.

Para Laforet la escritura de novelas cortas estuvo directamente vinculada a los encargos editoriales que recibía por parte de publicaciones periódicas, en la etapa más popular de su carrera. Dichas publicaciones (entre ellas *Novelistas de Hoy* o *La novela del sábado...*) disponían de un espacio estable para este género, muy oscilante en la literatura española, y que permiten la lectura de una sola tirada, sin interrupciones. En total, nuestra autora escribió siete novelas cortas en un periodo de tiempo muy corto y preciso, entre 1952 y 1954. Es decir, en paralelo a la escritura de *La mujer nueva*, la novela que marca un punto de inflexión moral en su trayectoria y en la que no volverá a incidir. Como se ha visto en la semblanza biográfica y quedó de manifiesto en la biografía de Caballé & Rolón, *La mujer nueva* acogió la conversión religiosa de la escritora y sus adherencias morales quedan reflejadas en la escritura de dichas novelas cortas, impregnadas de un halo de espiritualidad que las aísla y caracteriza en el conjunto de su

obra. Al estudio detallado de cada una de ellas dedicamos el apartado central de nuestro trabajo.

La expresión de novela corta se utiliza para diferenciar un determinado tipo de relato de otros como el cuento o la novela larga en español. En otros países existe la distinción entre *conte* o cuento (Francia), *nouvelle* o *novella* en italiano y *roman* o novela larga. El cuento y la novela corta presentan en común varios aspectos; vemos, por ejemplo, como en ambas se impone el argumento por encima de la descripción de tipos y ambientes, la escasez de personajes secundarios, etc. La apariencia externa también es distinta, la novela corta presentará un número de páginas superior al cuento. La novela larga siempre será más extensa porque implica un mayor desarrollo del carácter de los personajes, mayor extensión de los diálogos y más detalle en la descripción de los ambientes. Si bien es cierto que la diferencia entre novela corta y novela larga resulta evidente en el número de páginas; no se nos escapa tampoco la diferencia en la profundización y complejidad del carácter de los personajes o en la construcción de un universo completo y diverso frente a un fragmento breve de la realidad que abarca la novela corta. Por un lado, la novela larga presenta mayor cohesión, con una estructura bien definida y un argumento que va desde el principio hasta el fin. Por el otro, la novela corta presenta una mayor extensión que el cuento pero más brevedad que la novela larga, contiene la narración de un solo suceso o acontecimiento clave, transcurre en un tiempo limitado, narra un momento crítico en la vida del personaje, posee un solo tema con diversos motivos que lo avalan y, a veces, se vale de objetos simbólicos.

La palabra “novela” procede del italiano *novella* que significa “novedades” o “noticias” en contraposición con el relato extenso o *romanzo*. Con este significado se edita por primera vez el *Decamerón* de Boccaccio en 1494. El autor, influido por la tradición oriental, introduce la figura del narrador, al estilo de Sheherezade en *Las mil y una noches*. También el infante Don Juan Manuel en su libro de cuentos *Libro de Patronio o Conde Lucanor* introduce la figura del narrador, en este caso el ayo Patronio, que cuenta diversos relatos para responder e ilustrar las preguntas de su pupilo, el Conde Lucanor. El *Decamerón*, escrito en 1350 y 1355, adopta esta novedad que lo diferencia de los simples relatos cortos o cuentos, es decir, establece un marco general con un hilo conductor que sirve de nexo de unión entre las diferentes narraciones: una recopilación de

cien relatos que cuentan, a lo largo de diez noches, diez jóvenes florentinos, siete mujeres y tres hombres que huyen de la peste que asola la ciudad. En estas narraciones se recogen temas populares que habían circulado por toda Europa y en ellos triunfan la astucia y la diversión.

Comienza el libro llamado decamerón, apellidado Príncipe Galeoto, en el que se contienen cien novelas contadas en diez días por siete mujeres y por tres hombres jóvenes (Boccaccio, 1965: 5).

Entre los cien cuentos destacamos algunos como la narración cuarta de la primera jornada, “un monje, caído en el pecado merecedor de gravísimo castigo, honradamente y reprochando al abad su misma culpa, se libra de la pena”; la narración novena de la sexta jornada, “Lidia, esposa de Nicóstrato, ama a Pirro, el cual, para creerla, le pide tres cosas que ella ejecuta; y por ende, en presencia de Nicóstrato, se solaza con Pirro y hace creer a Nicóstrato que no es verdad lo que ha visto”; o la narración segunda de la séptima jornada, “Peronella, al volver su marido a casa, esconde a su amante en un tonel. Dice el marido que lo ha vendido a su vez a otro que, para probar su solidez, se ha metido dentro. Sale el hombre, muéstrase al esposo y se lleva el tonel”. Boccaccio manifiesta en los relatos del *Decamerón* un carácter ejemplarizante, propio de los cuentos y de la tradición oriental que luego también heredará Cervantes en sus *Novelas Ejemplares*. El propio autor nos lo confirma si volvemos al *Proemio* de su obra:

En estas narraciones se verán lances de amor rigurosos y placenteros, con otros fortuitos acontecimientos, tanto de los tiempos modernos como de los antiguos. Y las mujeres que estos casos lean, podrán sacar contento de las cosas de solaz que aquí se señalan, y a la vez útiles consejos para conocer lo que deben regir y lo que deben imitar, todo lo cual no creo que pueda suceder sin que sus ansiedades se disipen. Y si esto ocurre (como Dios lo quiera), den de ello gracias a Amor, el cual, al librarme de sus ligaduras, me ha concedido el poder atender a sus placeres (Boccaccio, 1965: 7).

Cervantes, que sigue el ejemplo de Boccaccio, nos dice en el prólogo de sus *Novelas Ejemplares* publicadas en 1613 que presume de ser el primero de haber novelado en lengua castellana porque mantiene el significado originario del término en italiano:

A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más que me doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas; mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la imprenta (Cervantes, Thomas Nelson and Sons, s/f: 16).

De las *Novelas Ejemplares* dice Cervantes que podemos obtener un ejemplo provechoso. En otro orden de cosas, las doce novelas pueden dividirse en dos grupos. Unas son las que conservan una técnica más cercana a las novelas italianas a través de un final feliz, episodios amorosos y un premio final para la joven doncella bondadosa e inocente que ha conservado su virtud y se casa con un importante caballero (como ocurre en “La gitanilla”, “La ilustre fregona” o “La española inglesa”). Un segundo grupo es el constituido por textos que describen escenas de la vida cotidiana o de ambientes sociales bajos con un lenguaje familiar y coloquial; son las más interesantes y entre ellas figuran “Rinconete y Cortadillo”, “El celoso extremeño” y “El licenciado vidriera”, cuyo protagonista suscita gran interés por ser un loco que, como Don Quijote, asombra por su ingenio. En el siglo XVII se sigue cultivando el género de la novela corta del que existen numerosos ejemplos como *La casa del placer honesto* (1620), de A.J. de Salas Barbadillo; *Novelas amorosas y ejemplares* (1637), de María de Zayas; *La garduña de Sevilla* (1642), de A. del Castillo Solórzano, etc. En todas estas novelas predomina lo fantástico y lo inverosímil por encima de la realidad y el tema central suele ser el amor, que solo alcanzan los protagonistas después de sortear una serie de dificultades e impedimentos que vencen al final.

Ya en los años cincuenta del siglo XX la novela corta adquiere tintes realistas. La novela se convierte en un documento, casi gráfico, que refleja la vida de la sociedad de la época (deprimida por una guerra civil aún reciente y no superada); una vida sencilla y humilde, llena de dificultades materiales, de pobreza y humillaciones, como nos reflejan diversas novelas de la época. En este entorno deprimido, destacan las mujeres de las novelas de Carmen Laforet, que, muchas veces, no se conforman con lo que el destino les ha reservado y pretenden escapar del mismo. Dice Aleana Collar:

Son historias en las que el personaje principal siempre es una mujer; una mujer que en Laforet adquiere categoría simbólica; la mujer asfixiada por el entorno de los años franquistas que toma gotas de libre albedrío de las cosas más humildes a las que puede recurrir; es cierto que en algunos relatos la escritora destila una cierta ética cristiana que, a muchos, hoy nos puede sonar a anacrónica, pero no se puede olvidar dónde, cómo y por qué escribía lo que escribía Carmen Laforet (Collar, 2010).

Sin embargo, hay que matizar que nuestra tesis sostiene que esa “ética cristiana” a la que se refiere Alena Collar no es un aspecto menor y secundario en la narrativa corta de Laforet sino, muy al contrario, el laboratorio donde experimenta con sus nuevas convicciones religiosas y morales, y el centro emocional de su literatura en esta interesante etapa de su trayectoria. Laforet busca la manera de hacer suyo el rígido catolicismo imperante abogando por seres en su mayoría sencillos e ingenuos, dotados en muchos casos de alguna forma de gracia por la cual subliman su entorno y lo transforman en otro cargado de trascendencia y espiritualidad. En todo caso, las heroínas de las novelas cortas de Carmen Laforet conservan, en cierta medida y salvando la distancia en el tiempo y en el estilo, la influencia del genial Cervantes. Todas mantienen íntegra su honra, conservan su virtud y regresan a la seguridad del hogar, tras una breve escapada. Así lo observamos en “El viaje divertido” o en “La llamada”.

En efecto, el carácter ejemplarizante y la honradez de las mujeres de Cervantes está también presente en las protagonistas de las novelas de Carmen Laforet. Estos relatos nos recuerdan el primer grupo de novelas cervantinas que hemos mencionado y que comparten entre sí un carácter más idealista. En otros relatos cortos de Laforet (“Rosamunda”) podemos observar el mencionado carácter ejemplarizante que consiste en el inevitable regreso de la protagonista al hogar para cumplir con las obligaciones de esposa al lado de un marido que no la comprende, tras una breve y fracasada escapada en busca de la fantasía, la ilusión y la libertad. Estos relatos, con connotaciones ejemplarizantes, nos recuerdan asimismo las intenciones de Boccaccio en su *Proemio* y la ejemplaridad de la que hablaba Cervantes. Sin olvidar tampoco el equívoco prólogo del *Libro del buen amor* del Arcipreste de Hita, en el cual se manifiesta la intención de apartar del “loco amor” y dirigirlo hacia el “buen amor” a quien lea su libro. Otros relatos de Carmen Laforet como “El piano” o “El último verano” presentan aspectos más descarnados de la realidad como la pobreza, la falta de medios e incluso la miseria, que

los acercan más, también salvando las distancias, al segundo grupo de novelas cervantinas que hemos mencionado y que se caracterizan por ser un reflejo más certero de la situación social y económica de la época.

En las novelas de Cervantes; la virtud, la honradez y la conducta ejemplar de las protagonistas como en “La gitanilla” o “La ilustre fregona” facilitaban que, al final de la historia, estas obtuviesen un premio que se basaba en el descubrimiento de su nobleza y en un matrimonio ventajoso y por amor. El elogio constante de los valores morales que hace Cervantes, pues, es equiparable a la evolución hacia los valores espirituales que hace Carmen Laforet en sus novelas cortas hasta culminar en la transformación espiritual de Paulina en *una mujer nueva* y también en la propia transformación personal de Carmen Laforet. A raíz de ello, en los protagonistas de las novelas cortas de Carmen Laforet (sobre todo en las protagonistas femeninas) observamos una progresión que los lleva desde un punto de partida mundanal y material hacia valores espirituales e inmateriales al término de la novela. Si nos detenemos en cada uno de los personajes observamos dicha progresión. Así Mercedes en “La llamada” parte de un deseo material que consiste en ambicionar un triunfo como artista en los locales de teatro de Barcelona, alejada de la vida conyugal y ayudada por doña Eloísa; hasta el cambio, que viene provocado por su fracaso, y que la lleva a aceptar la vuelta a la vida ordenada y familiar con convicción y con aceptación de lo que le ha reservado el destino. En “El último verano” el deseo que la madre ha tenido toda la vida de veranear en San Sebastián y su cercana muerte provocan en los hijos y sus respectivas parejas una transformación espiritual que los lleva a los mayores sacrificios materiales con el fin de poder hacer realidad el deseo de su madre antes del fatal desenlace.

En “El noviazgo” no se cumple esta inclinación hacia unos valores más espirituales que conlleve una mejora también social y material. Pero el tema que se plantea es muy recurrente en la obra de Laforet: la inversión de los valores aparentes. La protagonista, cegada por el rencor y el resentimiento, rechaza aquello que ha deseado toda la vida que es el matrimonio con De Arco y que le hubiera permitido, no solo una clara mejoría económica tanto para ella como para su madre, sino la realización de su sueño inconfesable; de modo que el deseo de vengarse impide en este caso la evolución de Alicia. No obstante, lo más importante aquí es que De Arco, el pretendiente rico,

demuestra una generosidad y un humanismo imprevistos, mientras que a Alicia el amor encerrado en su corazón a lo largo de los años no la ha mejorado sino que la ha enloquecido. La protagonista no puede aprovechar la inmensa felicidad que se le ofrece casándose con el hombre de sus sueños porque su corazón es mezquino y solo piensa en la rivalidad. Lo anterior nos lleva a suponer que, para que se produzca la transformación hacia los valores espirituales, la cualidad imprescindible para Laforet es la bondad; en cambio, la transformación espiritual no se puede dar si las pasiones mundanas, como son la soberbia y la venganza, dominan el corazón de los humanos, como es el caso de Alicia.

“El Piano”, su novela más espiritual, es el colofón de esta transformación por desasimiento de lo material. Dicha transformación lleva a Rosa a desprenderse del piano, bien material, para alcanzar el estado de felicidad máxima a nivel individual y a nivel matrimonial. En otras narraciones como en “Un matrimonio”, la escritora cuenta también la historia de un hombre de buena familia que vende su abrigo para poder dar de comer a su mujer y a su hijo recién nacido; hecho que nos recuerda inmediatamente lo ocurrido con el piano (el abrigo era el único bien material del que disponía el joven de la historia). Algo parecido ocurre en “El aguinaldo”, donde se cuenta el cambio radical de una mujer al encontrar en la caridad un motivo de conversión a la fe cristiana; tema que, por cierto, más tarde se repite en *La mujer nueva*.

La presencia de algunas sirvientas relevantes en varias de estas novelas -motivo tal vez inspirado en el peso familiar alcanzado por Julia en la vida real de la escritora¹⁹- es muy significativo de nuevo de esa especie de modesto “mundo al revés” donde es la sirvienta el alma de la casa. Eso ocurre con Luisa en “El Piano”, que es tratada como una más de la familia y como un pilar fundamental, ya que se encarga de llevar la casa con eficiencia para que el resto de los habitantes puedan desempeñar sus respectivos trabajos. Luisa es considerada de absoluta confianza y plenamente integrada en la marcha del hogar. Nada que ver con el siniestro personaje de Antonia en *Nada*, aunque sí con Rocío en *La isla y los demonios* o Frufrú en *La insolación*. Una vez más, ello nos habilita para establecer el paralelismo entre la realidad y la ficción en la vida de Carmen Laforet ya que ella, como sus protagonistas, también dependía de las sirvientas para el cuidado de la

¹⁹ Véase la biografía de Caballé & Rolón, *Una mujer en fuga* (2010).

casa y de sus hijos mientras desempeñaba sus labores como escritora (Caballe & Rolón, 2010).

La conclusión es que, en general, en los personajes que pueblan la narrativa breve de Laforet domina una exploración del sentimiento de la bondad que les permite desprenderse de las ataduras materiales, que provocan desengaños y fracasos, alcanzando una altura moral admirable. Es también el caso de Asunción en “La niña”, una sobrina de Carolina muy crítica con ella: “Asunción tenía un terrible resentimiento contra Carolina, pero, al mismo tiempo, era muy joven. Había tomado bajo su protección a la niña y estaba interesada” (Laforet, 2010: 241). Gracias a este interés por la huérfana pasa del resentimiento hacia Carolina al amor y la abnegación por la pequeña a la que llega a acostar en su propia cama después de bañarla, peinarla y regalarle su mejor blusa. Esta evolución hacia los valores espirituales obra una transformación en el carácter de la sobrina que se manifiesta en una mayor comprensión hacia su tía. Denis Hannan concluye su artículo “El tema de la renovación en La llamada, de Carmen Laforet” con las siguientes palabras que, al mismo tiempo, avalan nuestra hipótesis (aunque no compartimos su referencia a Alicia como modelo de honradez y dignidad, sino muy al contrario, como contra ejemplo en la medida en que se nos expone la forma en que el orgullo y la soberbia pueden destrozar el brillante porvenir de una persona):

Resumiendo, pues, el desarrollo del tema común de las cuatro novelas cortas de *La llamada*, se nota una progresión moral de personajes. En la primera, Mercedes es una persona grosera, egoísta e ignorante, casi de la hez social. Para ella, decidirse a llevar una vida social sana y equilibrada constituye en sí un gran adelanto espiritual, una vida nueva. En la segunda, todos los miembros de la familia son gente pobre pero de muy buen corazón, capaz de sentirse elevada a un nivel espiritual más alto ante la amenaza de la muerte de la madre amada. En la tercera obra, los dos protagonistas son personajes singulares: De Arco por su sensatez y sensibilidad, o sea su interés en lo humano, a pesar de su gran éxito económico; Alicia por su honradez y dignidad personal que rayan en el fanatismo. Por último, Rosa en *El piano* es de gran independencia espiritual con ideales y valores éticos muy por encima de los de la humanidad corriente. Es ella, pues, una precursora admirable de Paulina, la de *La mujer nueva* (Hannan, 1969: 44).

Según nuestro afán de delimitar cada uno de los conceptos *novela corta* y *novela larga*, es imprescindible -y perogrullesco el enunciarlo- atender a la extensión. Así,

aunque hay definiciones que sitúan al cuento entre las mil y las nueve mil palabras; convengamos que actualmente la frontera está hacia las veinte mil (menos de mil se considera un microrrelato). Si rebasáramos las veinte mil palabras ya no tendríamos un cuento, pero no tendríamos una novela *larga* tampoco. Por tanto podemos establecer la extensión propia de la llamada novela corta entre las veinte mil y las cincuenta mil palabras. Ahora bien, a parte de las diferencias obvias en cuanto a la extensión ¿qué otras diferencias pueden observarse entre una novela corta y otra larga?

En atención a otros factores, la novela corta parece presentar menos conflictos y personajes que una novela; a su vez, pero, la novela corta es más complicada que un cuento por cuanto dispone de más espacio para el desarrollo de los conflictos. Las novelas cortas tienen, además, inconvenientes en términos de publicación, o mejor dicho, de venta; pues no se ajustan a los estándares clásicos de extensión de un libro, no suelen publicarse en revistas por ser muy largas y tampoco alcanzan la extensión suficiente para editarla como un solo libro. Por eso suelen ir en antologías de varios autores, o -en el mejor de los casos- si pertenecen a un autor de relumbrón, quizás se logre una publicación individual o antología unipersonal con el paso del tiempo.

Hasta aquí ya tenemos cierto marco generado por la extensión para decidir si hablamos de cuento, novela corta o novela, y, a parte, una definición bastante abierta de lo que es un cuento. Veamos ahora qué características tiene que lo hace distinto a una novela, y por ende debe abordarse de manera diferente. Tomando como ejemplo la autora que nos interesa, los primeros escritos de Carmen Laforet fueron cortos, como puso de manifiesto la edición de *Carta a Don Juan*, volumen que amén de los primeros incluía todos sus escritos literarios. A esos incipientes textos, como todos sabemos, les siguió la aplaudida novela *Nada*. Lo interesante es que la novela puede leerse, como ya hizo Juan Ramón Jiménez, como una sucesión de estampas cuya capacidad de penetración y hondura psicológica en torno a Andrea y su percepción del mundo son de suficiente entidad como para que la trama narrativa no sea indispensable.

Nada consta de 25 capítulos organizados en una estructura tripartita. La primera parte abarca nueve capítulos, la segunda parte también y la tercera, siete. En la novela se cuenta la vida de Andrea con la Barcelona de la posguerra inmediata de fondo. La novela,

escrita en primera persona, es de carácter autobiográfico, como ha quedado confirmado en la biografía de Caballé&Rolón, y desde ese punto aborda temas y motivos como el desamparo familiar, las desavenencias y las discusiones violentas entre familiares, la sumisión y, sobre todo, un sentido innato y juvenil de la rebeldía. Pero también los celos, la angustia, el tedio, la soledad, el aislamiento social, etc. Otros de sus rasgos es que la novela tiene el tiempo muy acotado, sucede a lo largo de un año. Observamos también esa precisión y rigor en acotar el factor temporal en otras novelas contemporáneas de *Nada* y en otras algo posteriores como en *La Colmena* de Camilo José Cela, que transcurre en apenas tres días; en *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, que transcurre en una tarde; o en *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes. Cabe añadir que la estructura de *Nada*, a pesar de estar dividida en tres partes, es muy sencilla; se trata de una narración lineal, como será habitual en Laforet hasta llegar a *La mujer nueva*, donde el procedimiento del *flash-back* es utilizado a menudo para conocer los pormenores biográficos de Paulina Goya antes de tomar su gran decisión.

La segunda novela de Laforet fue *La isla y los demonios* (1952), ubicada en Las Palmas de Gran Canaria, ciudad en la autora vivió hasta los dieciocho años (edad con la que se “fuga” a Barcelona). De modo que en la novela, situada en dicha ciudad, se construye sobre la idea de volver hacia atrás para recuperar un pasaje de su adolescencia envuelto en una historia que, al mismo tiempo, encierra sus propios “demonios”: la presencia autoritaria de una madrastra hostil y vulgar, la ausencia materna, y la confusión emocional adolescente. Marta Camino, la protagonista, puede verse como un antecedente de Andrea, y así lo ha visto Andrea y lo ha confirmado la ya citada biografía de Caballé&Rolón fechando la génesis de la novela en un tiempo anterior a la escritura de *Nada*. Como ya señalara el catedrático de Literatura Joaquín de Entrambasaguas, quien tal vez fue el primero en vincular *La isla y los demonios* a *Nada* apuntando que bien podía ser un proyecto literario previo²⁰, como después, en efecto, se ha confirmado.

Las correspondencias entre la propia experiencia de Laforet y algunos hechos narrados en *La isla y los demonios* han quedado manifiestas en su reciente biografía por parte de Caballé&Rolón. La existencia de Ricardo Lezcano como el primer amor de la escritora y móvil de su fuga/partida de la isla se halla magníficamente recreada en el

²⁰ Véase Illanes (1971: 107)

personaje de Sixto, el joven que, al igual que Lezcano, llega del frente y acompaña a Marta en sus vagabundeos por la playa. Aunque en *La isla y los demonios* es visto como un primer novio de transición al que la adolescente se aferra para salir de su círculo familiar -tal vez el mismo papel que representó para Laforet aquel primer amor-; para Marta, Sixto es una posibilidad de casarse. Marta Camino, como Laforet, busca alejarse de su entorno y viajar a la península. En la novela, sin embargo, Marta no vinculará su marcha a Sixto sino a Pablo, un personaje más idealizado que le sirve para amortiguar la influencia de Sixto sobre la protagonista. En vez de centrar en ese primer novio sus anhelos -como tal vez hiciera Laforet-, en *La isla y los demonios* Marta desdoblará sus sentimientos y deseará partir con Pablo, aunque Sixto constituya un presente más real. Lo cierto es que las lecturas autobiográficas de la novela surgieron de inmediato, como antes ocurrió con *Nada*; y, ante ellas, la escritora siempre reaccionaría con una extraordinaria acritud tal como percibimos a la luz de lo expuesto por Martínez Cachero -palabras de Laforet mediante- en la Introducción que aquel hizo a la novela de esta *La insolación*: “«Niego en redondo que mis novelas sean autobiográficas», o bien «Tengo que dar un mentís rotundo a la afirmación de que los personajes de mi libro pueden ser localizados. Todos son criaturas e invención mías»” (Laforet, 1992: 30-31).

A riesgo de repetirnos atendiendo de nuevo a la biografía escrita por Caballé&Rolón, sus autores han encontrado una explicación de la resistencia de Laforet a reconocer el fondo autobiográfico de sus novelas en el impacto que tuvo la publicación de *Nada* en su entorno más íntimo y el vacío familiar que en consecuencia se produjo a su alrededor. El hecho era indudable también para Manuel Cerezales, el marido de Carmen Laforet, quien siempre consideró que Carmen nutría sus novelas de sus propias experiencias y vivencias, buscaba los personajes dentro de sí y, generalmente, acertaba (razón por la cual él la obligó a firmar un documento en su separación matrimonial en cuyas líneas la escritora se comprometía a no utilizar su vida privada como inspiración futura de su novelística; circunstancia que, como se apunta en *Una mujer en fuga*, bloquearía definitivamente a la novelista). En esencia, Laforet tenía dificultad en construir argumentos inventados o historias fuera de ella, y ese será el desafío permanente

en su obra (Caballé&Rolón, 2010: 202). No deja de ser simbólico que Marta, secreta escritora de diarios, decida quemar sus escritos cuando sale de la isla.

Este, entonces, fue un punto de vista que iría mitigando en sus novelas y que ya resulta muy controlado en *La insolación*, por más que puedan hallarse de nuevo paralelismos en la creación de los personajes. En cualquier caso, constituía un elemento perturbador para la escritora que coartaba su imprescindible autonomía narrativa.

En *La isla y los demonios* la Guerra Civil es un simple telón de fondo que pone una nota ingrata en la vida paradisíaca del archipiélago canario. En Las Palmas, aunque Franco iniciara la guerra desde el cercano norte de África, no se sintieron los horrores de la contienda; por lo que Marta, al igual que Carmen, sólo vislumbra la tragedia en los barcos que llegan al Puerto de La Luz con soldados de permiso o que vuelven a transportar jóvenes al frente: “El gran puerto había conocido días de más movimiento que aquellos de la guerra civil. De todos modos, cajas de plátanos y tomates se apilaban en los muelles dispuestos al embarque. Olía a paja, a brea, a polvo y yodo marino” (Laforet, 1954: 12). Esa es la imagen del puerto que observa Marta Camino cuando recibe a unos familiares que llegan a la isla huyendo del Madrid republicano en busca de un refugio.

En lo que al tiempo de la historia se refiere, la década de los treinta resulta dolorosamente significativa para el pueblo español, cualquiera que haya sido su postura en el desarrollo de la cruenta Guerra Civil. Si bien es cierto que los personajes de Laforet no forman parte protagónica en esa guerra; también es cierto que, de una manera u otra, se vieron afectados por ella. El narrador empieza a contar un día cualquiera del mes de noviembre de 1938: “Este relato comienza un día de noviembre de 1938. Marta Camino llegó hasta el borde del agua, en el muelle en que debía atracar el correo de la península” (Laforet, 1954: 12). La guerra está a punto de concluir y este hecho será anotado cuidadosamente por el narrador, quien se encarga de marcar como un día glorioso el del 1 de abril de 1939, cuando el mencionado acontecimiento se produce: “El primero de abril acabó la guerra. Por la mañana, Sixto alquiló una barca para Marta y para él, y a grandes golpes remó mar adentro, hasta que las gentes de la playa se confundieron y se hicieron pequeñas y oscuras” (Laforet, 1954:164). A hilo, nótese que en *La isla y los demonios* la guerra es solo una realidad lejana, padecida por otros, aunque de vez en cuando aparezcan personajes secundarios como Chano, el jardinero, que, animado por su

hermano legionario, se marcha a la guerra: “Ni Marta ni el propio Chano sabían aquella mañana que al fin el jardinerillo marcharía al frente; que alcanzaría la guerra en sus últimos momentos, y que a los tres días de estar en las trincheras una granada le volaría la cabeza” (Laforet, 1954: 51). En efecto, la guerra está presente pero no en primer plano. Se alude también de forma velada a la misteriosa mujer de Pablo, el pintor que ha viajado en el mismo barco que los tíos y que se ha incorporado al grupo. Pablo parece huir, aunque siga amándola, de esa mujer algo absorbente pero libre que está del lado de los republicanos. La mujer de Pablo sólo es un personaje extraño y diferente dentro de ese uniforme universo familiar, previsible y mezquino, que Marta Camino quiere abandonar.

En 1955 Carmen Laforet publica una novela que resulta central para nuestra tesis, *La mujer nueva*; pues en ella crea la escritora un espacio literario estrechamente vinculado a su nuevo sentir religioso. Porque como ella misma escribiría en su nota preliminar a las novelas cortas, “fueron surgiendo mientras la labor y el pensamiento de una nueva novela larga, estaba en mí. Han nacido en el transcurso del tiempo que media entre *La isla y los demonios* (1952) y *La mujer nueva* (1955)” (Laforet, 1956: 91). Es decir que todas ellas surgen de un mismo estado de su espíritu, como resulta obvio comparando ambas escrituras. La biografía de Laforet publicada en 2010 ha puesto de manifiesto la intensidad de su experiencia religiosa, que sería muy bien vista en las esferas del poder, (siendo galardonada con los premios Menorca en 1955 y con el Nacional de Literatura en 1956); al tiempo que sería rechazada por los ambientes intelectuales opuestos al régimen. Laforet perdería en buena parte (con la excepción de Brenan, Pemán y Zamora Vicente, los tres grandes valedores de *La mujer nueva*) el favor de una crítica que, ante sus dos novelas anteriores, había sido prácticamente unánime, y que detectaría ahora contradicciones profundas en relación a ellas. Si bien *La mujer nueva* contiene algunas páginas, en concreto en la tercera parte, que parecen de menor calidad; no es menos cierto que en muchos momentos de la novela se aprecia la brillante escritura de Laforet.

Juan Luis Alborg en su *Hora actual de la novela española* (vol. I, 1958) califica esta obra como si se tratara de un mayor empeño narrativo en la escritora, no obstante, afirma: “no añade nuevos aspectos al panorama novelístico de la autora. Paulina, la heroína,

sigue estando en la línea de Andrea y de Marta, pero convertida ya en fruto logrado de mujer, enredada en la aventura de sus amores que son intensos y dramáticos (...) esta Paulina puede considerarse asimismo como el tercer capítulo de la vida de una misma mujer” (Domene, 2011).

Tercer y último capítulo de un ciclo que se cierra con *La mujer nueva*; ciclo inicial de aprendizaje y de búsqueda de una identidad para adentrarse, ya en la década de los 60, en un nuevo proyecto narrativo que tendría el título original de *Tres pasos fuera del tiempo* y que iba a estar integrada por las novelas *La insolación*, *Al volver la esquina* (novela inédita que Destino, su editorial desde siempre, editaba en 2004) y *Jaque mate* (texto desaparecido y del que se cree existen bastantes páginas en una maleta perdida en Roma). Antes de seguir adelante con estas obras, pero, es necesario prestar un poco más de atención a *La mujer nueva*. Según nos dice Graciela Illanes Adaro, aunque tal obra fuera la primera novela católica que se escribe en la posguerra (Illanes Adaro, 1971: 15); paradójicamente, tuvo en su momento problemas con la censura al oponerse un miembro del jurado a concederle el premio porque, en su opinión, la protagonista, vuelve a pecar tras sufrir la crisis religiosa (Caballé&Rolón, 2010: 261). Esta protesta provocó que la novela fuera entregada a un prelado de la Iglesia Católica que por suerte permitió la publicación de la historia.

Con todo, *La mujer nueva* fue publicada en 1955. En 1951, en diciembre, Carmen Laforet adentra su espíritu en la fe católica, cuyas prácticas había dejado completamente, pues no le interesaba la religión por rutina. En esta fecha, pero, siente el fervor y la fe en forma inusitada. Dicha vivencia personal es la que exterioriza en esta obra con cuya creación alcanza plena madurez, seguridad y firmeza, tanto en lo que tiene de estructura novelesca como en los valores formales de estilo y trazo literario. Técnicamente es la mejor de todas sus obras. En cuanto a la protagonista, esta acusa una profunda penetración en su mecanismo espiritual, intelectual y hasta biológico. Hay una sagaz interpretación por parte de la autora de los resortes psíquicos que mueven sus actos y un bien llevado análisis de las reacciones antes las varias circunstancias que le conciernen. De esta obra, la propia Laforet dice: “He creado un tipo de mujer, protagonista de mi libro, totalmente distinto de mi tipo humano, y la he colocado en situaciones, ambientes y circunstancias de conversión y lucha espiritual totalmente diferentes a las mías” (Laforet,

1956: 208). Esta suerte de nueva protagonista en la obra de Laforet la personifica Paulina Goya, una mujer de mediana edad que en la España conservadora de la posguerra se separa de su marido, se independiza acomodándose en un piso en Madrid y demuestra que se puede valer por sí misma al hacerse cargo de su hijo. Estamos, por ende, ante una nueva vida para Paulina, llena de desconocidos horizontes entre los que descubre de nuevo el amor y mantiene una apasionada relación amorosa. Sirvan las palabras de una también ganadora del Nadal como Vallvey y del hijo de Laforet, en el marco que supone la entrevista de Macarena Olazabal para el diario *El País*, como epílogo para dar por terminada nuestra mirada a *La mujer nueva*.

Se puede observar en la novela una discutible vertiente feminista, que apenas queda velada por una experiencia religiosa muy intensa, que ocupa la primera parte de la obra. Laforet plantea todos los problemas de la vivencia religiosa: las dudas, la sensación de descubrimiento de Dios y los conflictos de la relación con la Iglesia. “Una novela demoledora para un creyente y antipática para quien no cree, ya que trata de la fe”, afirmó Cerezales. En una sociedad más desacralizada como la actual, el tema de la crisis mística importa tal vez poco, pero responde a una necesidad personal de la autora, contó su hijo. [...]

Vallvey, que ganó el Nadal en 2002 con *Los estados carenciales*, destacó que la novela aborda temas cruciales de la época, como el enfrentamiento doméstico y la discriminación de la mujer, pero sigue siendo perfectamente vigente en la España de hoy: “Las inquietudes y las luchas de la heroína, Paulina, serán mejor comprendidas desde la perspectiva actual, en la que estos problemas sociales siguen presentes pero se ha aprendido a hablar de ellos. Laforet es una pionera que fue más allá de su género”. (Olazabal, 2003).

La insolación es la historia de un arranque juvenil: Martín Soto, en los veranos de sus catorce, quince y dieciséis años, no solo se desorienta, sino que su personalidad de chico de la clase media, lleno de sensibilidad y de inquietudes, pierde de vista la realidad. Es un chico huérfano de madre, con su padre (Eugenio Soto) recién casado con otra mujer (Adela), que durante el invierno vive con sus abuelos maternos y pasa el verano en Beniteca (un pueblo imaginario de la costa levantina) donde está destinado su padre, con su madrastra y con las hermanastras que va teniendo anualmente. Martín es sensible, con gran capacidad para la pintura y el dibujo, pero lleva una vida monótona y sin interés. Su

padre Eugenio es la clásica caricatura de militar de la posguerra española, muy “macho”, que razona poco y para quien las cosas se hacen porque hay que hacerlas. En cuanto a Adela, su madrastra, no le puede ni ver. Sus abuelos son buenos, le quieren y le cuidan, pero son mayores. El encuentro del muchacho con los personajes singulares que pueblan el relato introduce en su vida emociones inesperadas; la sensación del resplandor de la playa y la neblina blanca del calor producen en él una sensación de evasión de la realidad en la que se ciega sin sospechar las intrigas y el rencor que produce su propia inconsciencia, y que un día le harán despertar bruscamente.

En el primer verano del libro (se narran tres veranos, con sus correspondientes intermedios: los cursos escolares que los separan) conoce a unos vecinos, los hermanos Anita y Carlos Corsi, que viven solos con la rara y sabia Frufrú en una casa alquilada, la casa del inglés Mr. Pyne. Anita es frívola, le importa poco la opinión de los demás y le divierte jugar con los sentimientos de los otros. Carlos es guapo, fuerte, pero a la vez vulnerable y limitado, carece de intereses más allá de lo inmediato y solo le preocupa atraer la atención de su hermana mayor. Martín, un adolescente estándar, ve a los Corsi como seres magnéticos; viven en un mundo completamente distinto al suyo: libertad, cosmopolitismo, osadía, gran seguridad personal, cierto misterio en las relaciones familiares, belleza física y actitud sensual; en definitiva, elementos encontrados al ser cotejados con el mundo plano, gris, y lleno de estereotipos (abuelos buenos, padre militar simplón y bruto, madrastra ruda y envidiosa) en el que Martín vive. Por si fuera poco, los Corsi tienen un apellido extraño para esos lugares; su padre es un dandi cosmopolita que se dedicó en su juventud al circo -nada menos que al circo, otro motivo más para reforzar el aparato fantástico y aventurero en la novela-. Por otra parte, la madre de los Corsi ha fallecido, y sus hijos una y otra vez dudan, casi como si se tratara de una adivinanza, de esa muerte y apuestan por un abandono familiar. La cosa es que hasta poco antes de nacer Carlos, Corsi y Mari Pepa no pudieron casarse porque Corsi quería también matrimonio civil, aunque Mari Pepa se hubiese conformado solo con el matrimonio católico. Rara es también la criada con un nombre tan cariñoso y estrafalario como lo es su portadora, Frufrú, antigua compañera de circo del padre de Anita y Carlos, convertida en su cuidadora ante las largas ausencias del progenitor de ambos. Frufrú representa ante todo la diferencia, el contraste con una sociedad conservadora como es la española de

posguerra. Una noche de San Juan, la gran fiesta entre las fiestas del verano, Frufrú decide salir con los chicos a la verbena del pueblo, donde su vestimenta y sus ansias de diversión, tan alejados de lo que debía ser el de una señora con sus años, causa la sorpresa y las burlas de muchos de los participantes en el espectáculo verbenero.

Cuando Martín intenta manifestar lo que va descubriendo en su interior, es decir la adquisición de una nueva profundidad y madurez, Carlos lo ve como algo malo, como una enfermedad de Martín; “una insolación” que le lleva a decir cosas aburridas y parecer un cura predicando. También Martín lo considera un poco así, aunque desde otra perspectiva, pues cuando llega a Beniteca “la insolación” le hace olvidar todo lo que de verdad lleva dentro, como el deseo de escaparse de la realidad. De la primera a la última página, la presencia del calor es constante y paralela a su amistad con los Corsi, como una explosión sensual que invade al protagonista absorbiéndolo por completo. En efecto, la insolación del título es figurada, claro está, pero el lector la presiente como real durante la obra en ese golpe de calor interno que experimenta Martín y que le hace descubrir sus sentimientos hacia Carlos. Grande es la maestría de Carmen Laforet en hacernos sentir, de un modo casi físico, el verano, el calor, el agua salada del mar y la arena de la playa pegada al cuerpo cual segunda piel.

Todas esas imágenes crean una atmósfera irreal, fantástica, a ratos optimista, pero sobre todo turbadora, que hace de *La insolación* una novela de formación (sentimental), como lo son a su modo las dos novelas anteriores. Es decir, todas excepto *La mujer nueva*, un texto “anómalo” en la narrativa larga de Laforet al abordar la historia de una mujer adulta, y no una adolescente. La novela concluye con el truncamiento violento de esa amistad de Martín y Carlos, de la que volveremos a saber en la novela póstuma *Al volver la esquina*, pero cuyo desenlace quedará definitivamente en suspenso.

Al volver la esquina fue publicada de manera póstuma por la editorial Destino en 2004, el mismo año de la muerte de la escritora. En esta obra, la articulación y la complejidad de la estructura narrativa representan una nueva e interesante etapa de la evolución estilística de Laforet. Significativa al respecto es la opinión de Santos Sanz Villanueva que, en una reseña de la novela póstuma de Laforet, escribe que, aun siendo esta obra “más madura y técnicamente superior a aquella opera prima justamente famosa,

no tiene, sin embargo, el ángel que convirtió a *Nada* en un hito inexcusable de toda la posguerra” (Sanz Villanueva, 2004).

En el prólogo a *La insolación*, titulado “Por qué esta trilogía”, Carmen Laforet nos proporciona algunas claves de lectura sobre la composición de la trilogía que integran los libros que nos incumben ahora. Su intención es representar “tres momentos de la vida de un hombre”, que incluso son “tres momentos de la vida de estos últimos veinte años en España” (Laforet, 1992: 45). En *Puedo contar contigo*, la correspondencia entre Carmen Laforet y Ramón J. Sender, ella se refirió a la trilogía *Tres pasos fuera del tiempo* en la carta que lleva fecha del 10 de febrero de 1967 (Laforet & Sender, 2003: 96-97) como a una obra ya concluida, en otras cartas de 1973 aludió a la relectura de *La insolación*, a la redacción de la segunda parte, *Al volver la esquina*, y a la intención de “escribir enseguida la otra tercera”, o sea, *Jaque mate* (Cerezales, 2004: 7-11). En el mismo año de la muerte de la escritora, la editorial Destino dio a la imprenta la segunda parte de la trilogía, *Al volver la esquina*, que Laforet se negó a publicar en 1973, cuando ya solamente faltaba la corrección definitiva de las galeradas. Según lo que afirma Agustín Cerezales, hijo de la escritora y editor de la obra, varias circunstancias retrasaron a lo largo de los años, la publicación de esta novela. Cuando Laforet volvió a Madrid, después de un largo periodo de viajes y cambios de domicilios, resultó que muchos papeles se habían perdido. Quizás entre estos deba contarse incluso *Jaque mate*, el acto final de la trilogía. (Laforet&Sender, 2003: 200 y 208).

El protagonista de *La insolación*, Martín Soto, aparece otra vez en *Al volver la esquina* como voz narradora y personaje principal del relato. La elección de un personaje de sexo masculino complica la elaboración de las resonancias biográficas que se pueden observar en la obra de la escritora, sobre todo en *Nada* y en *La isla y los demonios*. Según Manuel García Viñó, es precisamente la “desaparición de la autora como materia novelesca” (García Viñó, 1967: 79-80) lo que establece una bipartición en la narrativa de Laforet: la primera etapa estaría constituida por *Nada*, *La isla y los demonios* y *La mujer nueva*; la segunda empezaría con *La insolación*. El crítico prosigue así: “El hecho de que el protagonista de las primeras tres novelas sea femenino y el de la cuarta y, según se nos anuncia, quinta y sexta, masculino, no es ninguna casualidad. Responde perfectamente al cambio de actitud”. Hay que observar que la correspondencia entre el supuesto carácter

autobiográfico de un texto y el sexo de los personajes que reflejarían al autor, nos parece exageradamente mecánica. García Viñó, más que analizar la producción novelesca, se sirve de la bipartición mencionada para afirmar, con cierta dosis de arbitrariedad, el decaimiento a lo largo del tiempo de las notables calidades narrativas que caracterizan, a su modo de ver, la primera etapa de la producción literaria de Laforet.

De todas formas, lo que interesa a la escritora es captar la historia íntima del personaje, y no, por lo que se refiere a *La insolación*, dibujar una “psicología adolescente de masa ni de ola del momento” (Laforet, 2004: 45-47). Ciertas temáticas, que ocupan un lugar relevante en la narrativa de Laforet, como la condición femenina o la identidad sexual en una sociedad que conservaba rasgos patriarcales, no se desarrollan en un nivel *ideológico* (entendido como manifestación de una explícita y polémica voluntad de denuncia de ciertos aspectos de la vida social), sino más bien en la perspectiva de una íntima reflexión existencial. Según Roberta Johnson, en el lema dedicado a la escritora en (Levine, Marson & Waldman, 1993: 245) Laforet, que rechazó cualquier compromiso ideológico y político en las vicisitudes de su tiempo, negó coherentemente la adopción de una perspectiva feminista en la creación de sus personajes.

Con respecto a *La insolación*, la organización narrativa de *Al volver la esquina* parece mucho más ambiciosa: en lugar de una narración prevalentemente lineal, donde el fluir de la historia se mezcla con el tiempo cíclico de las estaciones, el relato de esta última novela presenta un desarrollo tortuoso, debido, en primer lugar, a la organización del tiempo. El tiempo cronológico se extiende desde el mes de abril de 1950 hasta diciembre del mismo año, pero el acto de la narración se sitúa dos décadas después, en 1973, cuando el narrador-protagonista (el mismo Martín de *La insolación*) empieza, como terapia psicoanalítica, su viaje hacia atrás en la memoria, anotando sus investigaciones en el “cajón del olvido” por sugerencia de su terapeuta. En este camino, el tiempo sufre las inevitables contracciones y dilataciones debidas al carácter subjetivo de su vivencia. Así, junto con digresiones y analepsis que se refieren a hechos más o menos alejados en el tiempo, hay un incesante ir y venir de la memoria, a veces con un ritmo vertiginoso, incluso entre sucesos separados por pocas horas. El episodio que pone en marcha la novela es llamado “Noche toledana”, a la que se concede un espacio muy amplio, mientras que una gran cantidad de acontecimientos son, con respecto a su duración

cronológica, mucho más sintéticamente relatados. Otro elemento que complica la estructura novelesca consiste en la presencia de varias voces narrativas en el interior de un relato de carácter autobiográfico y desarrollado principalmente por un narrador interno.

En la segunda parte de la novela, por ejemplo, aparece un narrador externo que, sin solución de continuidad con respecto al relato principal, introduce una especie de analepsis designada como el “Cuento de Soli”, la pequeña Soledad, uno de los personajes de la novela. Más interesante es la inserción de un “Diario policial”²¹, escrito por un tal Luis López, propietario de una tienda de antigüedades, que alquiló a Martín una habitación encima de su almacén. Cada una de las dos partes en que está dividida la novela es introducida por una página de este diario, puesto en evidencia por la utilización de la letra cursiva. En la página del diario que abre la novela, se aclara el contenido de las anotaciones de López: “Las pesquisas, primero en la ciudad de Toledo y después en Madrid, que quien esto escribe y algunos familiares suyos han hecho respecto a la desaparición misteriosa de un hombre: Martín Soto Castello” (Laforet, 2004: 17). La novela empieza con la desaparición del protagonista, Martín, un joven pintor de veinticuatro años, soltero, sin parientes; cuyas prendas, de estilo vagamente *existencialista*, suscitan la curiosidad del vecindario. Después de su salida de Madrid un sábado por la tarde del mes de abril para marcharse a Toledo -escribe López- se habían perdido sus huellas. Después de tres meses, la única certeza era que Martín no llegó a Toledo, ni aquel día, sábado 15 de abril, ni después. Nadie sabía, según el autor del diario, qué le había pasado “al volver la esquina”.

Desde el principio, la novela desmiente el misterio que ha dado origen este “diario policial”: Martín, citando el diario que le fue entregado después de la muerte de su autor, cuenta su despertar en Madrid después de su “noche toledana” (Laforet, 2004: 19.) Al narrador-protagonista lo que se afirma en el diario le parece singular: a pesar de que él hubiera tenido que llamar la atención, vagando por Toledo en compañía de gente rara, nadie se dio cuenta de él, nadie lo notó, mientras iba por las calles de la ciudad casi como un fantasma o como *otro* Martín (Laforet, 2004: 42). El protagonista define el diario como “desconcertante”, opinión repetida más adelante, cuando le resulta

²¹ Sobre la novela policíaca y su desarrollo a partir de los años 70, véase Holloway, V. R. *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*. Fundamentos. Madrid, 1999. pp. 179-191.

“incomprensible” que López haya conseguido descubrir ciertos secretos suyos sin poder reconstruir, en cambio, su estancia en Toledo (Laforet, 2004: 54). Pero, en otro lugar del texto, el protagonista sugiere una posible y casi banal explicación de las conjeturas de López, que había escrito: “Si se hubiera quedado Martín en Madrid, como no fuese encerrado en un sótano, también lo habría sabido yo, pues en todas partes tengo amistades...”. Y es justamente en Madrid donde vive Martín, y no en un sótano, sino en un piso cerca del Retiro, “el edificio de los miradores redondos en la Avenida de Menéndez Pelayo” (Laforet, 2004: 103).

Así empieza la novela, con una especie de diálogo entre estos dos narradores, que describen realidades de signo opuesto: por un lado, el misterio y la desaparición del protagonista, elementos que bien podrían adaptarse a una novela de enredo; por el otro, su inmediata negación. Y es que en esta novela las complicaciones se encuentran no en la intriga exterior, sino más bien en la dimensión psicológica del relato. No cabe duda de que *Al volver la esquina* resulta, en cuanto a la técnica narrativa, la obra de mayor profundidad de la escritora. Justamente por esta razón debería inducir al abandono de la imagen de Laforet como autora de una “única” e insuperable novela, *Nada*. En particular, comparándola con *La insolación*, esta segunda parte de la trilogía constituye una elaborada narración, cuyo fundamento reside en la recuperación del pasado, casi a la manera de la *recherche* proustiana. En consecuencia, merecen particular atención las numerosas reflexiones de Martín sobre el desarrollo de su propio camino interior; además de una investigación de tipo psicológico, dirigida hacia sí mismo y a los demás, objeto del camino psicoanalítico es también la curación del alma afligida por los sentidos de culpabilidad. Probablemente la reminiscencia proustiana más profunda se encuentre aquí, en la contraposición entre lo que, sepultado aparentemente en el olvido, sobrevive con su carga de significado y emoción, aun en forma fragmentaria y huidiza, y lo que, flotante en la memoria y fácilmente asequible, ha perdido su energía, como si la continua frecuentación le hubiera quitado consistencia (Laforet, 2004: 249-251). Sin embargo, algunos aspectos de la novela quedan sin resolver, como hilos dejados en suspenso. No siempre el papel de los personajes en la dinámica narrativa encuentra una justificación, aun implícita, como en el caso de la extravagante y pintoresca joven africana que irrumpe por un breve período en la casa de los Corsi.

Incluso el “Cuento de Soli” tiene algo misterioso: un narrador en tercera persona, utilizando un lenguaje visiblemente menos cuidado, más ingenuo y coloquial, en sintonía con el punto de vista del personaje, interrumpe el cuento de Martín y refiere episodios de la vida de la pequeña Soledad, que acompañó a Martín en sus correrías toledanas (Laforet, 2004: 131). El relato queda insertado, sin solución de continuidad, entre los recuerdos del protagonista, aunque la psicoanalista de Martín, la doctora Leutari, figura que queda al margen de la narración, se lo había prohibido explícitamente por razones que permanecen desconocidas para el lector. La consciencia de Martín asume un papel central: a través de ella llega al lector la gran parte de los sucesos narrados.

Narrador interno y focalización interna caracterizan un relato que se podría considerar, en su conjunto, casi como un largo monólogo interior en el que se asoman, de vez en cuando, las voces y el punto de vista de otros personajes. Esto contribuye de manera determinante a crear una arquitectura más compleja que en las novelas precedentes, caracterizada por constantes desplazamientos en el tiempo y por el “ritmo ondulante” del recuerdo. Carmen Laforet utiliza esta técnica literaria desde el principio, desde los capítulos dedicados a la «Noche toledana», suceso vivido por el protagonista como una experiencia singular y decisiva, que se hace objeto de una rememoración lenta, incierta y refractaria a un camino lineal. A veces los recuerdos se asoman inseguros, su interpretación resulta difícil: son sinceros, sí, pero no por eso verídicos. A veces, en cambio, los recuerdos afloran con la inmediata evidencia de una imagen claramente dibujada, cruzando la barrera de la remoción. Sucede, por ejemplo, cuando por primera vez, después de mucho tiempo, Martín oye pronunciar el apellido de sus amigos de antaño, y esto es suficiente para llevarlo a lugares y tiempos lejanos, los de sus veraneos de adolescentes (Laforet, 2004: 38).

El narrador insiste en particular sobre el carácter “insólito” de aquella noche en que descubrió una Toledo extraña y desconocida. En realidad Martín conocía muy bien aquella ciudad, pero, en esa noche, Toledo parece deshacerse en la lluvia, hasta perder su consistencia y transformarse en una especie de mundo fantasmal y fantástico. Se determina así un suspense indefinido, que se acentúa con el paso del tiempo, mientras que el joven y la pequeña Soli cruzan los laberínticos meandros de las calles oscuras y desiertas. La representación del espacio urbano está empapada de la subjetividad del

narrador, ya que para él Toledo no es sino un laberinto sumergido en la tormenta y en la lluvia, un lugar donde se ha vuelto imposible orientarse: “[...] En este preludio de la noche toledana siempre me veo corriendo bajo los hilos del agua. Siempre rechazados la niña y yo: dos siluetas grises entre la lluvia gris y el cielo negro. Dos pájaros atontados y con la orientación perdida” (Laforet, 2004: 31 y 50). Además de ser un tiempo cargado de atmósfera onírica, donde presente y pasado confluyen en el reencuentro con Anita, la “Noche toledana” empuja a entrar en otra existencia, es una “situación de espera y desesperanza al mismo tiempo” (Laforet, 2004: 80). El viaje a Toledo²² es otro “paso fuera del tiempo”, un advenimiento que, al parecer, hace Martín invisible a las pesquisas de López, y, al mismo tiempo, determina el olvido espontáneo -hecho difícilmente explicable- de la vida precedente. De manera igualmente inexplicable, no sólo la vida pasada sino incluso los hechos sucesivos a esta noche han sido ofuscados por un olvido intencional, dirigido a borrar sucesos que se habían vuelto insignificantes, una vez perdido su originario “incomprensible encanto” (Laforet, 2004: 55).

La segunda parte de la novela tiene lugar en Madrid. La representación, en un territorio intermedio entre la realidad y la imaginación, constituye uno de los rasgos más sugestivos y logrados de esta. En Madrid, y en pocos lugares más, se mueven varios personajes, observados siempre desde la perspectiva de Martín, que se hacen, sin embargo, menos urgentes y se suceden con un ritmo más pausado. Como en *La insolación*, del protagonista conocemos sobre todo impresiones, estados de ánimo y comportamientos, relatados por la voz del mismo Martín que, adulto y entregado a la tarea de una especie de autoanálisis, está caracterizado por una mayor consciencia de sí mismo. En ambas novelas falta un verdadero retrato del protagonista (y de los otros personajes): más que un carácter; Laforet nos proporciona unos rasgos muy matizados que se asoman a lo largo de la narración.

También el estilo narrativo de Martín forma parte de su imagen: la incertidumbre en el relato de ciertos hechos evidencia el carácter reflexivo del personaje, que emprende su *recherche* con espíritu crítico, admitiendo que el olvido no es solamente vacío, sino más bien ausencia reveladora. Recobrando sus recuerdos, intenta dar un sentido al pasado

²² La dimensión literaria en la descripción de Toledo ha sido subrayada por Marisa Sotelo Vázquez en su artículo “*Al volver la esquina* de Carmen Laforet: las fotografías de la memoria». *Revista Hispánica Moderna*, LVIII, nº 1-2, 2005. pp.107-117.

y su actitud dudosa no permite que el lector se entregue completamente al narrador que, sin embargo, representa el único camino para llegar a la verdad. El punto de vista de Martín coincide aquí enteramente con el del señor López, que considera excesivas la inocencia y la ausencia de relaciones amorosas del joven y que, con una mezcla de inquietud y alivio, descubre sus encuentros secretos y mercenarios. Sin embargo concluye afirmando que “lo más tirado sirve a veces de contrapeso a lo más puro” (Laforet, 2004: 54).

Con respecto a *La insolación*, el personaje parece más consciente de sus dinámicas interiores y más capaz para analizarlas, sin por esto pretender llegar a conclusiones definitivas y sin atribuirse la facultad de comprenderlo todo (Laforet, 2004: 51 y 53). Para este, Pérez es un “viejo bohemio”, cuya mezquindad suscita el desprecio y la rabia del protagonista, mientras que ante Anita aparece como un “viejecito encantador” (Laforet, 2004: 85, 129-130 y 139). Lo mismo pasa con el personaje de Soli, a la que el padre reprocha cierta picardía, juicio que Martín no acepta, hasta el punto de que decide llevarla consigo a Toledo. A veces la imagen de un personaje se sobrepone a la de otro: es lo que sucede con Soli y Anita: como en esas fotografías en que el cliché ha sido impresionado dos veces. Detrás de la primera aparición de Anita, en Toledo, se vislumbra la de Soli que suscita en Martín un sentimiento de compasión estremecedora.

Martín insiste en subrayar la percepción de su diversidad, la sensación de tener un mundo íntimo distinto al de los demás. La presencia del diario de López, donde el autor describe ciertos rasgos de la personalidad de Martín, reúne los puntos de vista de varios personajes, relatados, sin embargo, por la misma voz narradora. Incluso los demás personajes están representados a través de la misma técnica: su imagen se compone poco a poco, siguiendo los vaivenes tortuosos de la memoria de Martín, sin verdaderos retratos que proporcionen una imagen acabada, como es el caso de Amando Pérez, el padre de Soli, figura estafalaria observada desde varias perspectivas: además del punto de vista del protagonista, crítico y receloso, se relata el de la hija, ingenuamente idealizador, y el de Anita, que, después de una conversación telefónica, lo describe de manera casi opuesta a la de Martín. El punto de vista del protagonista suele ser dominante, no interlocutorio, excepto en el caso de Anita, cuyos matices el narrador vacila en recomponer en una imagen coherente y estable. En este caso el punto de vista de Martín no se sobrepone a

los de otros personajes. Como en la época de su adolescencia, le resulta difícil enfocar el aspecto y la manera de ser de esta chica que no se parecía a nadie. Es la compañera de antaño, caracterizada por una alegría y vitalidad contagiosas, y por una infantil insensatez que Martín no dejará de reprocharle; al mismo tiempo, sin embargo, es una persona diferente, de gestos más comedidos y capaz de manifestar una insólita dulzura.

El sentimiento que une a Martín y Anita asume el carácter inusual de una pasión fraterna, donde libertad e intimidad parecen convivir milagrosamente en un frágil equilibrio y que, por lo menos en dos ocasiones, toma las semblanzas, enseguida rechazadas por parte de ambos, de un auténtico enamoramiento. Anita es como una hermana pero es también la mujer a la que, en las últimas páginas de la novela, pide su mano, aun consciente de que es un “disparate”. La propuesta de matrimonio de Martín quizás hay que entenderla como un intento de reconducir la relación con Anita a una dimensión estable y definida, a aquellas «raíces fuertes para agarrarse» (Laforet, 2004: 283). Anita, espíritu independiente y generoso, tolerante y comprensivo de las humanas debilidades, abre a Martín la puerta de su universo familiar, y no de forma ocasional, como en *La insolación*. El encuentro con Anita representa para el protagonista la posibilidad de integrarse libremente y por su explícita decisión en el grupo familiar de la joven: “Sí, en los recuerdos desechados está [...] esa cálida preocupación de unos por otros, Anita y su padre y yo y Soli unidos en esta atmósfera de amor. Existía. Había olvidado esto” (Laforet, 2004: 72). Los papeles asumidos por cada uno de los miembros de la familia Corsi no son del todo comparables con los de una familia tradicional: emblemática es la tierna comprensión de Anita hacia las hazañas amorosas del padre y la independencia que todos reivindican (Laforet, 2004: 175). Por lo que se refiere a Anita, hay que observar que este personaje se aleja totalmente del modelo femenino socialmente reconocido en la España de la época; Anita no corresponde a la imagen ideal de esposa y madre, que a veces ilusiona a Martín, pero ni siquiera es la personificación de la mujer sensual y seductora.

Aun faltando el tercer volumen de la trilogía, el título *Tres pasos fuera del tiempo* presenta una indiscutible significación. En *La insolación* el protagonista aparece tan ajeno al contexto histórico y separado del ambiente social que le rodea, que, a pesar de los tres

veranos transcurridos en el pueblo de Beniteca, solo “algunas caras le resultaban vagamente familiares” (Laforet. 2004: 314), en tanto que la imagen de sus inseparables amigos, los Corsi, se asocia a una sensación intensa en que el esplendor luminoso del verano se mezcla con el entusiasmo con que Martín se deja llevar “fuera del mundo conocido y cercano” (Laforet, 2004: 299). La “insolación”, como hecho concreto y realidad metafórica que antes anunciábamos que era, desarrolla, por la intensidad de emociones que la acompaña, el mismo papel que la “noche toledana” en *Al volver la esquina*: interrumpe la rutina de los días y constituye una especie de “paso” a través del cual Martín se abre a una nueva forma de existencia, que se desliza paralela a la de los demás, invisible a sus ojos, en la que Martín “desaparece”, eludiendo involuntariamente las pesquisas del señor López. En *Al volver la esquina*, desaparece del todo aquel mundillo pequeño-burgués presente en *La insolación* y también en las novelas anteriores. En cambio, hay una familia insólita, la de los Corsi, y personajes insólitos, hasta estafalarios, aislados por su propia elección o marginados, como probablemente en el caso de Pérez, el “viejo bohemio” que, en su incoherencia, es capaz de sostener los más triviales lugares comunes sobre la moralidad. La presencia de figuras contradictorias y un poco raras representa una característica peculiar y constante de las novelas de Carmen Laforet. Se trata de personajes que expresan ciertos aspectos de la problemática existencial de la autora, en particular el deseo de libertad que, ahogado en una atmósfera de sospecha y en la rigidez de los códigos de comportamiento de aquel entonces, desemboca en la excentricidad y en el aislamiento social. En el protagonista se puede observar la inclinación hacia una actitud inconformista, que en *Al volver la esquina* llega a ser una búsqueda consciente por parte de un Martín ya adulto. Esa actitud, que no se presenta nunca ni como rebeldía juvenil en *La insolación*, ni como polémica antiburguesa o consciente desafío a la sociedad tradicional en la novela sucesiva, se traduce, en el sentimiento de extrañeza y en el aislamiento de Martín.

Las dos novelas, que se diferencian netamente por su ambientación, estructura narrativa y estilo -más enjuta y sobria la primera, donde no falta cierto hermetismo, más compleja e intrigante la segunda, con su “habilitosa y exigente arquitectura”, como subrayó Sanz Villanueva²³- hacen evidente la voluntad de la escritora de avanzar por un

²³ Sanz Villanueva, 2004.

camino literariamente complejo y, en el nivel formal, bastante arduo y arriesgado. El hilo que une las dos obras está constituido por los protagonistas principales y secundarios: la coherencia sustancial reside en la representación de los personajes que, a lo largo de las novelas, presentan una evolución, en primer lugar Martín y Anita. Anita, como otras figuras femeninas, desea afirmar el derecho a la libre elección de su destino. A través de temas como el amor y la familia -temas en que afloran ecos autobiográficos- Carmen Laforet representa el complicado camino hacia la formación de una personalidad, masculina y femenina, en el que a la voluntad de eludir las presiones sociales y a la reivindicación de la individualidad de cada ser humano se une la exigencia de fundar las relaciones humanas y sociales en una perspectiva siempre problemática y basada en la libertad individual. Por ello, la conclusión de ambas novelas queda ambigua: si *La insolación* se cierra con el regreso de Martín a la casa acogedora de los abuelos, *Al volver la esquina* termina, con un esquema circular, con la imagen de Martín solo en la casa de los Corsi, ya vacía, abandonada, quizás momentáneamente, por todos los miembros de su familia de elección.

Esquema de las novelas cortas de Carmen Laforet

Edición	<i>Siete novelas cortas</i>	<i>Carmen Laforet</i> (ed. Cerezales)	<i>La niña y otros relatos</i>	<i>Obras completas</i>	<i>Mis páginas mejores</i>	<i>La llamada</i>	<i>La novela del sábado</i>	<i>Colección Novelistas de Hoy</i>
“El Piano”	2010			1957	1956	1954		1952
“La llamada”	2010			1957		1954		
“El viaje divertido”	2010		1970	1957			núm. 49 27.03.1954	
“La niña”	2010		1970	1957			núm. 70 21.08.1954	
“Los emplazados”	2010		1970	1957			núm. 86 11.12.1954	
“El último verano”	2010			1957		1954		
“Un noviazgo”	2010	1982		1957	1956	1954	núm. 7 06.06.1953	

1. Laforet, C. *Siete novelas cortas*. Ed. de Agustín Cerezales. Menoscuarto. Palencia, 2010.
2. Cerezales, A. *Carmen Laforet*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1982.
3. Laforet, C. *La niña y otros relatos*. Editorial Magisterio Español. Colección “Novelas y cuentos”. Madrid, 1970.
4. *Obras completas. Novelas*. Tomo I. Planeta. Barcelona, 1957.
5. *Mis páginas mejores*. Gredos. Madrid, 1956.
6. *La llamada*. Destino. Barcelona, 1954.
7. *La novela del sábado*. Tecnos. Madrid, 1953-54.
8. *Colección Novelistas de Hoy* nº 5. Rollán. Madrid, 1952.

1.2. “El piano” o la dignidad de la pobreza

“El piano” fue la primera novela breve de la autora, publicada en 1952 en el nº 5 de la *Colección Novelistas de Hoy* que por entonces publicaba la editorial Rollán de Madrid, y muy probablemente la primera que se escribió, como nos dice el hijo de Carmen Laforet, Agustín Cerezales, en su nota a la edición realizada en 2010 de *Siete novelas cortas* (Laforet, 2010: 17) por Menoscuarto²⁴. En 1954 apareció editado por Destino el volumen titulado *La llamada*, que recogía la novela del mismo nombre más “El último verano”, “Un Noviazgo” y “El piano”. La propia autora incluye esta novela en su libro *Mis páginas mejores* y, un año más tarde, volvemos a encontrarla en su *Obras Completas*. Cabe pensar por tanto que era uno de los relatos de los que se sentía más satisfecha y, en efecto, es de una notable perfección narrativa.

La novela que nos atañe, organizada en siete capítulos, es la historia de una mujer joven, casada y con un hijo que recibe de su madrina una herencia inesperada: un piano. La mujer, que durante muchos años cuidó de su madrina, esperaba sin embargo algo más tangible, algo que les arreglase la vida a ella y a los suyos. El piano heredado no solo la deja insatisfecha, sino que se convierte en una presencia maligna en su casa y amenaza seriamente su vida conyugal. El capítulo primero arranca con la llegada del calor veraniego a principios de junio, en la calle sobresale un bloque de viviendas baratas en donde vive gente muy humilde y del barrio destacamos a un chiquillo con un traje roto, una quiosquera y la Señorita Rosa (que vive en las casas baratas). Esta se caracteriza por ser la única persona a quien la vendedora da un tratamiento de cortesía. Rosa, quien trabaja fuera de casa, es “según las criadas” ella la que manda en casa en detrimento del marido, Rafael, que hace lo que ella quiere y además hasta las criadas le reprochan que fume. En el barrio todo el mundo critica a Rosa por su actitud, especialmente por el aire de felicidad perpetua que ostenta. No obstante, cuando nace el hijo fruto del matrimonio de Rosa y Rafael, la pareja carece de dinero; lo único que poseen es el piano recibido en herencia. Ello provoca la dicotomía de que parezcan una familia de mayor categoría en

²⁴ Todas las citas textuales de *Siete novelas cortas* que aparecen en la presente tesis están tomadas de dicha edición, oportunamente referenciada en la bibliografía.

comparación con la gente del barrio y, a su vez, dan la sensación de ser gente rica venida a menos dada la falta de bienes materiales amén del piano. Así pues, aquel día de principios de verano con el que principia la novela Rosa sale de casa muy temprano y no saluda a la vieja vendedora de caramelos, que sabía que estaban pasando una mala temporada: por primera vez empezaban a deber dinero en la tienda de la vecindad, mientras ella -malpiensa la quiosquera- seguía sonriendo y tocando el piano. De repente, ante la puerta del bloque de pisos aparece un camión de mudanzas que viene a recoger el instrumento. Todo el mundo murmura y se alegra de la afrenta que supone para Rosa y su marido tener que vender el piano de cola.

En el segundo capítulo, Rosa llega al portal con cierto desánimo y habla con Juana, la portera, sobre la mala racha que están pasando. Tras la charla, sube por la escalera y se sienta a fumar un cigarrillo en tanto recuerda cómo su hijo jugaba a bandidos, piratas y gánsteres en esa misma escalera. Al terminar el cigarrillo se levanta, se cruza de nuevo con un vecino y hablan acerca de las compras. En el siguiente capítulo, el tercero, mediante el recurso narrativo del *flash-back*, la protagonista recuerda los primeros tiempos de su noviazgo con Rafael, un muchacho de provincias que deseaba ser rico y famoso y que aspiraba a ser escritor. Rafael era un muchacho guapo y bien plantado cuando se encontró con Rosa, que estaba terminando su carrera. Ella era huérfana, desempeñaba el cargo de becaria y vivía enfadada con una tía suya por el excesivo afán de independencia de la sobrina. En este retroceso en el tiempo, Rosa recuerda las horas ante el piano sin tener ninguna aptitud ni ninguna predisposición. Fue más o menos entonces cuando Rafael y Rosa decidieron casarse. A pesar de los planes de boda, existía una gran diferencia entre ellos: él deseaba triunfar y ella no. El relato vuelve a saltar al presente cuando ella recuerda que ahora tienen algún dinero ahorrado y que van a tomarse un mes de vacaciones en el campo. De vuelta a la realidad, oye el ruido de todos los días en la cocina y la criada llama a la puerta para decirle que tiene que ir a la oficina. Contrariamente a lo esperado, aquella mañana Rosa decide no ir a trabajar.

En el capítulo cuarto Rosa baja las escaleras y ante el hermoso día de sol decide vagabundear por las calles. Un nuevo *flash-back* nos devuelve a los días pasados con doña Micaela, su tía: mediante dicha técnica viene a ella el recuerdo de los cuadros, los muebles y las alfombras que pasaron a manos extrañas, entre otros objetos de valor que

ahora la sobrina no recibiría. Rosa recuerda con amargura que tenía que tocar el piano para su tía y de ahí deviene la certeza de que aquellos años fueron una pesadilla para ella. Por consiguiente, debido a su poca afición al piano, Rosa se queda sin recibir la herencia, excepto el famoso instrumento que da título a la novela. De vuelta al presente narrativo, se nos relata el paseo por las calles. La protagonista monta en el autobús que coge siempre para ir a la oficina pero por el contrario se dirige a pasear sin rumbo, fantaseando sobre la bondad de la pobreza y sobre los pobres de espíritu. Al final del capítulo piensa que quizás no es tan libre como ella aparenta y que, después de todo, debe de tener cierto apego por aquel mueble lujoso de teclas de marfil, pues no ha querido ver cómo se lo llevaban.

El capítulo quinto contiene otro retroceso en el tiempo del relato; retroceso en el que Rafael y su esposa rememoran la desazón de cuándo advirtieron que la tía Micaela en el testamento no les dejaba más que el piano de cola. Ambos pensaban que iban a ser ricos herederos de la tía y fantaseaban con viajar alojándose en hoteles caros y en comprar una casa de maravilla. Vuelven a la realidad al recordar Rosa el tiempo en que ella cuidaba a doña Micaela y los años que tuvo que pasar con ella. No les quedó más remedio que aceptar el piano como única herencia y ahora no saben qué hacer con él porque no cabe en la casa (incluso piensan en derribar algún tabique para instalar el piano). Al fin y al cabo, cuando Rosa vuelve de la oficina suele tocar el piano. Es a causa de las dificultades económicas que piensan en venderlo.

En el capítulo sexto Rosa callejea y va de compras. Compra libros para Rafael, juguetes para el niño y un par de guantes para la criada. Con la técnica que se viene mencionado reiteradamente para traer los recuerdos al primer plano de la narración, a Rosa se le da por recordar la enfermedad de su hijo Pablo, cuando estuvo a punto de morir por una grave meningitis y tuvo que pedir ayuda a una vecina, cuyo niño había muerto de la misma enfermedad, para que le diera la estreptomycin que le sobró para intentar salvar a Pablito. Ambas tienen una conversación sobre sendos hijos. El niño, después de todo, curó. En el mismo capítulo, la criada, Luisa, que trabajó sin cobrar durante la enfermedad del niño, le cuenta a Rafael su historia de amores y juventud. Rafael le ríe las gracias a la criada mientras esta le cuenta sus vicisitudes; sin embargo, cuando el matrimonio está en la cama, Rafael se queja de que Rosa le permite demasiada

familiaridad a la criada. Dadas tales circunstancias, de repente se suma a la desgracia familiar la enfermedad de Rafael: Rosa, una vez más, contará con la ayuda de Luisa. Será por ello que se decide vender el piano a través de Jacinto.

En el último capítulo, Rosa llega a casa cargada con las bolsas y paquetes de las compras. Le entrega los guantes de regalo a Luisa, los juguetes al niño y los libros a Rafael; y confiesa que no ha ido a la oficina, que ha gastado dinero como una loca con el fin de retrasar la llegada a casa y no ver cómo se llevaban el piano. No quiere ver el vacío que ha dejado el instrumento.

Hasta aquí hemos resumido sucintamente el contenido de la novelita. Pasemos ahora a un análisis con mayor detenimiento. El narrador presenta distintas perspectivas de la historia del siguiente modo: en el primer capítulo todo lo que cuenta el narrador omnisciente sobre Rosa es observado de manera externa y la narración se caracteriza por ser muy sintética, con informaciones premeditadamente incompletas. Predomina el discurso directo en las intervenciones, comentarios y opiniones de los curiosos vecinos que desean saber más sobre Rosa y Rafael, la pareja que vive en el ático del edificio. Como se ha escrito más arriba, al iniciarse el capítulo podemos notar cómo el marco temporal nos ubica en un caluroso mes de junio descrito con la habitual sensibilidad paisajística de la escritora:

La luz cegaba los ojos al rebotar en el cemento y la cal de las fachadas, en el asfalto polvoriento, que se resquebrajaba por algunos sitios, dando una impresión miserable. Se echaba de menos el canto de las chicharras en aquella pequeña calle de la ciudad, que ya estaba cerca del campo. (Laforet, 2010: 23).

Cabe resaltar la actitud del narrador que mantiene distanciado al lector y no lo hace participe en seguida del contenido de la historia, tan sólo permite tener un primer contacto con ella a través de los comentarios de los vecinos. Por ejemplo, cuando el piano llega al ático provoca el comentario de todos los habitantes del lugar, quienes especulan y alcanzan la gratuita conclusión de que Rafael y Rosa son gente rica venida a menos. Efectivamente, todo el relato converge de manera prodigiosa alrededor del piano de cola, de su presencia e influencia en la casa, hasta que el pesado mueble es vendido y retirado del lugar bajo la triste y profunda mirada de Rosa. Nótese que el ámbito del

recuerdo en esta novela aparece inevitablemente asociado siempre al instrumento (que constituye la única herencia de la tía Micaela para la joven pareja).

Por lo que respecta al segundo capítulo, la narración de los hechos se ralentiza, disminuye el *tempo* y así se nos conduce desde este capítulo hasta el final. Todo ello mientras Rosa, subiendo la escalera que la lleva al ático, se deja transportar por sus nostálgicos pensamientos. Durante el capítulo III continúan las reflexiones de Rosa. Además, el narrador permite el desarrollo del primer *flash-back* del relato, y al mismo tiempo también se da inicio a la primera parte del *flash-back* de Rosa, ya que esta *historia dentro de la historia* se plantea de forma paralela a la narración central. Como ha escrito Álvaro Pombo en el prólogo a *Siete novelas cortas* (Laforet, 2010: 9), esta primera novela de Laforet es un curioso relato muy bien ambientado en la invasiva pobreza de la posguerra y en los barrios-dormitorio que proliferaban en España, en el cual la bondad o las buenas acciones parecen coincidir con una voluntad de dejación, de abandono; un cierto quietismo -por usar la palabra que consagró brillantemente Miguel de Molinos- impregnado en la literatura mística de Laforet, que la dota de un halo de espiritualidad y sosiego. En este capítulo tercero nos topamos con la descripción de un amanecer venturoso: Rosa, despierta de madrugada, presiente el calor estival en los chillidos de las golondrinas que entran por la ventana abierta de par en par; a su lado duerme en paz Rafael. Rosa, en cambio, está integrada en la ciudad secular; las golondrinas se vuelven frenéticas en la ventana de tanta luz que proyecta en la noche. En el piso de al lado, al otro lado de un ligero tabique, desayuna una familia... “Era el ruido de todos los días, la vida de todos los días, conmoviendo la pequeña casita, y sin embargo resonaba distinto en el corazón, tenía un sonido distinto, un ritmo nuevo” (Laforet, 2010: 42). Es la vida nueva de la mujer nueva, de la mujer pobre adrede porque ha entrevisto la dignidad y la gracia cristiana del vaciamiento de la propia voluntad para llegar a ser completamente receptiva a la voluntad divina.

Hay dos clases de pobres -pensaba Rosa aquella mañana al comenzar su vacación, mientras un autobús la iba llevando al centro de la ciudad-. Los pobres que lo son a la fuerza y los que, como nosotros, estamos encantados de serlo, de sentirnos libres siéndolo. Los pobres de espíritu... (Laforet, 2010: 48).

En el capítulo IV se inicia el errante devenir de Rosa por la ciudad al mismo tiempo que el narrador presenta la segunda parte del *flash-back* a través del personaje central, recurso a partir del cual nos describirá detalladamente a la tía Micaela y nos hablará de su piano. El vagabundeo se prolonga a lo largo del capítulo V. Entre tanto, en la mente de Rosa se acumulan varios recuerdos, especialmente el de la única herencia de la tía Micaela: el piano. La pobreza y la necesidad llevan a la pareja a inevitables discusiones y hacen evidente la diferencia entre ambos en cuanto al tema de las penurias. Sigue el paseo por la ciudad durante el capítulo VI y en él también se presenta el recuerdo de Rosa sobre cómo la enfermedad de Pablo trajo nuevas desgracias a la casa; además se ofrece el *flash-back* secundario de Luisa, la sirvienta, incorporada al relato en este momento. Por último, este capítulo nos retorna al presente y así nos encontramos nuevamente en la escalera que conduce al ático.

En el capítulo VII, el llanto de Rosa entre los brazos de Rafael es como una manifestación de la intimidad del personaje; es el llanto por todo lo que el piano ausente significaba en el subconsciente de la pareja. Un subconsciente cimentado sobre un mundo que se mueve estrechamente en el ámbito de lo cotidiano: un espacio compuesto de personas normales ataviadas con sus sentimientos y resentimientos. El llanto de Rosa al perder aquello que les distinguía en el barrio pretende mostrarnos una aparente insatisfacción, una infelicidad que las palabras de consuelo de Rafael se ocupan de transmitir.

El final de la novela proyecta un sentido optimista por cuanto se permite a Rosa abandonar el fatuo mundo de los recuerdos de aquella mañana para mirar prospectivamente y sin miedo al salón vacío de su hogar, al salón sin el piano: “Y no lo encontró desolado, sino alegre y lleno de luz. Y volvió a pensar, como siempre, que tenía en su vida de la tierra un poco del reino de los cielos” (Laforet, 2010: 75). Asistimos, en consecuencia, a un cierre del relato cuya alegre resignación reitera la tesis inicial de “El Piano” en lo que al tema de la pobreza de espíritu se refiere.

El personaje principal de esta novela, como su autora, también es femenino. Ello no interesa porque, más que el género entre sus personajes, la autora pretende cotejar las características encontradas de Rosa y Rafael. Ambos, unidos en sagrado matrimonio, forman una pareja psicológicamente contradictoria en ciertos aspectos pero, asimismo,

inseparables debido a su mutuo, intenso y auténtico amor. También físicamente entre Rosa y Rafael se da un significativo contraste: por un lado, Rafael es un hombre apuesto (alto y guapo) y, por el otro, Rosa es descrita como “demasiado flaca para ser bonita”, a parte de los ojos negros y la boca ancha. A Rosa, en suma, se la describe como una mujer fea. En el capítulo I el narrador alude a la señorita Rosa, quien además es observada por Gertrudis, la vieja vendedora de caramelos y por el resto del vecindario. Era la única vecina del bloque de viviendas a la que la vendedora hablaba con cariño. Era una criatura joven, siempre sonriente, y que tenía la rara virtud de parecer siempre elegante, aunque esto no fuera verdad.

Insistimos en subrayar que la voz narrativa prefiere no decir -al menos al principio-, toda la información que posee sobre estos personajes. Por ello, por medio de la caracterización indirecta de sus personajes, se limita a proporcionar datos meramente objetivos que podemos sintetizar así: Rosa recibía un tratamiento preferencial por parte de la vendedora; era joven, alegre y una mujer corriente (a pesar de parecer elegante). En cuanto a las opiniones de los vecinos sobre Rosa, consideramos que son importantes por constituir la fuente de información inicial -que no veraz- que ayuda a la voz narrativa a crear un ambiente verosímil en torno a la protagonista: “los orígenes de la señorita Rosa y de su marido se perdían en el misterio, la criada afirmaba que no tenían parientes...” (Laforet, 2010: 26), “Ahora, ahora sabrá ésa lo que es bueno -comentaban la frutera y la lechera al verla pasar, del brazo de su marido, en aquellos días en que esperaba a su hijo-” (Laforet, 2010: 27). Si bien la vieja vendedora había calificado de “verdadera señorita” a Rosa desde su llegada al vecindario, insisto en que las murmuraciones del lugar transmiten al lector una opinión bien distinta diferente:

Había en ella, en aquella señorita Rosa, algo indefinible, algo incalificable y molesto. No tenía tipo de perdida y vivía con un hombre joven y guapo, que, al parecer, era su marido... Pero ahí estaba lo extraño: aunque siendo su marido aquel buen mozo, no ocultase, a los ojos vigilantes de la calle, una adoración, una ternura casi vergonzosa, por la mujercita flaca y fea, que casi desaparecía debajo de sus hombros cuando iban juntos. (Laforet, 2010: 25)

Rafael desde joven había sido ambicioso, tenía deseos de triunfar y de ser rico; de ahí que le gustaran la vida acomodada y las mujeres elegantes. Impulsado por ese anhelo

de triunfo, Rafael dejó su ciudad provinciana y se marchó a la capital. Allí volvió y vio a Rosa, quien -en contraste con él- “concretamente no ambicionaba nada”. Como Concha, la amiga de Paulina en *La mujer nueva*, y como Andrea en *Nada*; Rosa quedó fascinada por el atractivo de algunos amigos artistas de Rafael: “ambiente suyo de artistas incipientes, ella era la única que no se había propuesto ni pintar, ni escribir, ni esculpir, ni nada...” (Laforet, 2010: 39). Rosa tiene las inconfundibles cualidades de Andrea, Marta y Paulina. Para ella, por encima del dinero y las comodidades materiales, prevalece el bien intangible de la libertad; por eso al quedarse huérfana en tanto vivía en un entorno de relativo lujo dejó a su tía y “prefirió morir de hambre, y en su alegre pobreza juvenil fue muy feliz” (Laforet, 2010: 46). Rafael, en contraposición, aficionado a las comodidades materiales, sufría.

En esta pareja contrapuesta, Carmen Laforet muestra los efectos del dinero en los sentimientos del hombre. Así el matrimonio, que en la pobreza había sido feliz pensando en la posible herencia que les dejaría la tía de Rosa, en el presente del relato discute violentamente y se dice “cosas hirientes, cosas que estropean los recuerdos y el cariño. Parecía que Rafael y ella se odiasen” (Laforet, 2010: 55). Con dinero, Rafael pensaba codearse con la élite de la sociedad; Rosa no, ella pensaba que aquello sería una traición a sus amigos y pensaba disfrutar con ellos el dinero de la herencia. De ese modo, la autora refleja en Rosa su entrega religiosa de forma parecida al de la protagonista de *La mujer nueva*; Rosa llega a descubrir, inesperadamente, una de las enseñanzas de la Biblia que se trasvasan a la obra: “Bienaventurados los pobres de espíritu, porque de ellos es el reino de los cielos” (Laforet, 2010: 49).

El tratamiento de la pobreza que lleva a cabo la autora es profundamente evangélico y establece una correspondencia sutil entre la pobreza y la inocencia. Sin embargo, frente a Rosa, que es feliz en la pobreza y sobre la que se proyecta la convicción de la autora cuando escribe de “los pobres que estamos encantados de serlo”; se hallan “los pobres que lo son a la fuerza”. Laforet, entonces, por medio de la protagonista muestra que la posesión de las cosas materiales no hacen la felicidad del hombre sino que hay algo más importante en el mundo del espíritu cuando se puede encontrar el significado, como lo hizo Rosa al descubrir la bienaventuranza. Es precisamente en el instante en que llega tal comprensión, momento correlativo al hecho de vender el piano que había heredado de la tía y se había convertido en el orgullo de su

casa, cuando “Rosa se atrevió a mirar al salón vacío. Y no lo encontró desolado, sino alegre y lleno de luz” (Laforet, 2010: 75). Rosa representa la superación del mundo espiritual sobre el material. Por medio de la protagonista se demuestra que la comprensión y el amor son las armas para luchar contra la adversidad. Por comprensión y amor se salvaron las diferencias entre Rosa y su marido; por amor a su hijo, Rosa afrontó las condiciones desfavorables de la falta de dinero; y, con un espíritu de lucha que le era innato, no se dejó vencer por las circunstancias negativas de las enfermedades en su seno familiar. Al fin, por sus propios medios y “siempre sonriente” (Laforet, 2010: 31), salió triunfante.

A partir del momento en que el narrador cede la voz para expresar las opiniones del vecindario mediante el discurso indirecto, podemos constatar cómo las expresiones utilizadas tienen un valor particularmente relativo. En efecto, desde el momento en que estas voces se integran en una suerte de discurso basado tan sólo en murmuraciones se atisba una observación de la realidad subjetiva y sesgada que da noticia al lector su dudosa autoridad. Al mismo tiempo, en la mayoría de los casos, se involucra también una alta proporción de proyección personal en las consideraciones vertidas; juzgamos al mundo tal como somos nosotros y nos resistimos a creer en la bondad ajena. En esta misma línea que hace referencia al conocimiento relativo de los hechos, es digno de hacer notar cómo cambia la opinión de los vecinos cuando llega el piano al ático donde vivía la pareja:

Poco después, un acontecimiento notable hizo que la gente del barrio empezase a mirar al matrimonio con nuevo respeto... El día en que, hasta el ático donde ellos vivían, fue izado, con infinitos trabajos, un espléndido piano de cola (Laforet, 2010: 28).

La murmuración popular llega así a las siguientes conclusiones: “parece que son gente rica venida a menos... El piano es una herencia... Y, además, ella lo toca... Son artistas” (Laforet, 2010: 28). Las generalizaciones resultan frecuentemente erróneas y sobre todo si proceden de personas que no poseen la capacidad cultural suficiente para fundamentarlas y explicarlas con, cuanto menos, cierto rigor científico. A saber, el hecho de que alguien toque el piano no es condición suficiente para considerarlo artista; no obstante, en la mente sencilla de la gente, dispuesta siempre a dejarse llevar por el impacto aparente del momento, esto resulta no solo una gran verdad sino también una gran necesidad

personal: la de poseer ídolos o idealizaciones que llenen los inmensos vacíos de la formación individual.

La posterior venta del piano, de aquel piano de cola que daba aire de señorío a toda la calle mientras sus dueños no le debían nada a nadie, se transformó en un nuevo motivo de comentario habitual. El narrador, al subrayar este hecho, continúa manejando dos planos alternativos de incidencia en el terreno contextual del relato: uno es la opinión malintencionada y no comprometida de la gente, y el otro son las consecuencias de la venta del instrumento en la pareja. La primera de las opciones señaladas resulta altamente relativa y no refleja la verdad; la segunda, conlleva el análisis de causas y consecuencias en el entorno del análisis que serán retomadas y explicadas al estudiar los temas y motivos en estas novelas breves. Otro aspecto que corresponde señalar con arreglo al conocimiento de los hechos por parte del narrador -y de su selección para ofrecérselos al lector-, es que al iniciarse el capítulo III, por primera vez, narra desde el interior del ático, y por primera ocasión también tenemos acceso a una mayor información.

Una característica que atiende a la forma del relato tiene que ver con la mínima utilización de los verbos introductores a los diferentes discursos por parte del narrador. Generalmente, para ceder la voz a un personaje e incursionar en el discurso directo regido, Carmen Laforet no recurre a los pertinentes verbos declarativos (*verba dicendi*). La ausencia de dichos verbos es característica del estilo novelístico de la autora, que los sustituye por guiones que cumplen con la finalidad de marcar el inicio del discurso directo regido. Este recurso que consiste en elidir el verbo introductorio parece dar más fuerza a la expresión y se dirige a lectores atentos, quienes no requieren del escritor que todos los elementos formales se encuentren presentes para entender e incorporar el mensaje literario. Esta técnica, pues, acerca más el diálogo al lector; como si el narrador se apartara discretamente para dejarnos ver de primera mano lo que sucede, reduciendo sus intervenciones al mínimo y otorgando al relato una mayor agilidad y eficacia. Veamos un ejemplo al comienzo del capítulo II:

Rosa no la había visto. Estaba ocupada en contar sus paquetes, cuando asomó la cabeza de aquella mujer (Laforet, 2010: 32).

Inmediatamente y sin ningún elemento ortográfico de transición se incluye el diálogo entre Rosa y la portera del edificio:

-¿Se encuentra mal, señorita Rosa?

-No, por Dios, gracias... Hace tanto calor... ¿Verdad?

-Sí, señorita, cuando vienen malos tiempos, todo parece que agobia más. (Laforet, 2010: 32)

Ha de señalarse también en este repaso la sátira, por medio de los comentarios que hacía la gente acerca de Rosa, del orgullo de las clases sociales pudientes y su corrupto poder a costa del dinero que Carmen Laforet efectúa en “El piano”:

Lo que la calle entera encontraba insufrible en la señorita Rosa era aquel aire de felicidad perpétua, aquella especie de reto de su sonrisa, como si fuera distinta de todos, como si a ella no le rozara la miseria, ni el dolor, ni la angustia... Y era tanto más imperdonable, cuanto que era pobre, pobrísima. Si hubiera tenido dinero, si hubiera sido aunque no fuera más que “de buena familia”, aquello se hubiera explicado (Laforet, 2010: 26).

Como ya avanzamos anteriormente a modo de dato sugestivo para el lector de este trabajo, en el capítulo III el narrador empieza a contar por primera vez desde dentro del ático, mientras Rosa observa a Rafael dormido. La voz narrativa procede a completar la información sobre Rosa y Rafael que el “decir popular” nos había proporcionado de una manera incompleta y falsa. En este momento el narrador interviene para pronunciar una de esas sentencias de vida que le son características; es una reflexión en voz alta que viene a propósito en el momento en que la pronuncia. Dice:

De las pocas cosas que se puede saber de los seres que amamos, son, a veces, los sueños de estos seres, si ellos también nos aman. Rosa conocía los sueños de Rafael, las ilusiones un poco pueriles que subían detrás de aquella frente amplia, y que ella contribuía a alimentar, muchas veces, sin compartirlas... (Laforet, 2010: 37).

Por consiguiente, el narrador fundamenta el grado de conocimiento que este posee, no solo de sus personajes sino también de la vida misma. La monótona relación de la pareja había dañado irremediablemente su convivencia y, por lo tanto, la comprensión y el compromiso entre ambos se había deteriorado.

La reflexión anterior nos conduce al segundo *flash-back* de la novela (el primero se dio en el capítulo I, cuando la vieja vendedora recuerda el día en que Rosa se vino a vivir al bloque de cemento). Dicha analepsis, la segunda, contiene la historia de Rafael recordada por Rosa; mas a este se agregará en seguida el retroceso narrativo de Rosa, que tiene como finalidad recordar su propia historia. Los elementos conceptuales de ambas evocaciones se analizarán más adelante. La historia de Rosa y de Rafael confluye en el matrimonio de ambos. En el contexto de esa misma relación matrimonial se llega a los temas de la tía rica: la anhelada herencia y el piano recibido por la pareja como única donación de la tía Micaela al morir. Esto último está contado en la segunda parte de la evocación de Rosa, la cual se ofrece en el capítulo cuarto.

En el capítulo que hace seis debemos hacer referencia a un nuevo *flash-back* secundario dentro del relato, en el que se instalan los recuerdos de Luisa, la sirvienta de la casa. Al hilo de la sirvienta, destacar que al iniciarse el capítulo séptimo Rosa llega por fin al ático y la sirvienta le anuncia lo que ella ya había podido observar antes de subir las escaleras, que acaban de llevarse el piano. El llanto de Rosa, abrazada a Rafael, cierra el desarrollo narrativo de la presente novela en un contexto de angustia y feliz resignación; prácticamente, la noticia ha sido enfocada de una sola manera: el reconocimiento, por parte de Rosa, de su escondido anhelo material por el piano. En este llanto se reconoce una especie de confesión, ante sí misma y ante su marido. Rosa, en el día vivido a lo largo del relato, repasa distintos momentos de su vida mientras pasea por la ciudad gastando alegremente el tan necesitado dinero procedente de la venta del piano. Esta aparente frivolidad por parte de una mujer que ha consagrado su vida al trabajo con tal de no someterse a yugos familiares y con tal de ser independiente -para lo cual incluso tuvo que renunciar a la vida cómoda en casa de la tía-; dicha frivolidad, en realidad oculta el verdadero temor de Rosa: la pérdida del piano de cola, el objeto alrededor del cual -literalmente- ella misma construyó un pedazo de vida falsamente lujosa en el salón por medio de tertulias (la única huella de una vida pretérita sin conflictos económicos, el galardón de su clase ahora en horas bajas).

Si bien es evidente que la analepsis es una recurrente técnica narrativa en la novela, no lo es menos que la prolepsis ocupa un lugar secundario en la presente novela.

Con todo, igualmente lo encontramos utilizado en el inicio del capítulo IV: “Bajó las escaleras, radiante. Las mismas escaleras que se le iban a hacer interminables en su subida a mediodía volaron entonces bajo sus zapatos” (Laforet, 2010: 45). Sea como sea, lo que interesa aquí es observar cómo utiliza el narrador el factor temporal: en el momento en que anuncia que estas escaleras iban a ser interminables al mediodía para la mujer; en ese mismo instante, Rosa está ascendiendo hacia el ático. La prolepsis funciona desde un tiempo presente proyectado hacia el futuro, cuando en verdad ese tiempo futuro ya es -en el momento de anunciarlo- presente. Dejemos establecido antes de pasar adelante que la brevedad de este relato más la sumisión del narrador a un *tempo* lento que se deleita en la contemplación del pasado resulta, forzosamente, la causa principal de la poca representación de la prolepsis en este contexto. En “El piano” se presentan varias analepsis que tienen como finalidad contarnos primero la historia de Rafael y luego la de Rosa; esta última aparece en dos instancias. Además, también se narra la evocación de Luisa, la sirvienta de la pareja. El objetivo que se persigue con estos recuerdos consiste en actualizar situaciones del pasado para que puedan ser comprendidas mejor en el presente: Rosa precisa evaluar lo sucedido junto a su esposo Rafael y sobre todo desea hacerlo después de haber vivido los acontecimientos que correspondieron al regalo del piano.

En “El Piano”, Carmen Laforet, como en sus otras novelas, manifiesta su sensibilidad sensorial. Por medio de los olores señala la identidad del patio de la casa donde vivía Rosa, de la lechería, y del parque. El patio de la casa se caracterizaba por los “olores” de la comida al mediodía, de la lechería de la venticidad “se escapaba un horrible olor agrio y fétido”, en el parque se percibía por su “olor a flores que aún no había agostado el día”; en el parque, a Rosa “le distraía el olor a hierba nueva, que venía por sobre toda la gasolina y el asfalto de la ciudad a cosquillear, deliciosamente, su nariz...” (Laforet, 2010: 61), etc.

En el estilo claro y conciso de la autora, se advierte la manera inconfundible de su pluma en sus descripciones de lugares para crear el ambiente que se propone impresionar al lector. Así, para darnos la sensación de calor y agotamiento típico de la hora del sol en verano en los países mediterráneos, escribe:

Toda la acera estaba bordeada por la tapia de un solar, sobre el que gravitaba un cielo deslumbrante, casi negro. En la otra acera, un monstruoso bloque de viviendas baratas recibía aquel baño de calor y sus infinitas ventanas llameaban (Laforet, 2010: 23).

Desde el punto de vista de la cronología de los hechos contados, esta novela se caracteriza por el predominio de un *tempo* lento. El capítulo I termina con un acontecimiento traumático para Rosa mientras observa con angustia a los empleados de la mudanza que retiran el piano. Al iniciarse el capítulo II, el narrador cuenta mientras Rosa penetra en el portal con cierto desánimo y empieza a subir las escaleras que la llevan al ático. El ritmo lento y espaciado está dado por unas escaleras que se antojan inacabables y que conducen a la casa de Rosa; por ende, el desarrollo temporal queda limitado en el plano de los recuerdos del personaje femenino: estos recuerdos se prolongan desde este capítulo hasta el final del VI, donde concluye el ascenso de las escaleras y Rosa llega por fin al ático.

El siguiente comentario de la portera del edificio “Cuando vienen malos tiempos todo parece que agobia más...” (Laforet, 2010: 32) nos permite reflexionar acerca del lento transcurrir de las horas cuando los sucesos no están del todo a nuestro favor (nótese que el tema de la subjetividad de las horas ya había sido abordado por la autora en sus dos primeras novelas: *Nada* y *La isla y los demonios*). En el caso que nos ocupa, esta referencia nos permite relacionar el plano conceptual con el planteamiento técnico-narrativo. El narrador ha querido expresar el tiempo psicológico de Rosa en los malos momentos mediante un manejo técnico del tiempo del relato que haga muy lento el desarrollo de los acontecimientos: considerado materialmente, el ascenso de Rosa ocupa el contenido de cuatro capítulos en el total de seis de la novela breve en cuestión. Inclusive el propio personaje desea congelar el tiempo y dedicarse en ese día a vagar por la ciudad, olvidándose de todo lo demás.

A través de las vivencias de Rosa nos enteraremos de la verdad, que el narrador había preferido ocultar al principio del relato, y para ello escogeremos determinados pasajes de las diferentes analepsis presentadas en el contexto de esta novela breve. Después de haber observado con consternación cómo se llevaban el piano, Rosa empieza a subir las escaleras que la conducen al ático, pero no tiene ganas de llegar a su casa; prefiere pensar. En su pensamiento tendrán cabida los seres queridos del presente: su

esposo Rafael y su hijo Pablo, la impredecible tía Micaela (quien forma parte de un pasado relativamente reciente) y la propia sirvienta de la casa, Luisa.

Destaca en este relato, como en otras muchas ocasiones en las obras de Carmen Laforet, la presencia de una criada buena y fiel. Los criados tienen un papel protagonista esencial en la obra de la escritora y también en su vida. Son personas entregadas a las necesidades de sus patronos, tras cuyas vidas se esconden muchas veces experiencias dolorosas, deseos no confesados o, sencillamente, un sentimiento de fidelidad muy fuerte que en realidad constituye un lazo que les hace sentirse “como de la familia”; con lo cual a veces construyen su propia cárcel. Así ocurre con Antonia en *Nada*, con Rocío en *La isla y los demonios*, con Frufrú en *La insolación* o con Carmen y Paco en la misma novela. Teresa Rosenvinge y Benjamín Prado nos hacen notar de forma plausible cómo era la situación de las criadas por entonces: “el trabajo de las empleadas de hogar en los años de posguerra fue importante para el mantenimiento de los hogares españoles, bulliciosos y llenos de niños. La de Carmen Laforet era una de estas casas y el trabajo de sus empleadas, siempre interinas, fue fundamental para que ella pudiese seguir con su trabajo de escritora. Sin embargo, la familia de Carmen Laforet era una familia atípica, pues en aquel momento no era lo común que los dos cónyuges se dedicaran a trabajar, sobre todo insólito en el caso de la mujer, que solía dedicarse a lo que entonces se llamó *sus labores*”. La importancia de ese tema vuelve a remarcarse en una carta escrita por la escritora a Ramón J. Sender, fechada el 6 de mayo de 1966, en la que hablando de una de sus criadas, Julia, Carmen dice: «Esta mujer es una especie de tesoro en nuestra vida. Es el amor de mis hijos, es mi tranquilidad cuando me voy de la casa». (Prado & Rosenvinge, 2004: 72).

Abordemos otro aspecto interesante. Mientras Rafael duerme, Rosa recupera situaciones del pasado; pero el narrador está junto a la esposa para aclarar todo aquello que ella calle o eluda. La voz narrativa dice, por ejemplo, que conocemos los sueños de los seres amados cuando realmente los queremos. Y Rosa quiere a Rafael y por eso está allí, a su lado, viéndolo dormir e interpretando sus sueños. En los primeros años de la relación, Rafael había deseado ser rico y famoso “y a ello le parecía consagrar su vida...”, sus aspiraciones las compartía con la mujer que tenía a su lado: “Y Rosa le decía que nadie

más capacitado que él para serlo; pero al mismo tiempo lo acostumbraba a la oscura felicidad de ser pobre, a la beata felicidad de pasar oscuro e ignorado por la existencia” (Laforet, 2010: 38). He aquí el encuentro entre dos formas de ser que se contraponen: Rafael, soñador y ansioso; y Rosa, con los pies en la tierra y pensando siempre que el hombre debería acostumbrarse a la suerte que le tocó en este mundo. Apoyada en un cruel determinismo social, cree que el individuo equivoca el camino cuando quiere más de lo que tiene. Se advierten así esquemas que inevitablemente conducen, si no a la separación, por lo menos sí a la anulación de una de las dos personalidades. Rosa, escuchando a Rafael, parece ceder; Rafael, expresando sus sentimientos, cree encontrar una actitud dispuesta, donde sólo hay un oído que oye, pero no se involucra. Es este el principio de las desavenencias por el que muchas parejas pasan. Rafael había incluido en sus sueños la herencia de la tía Micaela, había organizado su vida de acuerdo con esta esperanza. Pero la tía, al morir, tan sólo les dejó el piano que en otros tiempos tocara Rosa para que la anciana señora lograra conciliar el sueño.

Como en el cuento “La muerta” (Laforet, 2007: 129), aquí también hay una muerta y una herencia. Pero si en aquel cuento la herencia era espiritual, aquí cabe analizar el sentido profundo que posee el piano en esta novela. Rosa había vivido un tiempo con su tía, pero la había abandonado por su propio afán de independencia:

No, no la había tratado mal aquella imponente doña Micaela. Había vivido con ella en una casa oscura, lujosa y confortable, y como hija de aquella casa había sido tratada. Pero Rosa prefirió morirse de hambre, y en su alegre pobreza juvenil fue muy feliz (Laforet, 2010: 46).

Cuando iba a visitar a su tía, esta le hacía tocar el piano y Rosa sufría porque, no solo tocaba mal, sino que además ella era consciente de eso. Así que no le importó arriesgar la herencia por tener su libertad.

Se espantaba de pensar, a veces, que algunas personas, en su caso, hubieran sido capaces de perder no unos ratos, de cuando en cuando, sino lo más hermoso de la vida, la juventud, la alegría, para recibir a su debido tiempo aquellos muebles tan apreciados por doña Micaela, la plata de los aparadores, la porcelana de las vitrinas y la renta que sostenía esta casa con criados y con lustre (Laforet, 2010: 47).

No quería ser hipócrita para lograr al cabo una ventaja material. Ubicada en su profunda sinceridad, sentía lástima por aquellos que lo daban todo por un trozo de pan, los que se vendían por el bienestar económico. En esto se diferenciaba de Rafael, quien hubiera hecho lo posible por llegar al anhelado estatus, si con él podía alcanzar la tranquilidad necesaria para dedicarse a la labor artística de la escritura. En sus reflexiones, Rosa tiene tiempo para pensar en las dos clases de pobres que ella conoce: los que lo son a la fuerza y los que -como ella-, están encantados de serlo, y se sienten libres. Por eso cuando recibió el piano como única herencia de la tía, sólo se sintió intrigada. Rafael, en cambio, estaba furioso y reclamaba al destino por la mala jugada. El piano fue subido hasta el ático y en torno a él se hicieron hermosas tertulias culturales hasta el día en que la pareja se vio obligada a venderlo para solucionar urgentes necesidades económicas. Ese día fue muy doloroso para la esposa de Rafael; si bien ella pensaba que la venta del piano no importaba, sus actos reflejan lo contrario cuando se abandona llorando entre los brazos de su marido y le dice: “No he ido a la oficina, no he hecho nada. He gastado dinero como una loca... He estado huyendo de mí misma sin darme cuenta. He estado retrasando, retrasando esta llegada...” (Laforet, 2010: 74).

En el ya mencionado cuento de Carmen Laforet “La muerta”, la protagonista María, al irse, había dejado a sus familiares una herencia simbólica: en vida de la mujer los habitantes de la casa no se toleraban. Es con su muerte que empiezan a entender que los seres humanos pueden convivir sin necesidad de rencillas; descubren también que el pasado no es tan malo como parecía y que en el presente los caminos pueden ser recorridos con optimismo. Si la muerte de María había cambiado el espacio doméstico (lo había transformado verdaderamente en un sitio diferente donde todos encontraron la paz) aquí, en este espacio reducido del ático, el piano alcanza idéntico objetivo.

1.3. “La llamada” o el fracaso de los sueños

“La llamada” fue publicada por Destino en 1954 dentro de la recopilación homónima *La llamada*. La novela, pues, dio nombre al volumen que recogía también “El último verano”, “Un noviazgo” y “El piano” y cuenta en su haber con numerosas reediciones; de hecho, sigue en catálogo. Al recurrir de nuevo al hijo de C. Laforet en su

nota a la edición de *Siete novelas cortas*, el sucesor nos dice que ignora si “La llamada” y “El último verano” habían aparecido antes en alguna edición popular o revista, y que, por tanto, de la primera edición que hay constancia es la que aquí se menciona. En 1957 entra “La llamada” a formar parte del corpus del Tomo I de las *Obras Completas* de Laforet. En esta edición el orden de las novelas era el siguiente: “La llamada”, “El último verano”, “Un noviazgo”, “El piano”, “La niña”, “Los empleados y “El viaje divertido”. Finalmente respecto al contexto de creación y publicación de este texto, en la biografía de Carmen Laforet preparada por Anna Caballé e Israel Rolón para RBA, *Carmen Laforet. Una mujer en fuga*, leemos que en 1953 (año de la publicación de *Los cipreses crecen en Dios* de José M^a Gironella) “Laforet se refugia en Ávila unos días de octubre en los que aprovecha la soledad y la concentración para finalizar los cuatro magníficos relatos que conformarán su libro *La llamada*”. (Caballé y Rolón, 2010: 249).

“La llamada” tiene cinco capítulos. El primero empieza con la llegada de Juan Rosas a un puerto del sur, camino de América. Después de desembarcar se sienta a tomar un café y descubre que el camarero se parece a un antiguo amigo suyo llamado Carlos Martí, que era un médico de Barcelona, tío de la madre del camarero. El viajero decide ir a visitar a la madre del camarero, Mercedes. Al final del capítulo Don Juan llega a la puerta de la casa de Mercedes. En el siguiente capítulo tiene lugar la entrevista entre Mercedes y Juan Rosas, donde Mercedes le confiesa que recibe malos tratos de parte de su marido. El caballero, por su parte, le cuenta a ella que va camino de América para ir a morir al lado de su hija. Mercedes le pide la dirección de sus parientes en Barcelona con el propósito de ir a visitarlos. Don Juan se arrepiente, pero ya es demasiado tarde; Mercedes quiere ir a Barcelona para realizar su sueño: triunfar en el mundo del espectáculo. El marido, de mala gana y con malos modos, consiente este capricho. Mercedes, tras un largo y penoso viaje consigue llegar a Barcelona y se presenta en casa de doña Eloísa donde ni siquiera la recuerdan.

En el capítulo tres descubre que la casa es muy humilde y que no disponen de ninguna habitación para ella, de ahí que tenga que alojarse en una pensión. En el mismo capítulo doña Eloísa y Mercedes se citan en la iglesia, no obstante Mercedes no acude porque había ido al teatro. En el capítulo cuarto, y debido a las privaciones económicas de Mercedes (que carece de dinero y de medios para sus fines), doña Eloísa le regala un

reloj de oro muy valioso para que lo use según sus necesidades y así poder seguir adelante. Doña Eloísa acompaña a Mercedes al local donde tiene lugar su debut (donde Mercedes fracasará estrepitosamente y será objeto de burla por parte de los asistentes). Doña Eloísa, que había mentido en su casa y no había dicho que se iba al teatro, vuelve muy tarde a casa y cae medio enferma. Después del fracaso, Mercedes le pide a doña Eloísa que escriba a su marido porque quiere regresar a casa.

En el capítulo quinto y último, Mercedes regresa efectivamente a casa con resignación y tras su periplo concluye que no hay nada como viajar para conocer verdaderamente la complejidad de nuestro paso por este mundo. Por ende, su viaje ha sido como una especie de lección que ha *curado* sus ínfulas o fantasías artísticas.

Merece la pena destacar el simbolismo del título de la novela. “La llamada” designa la voz interior que sienten los tres personajes principales de la obra. En efecto, el significado que se descuelga de dicho título hace referencia al impulso que obsesiona y mueve hacia distintas direcciones a los tres pero que, a su vez, converge en un mismo fin: promover, sin saberlo, un gran cambio en la vida de Mercedes, una mujer desequilibrada que goza por primera vez de completa lucidez mental cuando tiene cincuenta años de edad. Es decir, estas *llamadas* que sienten los personajes conducen a la protagonista hacia la lucidez mental y, con ella, a la rectificación de su vida. Por esa misma *llamada* interior Don Juan Rosas, que viajaba hacia América, tuvo el vehemente impulso de conocer la ciudad en la que vivía Mercedes. Se encontraba Don Juan descansando en un café cuando oyó las campanas de la iglesia y tuvo otro impulso, el de acudir a la *llamada* de la iglesia ya que era su cumpleaños. Sin embargo, el hombre no acudió a la llamada de la iglesia porque en el café conoció al hijo de Mercedes y decidió ir a visitarla después de no haberla visto desde hacía años.

Doña Eloísa, suegra de la hermana de Mercedes, cree que por medio de sus oraciones había provocado una *llamada* que atrajo a Mercedes y por eso la tenía en Barcelona a la espera de su ayuda. Mercedes, la protagonista, como explicará a su amiga en Barcelona, había ido a la gran ciudad (siguiendo la *llamada* de su arte) a sufrir miserias y dejando en su localidad provinciana una casa llena de comodidades. Como

vemos, en “La llamada” Carmen Laforet parte de un principio universal: a veces es necesaria una corta ausencia para apreciar el valor de algo o de alguien.

De las protagonistas de las novelas hasta aquí analizadas, la de esta que ahora nos incumbe es la más desequilibrada. Mercedes vivía obsesionada con la creencia de que tenía talento artístico como declamadora y, en consecuencia, ostentaba una desorbitada ambición de triunfar en el teatro. Al hilo, estudiaremos dos aspectos del desarrollo de este personaje en la novela: la vida de Mercedes antes de viajar a Barcelona y el cambio que se opera en ella después de vivir allí.

En las primeras páginas de la novela se inicia el proceso de cambio de la protagonista, a la que conocemos con cincuenta años de edad. Se nos informa de su niñez y algo de su juventud para establecer las diferencias que se producen en el transcurso de la vida de Mercedes y para darnos el motivo psicológico de su conducta. Carmen Laforet demuestra que, debido a la naturaleza desequilibrada de esta mujer, la educación y el ambiente distinguido de los que gozó de joven fueron anulados. La fuga con un hombre que se había declarado falsamente empresario de teatros revela pronto que la manía de la protagonista por el teatro se había ya desarrollado en ella. Luego su matrimonio con un hombre a quien llamaban “el Sargento” constituye un descenso social en la vida de Mercedes, circunstancia que la autora usa para conferir consistencia al argumento del desequilibrio mental que va llevando a la protagonista desde la falta de aspiraciones al abandono casi total de sí misma.

La descripción física de Mercedes, cuando niña, se nos ofrece como contraste de Mercedes en pleno abandono. En sus primeros años Mercedes era más bonita que su hermana

espigada, rubia, con unos grandes ojos verdes... una muchacha fogosa y romántica. Recitaba muy bien y dio muchos disgustos a sus tíos declarándoles más de una vez que quería ser actriz dramática... (Laforet, 2010: 86).

Al llegar a los cincuenta a Mercedes solamente le queda el encanto de su voz pero, de todas formas, ya no es más que una sombra espectral de la princesilla que fue en su niñez. En cierto modo Carmen Laforet hace de Mercedes un personaje caricaturesco. El desquiciamiento psíquico del personaje es correlativo a su físico, cuya intencionada descripción se intensifica con determinadas sensaciones olfativas. Los olores, como en

las novelas anteriores, parecen identificar y caracterizar una clase social determinada. Así, Mercedes, al casarse con aquel hombre, pasó a pertenecer a una clase social baja:

algo terrible había pasado por ella... Era una mujer fondona, descuidada, sin peinar un cabello que ya no era rubio, con las uñas sucias, partidas, y un insoportable olor a cocina que parecía venir de su bata llena de manchas y que ahogaba la atmósfera de la habitación (Laforet, 2010: 90).

Por si fuera poco su marido le había roto un diente, hecho por el cual ella *silbaba* al hablar. Esa naturaleza desquiciada y la vida que había llevado terminaron entorpeciendo las facultades mentales e insensibilizando sus sentimientos. Así se explica la pasmosa presentación que Mercedes efectúa de su hija a Don Juan, rozando la alexitima: “Es la última de siete... Sólo quedan ella y el mayor. Los otros murieron uno a uno. Dios hizo ese favor...” (Laforet, 2010: 92). Es así como Laforet opta por explicar la relación íntima y directa entre las facultades mentales y los sentimientos humanos; al perder los primeros, se pierden los otros; y así Mercedes, en su locura, perdió los sentimientos maternos y alejó al hijo, quien prefería vivir lo más distante [posible de](#) la casa de la madre.

Por medio de la técnica del contraste y para equilibrar la impresión²⁵ desagradable que produce el retrato de la protagonista, la autora describe agradablemente el barrio donde vive con pinceladas de luz y sombra, con sensaciones olfativas y con un implícito

²⁵ Ofrecemos a continuación un ejemplo de valores sensoriales (auditivos, visuales, olfativos, cromáticos y táctiles) que permiten alcanzar una plasticidad significativa en las descripciones del relato que nos atañe:

Valores cromáticos y de tacto:

DonJuan vio alejarse las luces del puerto, agruparse el humilde brillo de la ciudad hasta parecer, en la lejanía como un puñado de estrellas. Súbitamente aquellas estrellas desaparecieron en la noche y donJuan tuvo frío (Laforet, 2010: 89).

Valores auditivos y visuales:

...y una alegre galería de cristales donde cantaban en su jaula dos canarios y se abrían flores en macetas (Laforet, 2010: 97)

Cayó un silencio penoso. Un silencio que sólo interrumpían los pájaros con sus gorjeos (Laforet, 2010: 98)

Olfativos:

Era una mujer fondona, descuidada, sin peinar un cabello que ya no era rubio,...y un insoportable olor a cocina que parecía venir de la bata llena de manchas y que ahogaba la atmósfera de la habitación (Laforet, 2010: 90).

sentido de movimiento: “era aquel un barrio pobre... daba gusto andar por allí, porque las casas estaban limpias, encaladas. Algunas puertas dejaban ver patinillos cargados de flores [...]. La luz intensa de la mañana hacía que el cielo sobre los callejones luciera como un toldo azul cegador [...]. A veces, desde el mar, llegaba una bocanada de aire fresco y salino” (Laforet, 2010: 85). Carmen Laforet da otro efecto de contraste entre la descripción de la casa donde vivía Mercedes y el patio de la misma. A diferencia de las otras casas del barrio, describe así la casa de ella:

Era grande, destartalada y ruinosa. Pero aquel patio donde picoteaban gallinas y se desperzaba un gatazo rubio tenía un encanto especial y una gran paz... el patio estaba rodeado, a la altura del primer piso, por una especie de corredor en cuyas barandas había ropa tendida y adonde se abrían muchas puertas. Era una casa de vecindad (Laforet, 2010: 87).

Doña Eloísa es un personaje importante en relación a la articulación del cambio que experimentó Mercedes en la ciudad. La influencia que ejerce doña Eloísa se asemeja a la influencia que ejerce Blanca en Paulina, protagonista de *La mujer nueva*, aunque aquí no se trata de una influencia en las convicciones religiosas. Sea como sea, la bondad y la piedad que emanan de doña Eloísa y de Blanca cambian la vida de cada una de las protagonistas de un modo distinto. En “La llamada” la [influencia de](#) Eloísa guarda relación con la de Blanca. Aquí, la vida ejemplar de doña Eloísa conquista la confianza, el afecto y el respeto de Mercedes; y es uno de los factores por los que se resuelve el problema de la vida de su protagonista. Doña Eloísa se parece a Blanca por sus virtudes cristianas y su espíritu generoso. De ahí que, por su generosidad, Eloísa le ofreció a Mercedes su propia cama cuando su nieta le negó hospedaje a la tía Mercedes. Asimismo, por su generosidad y desprendimiento de lo material, doña Eloísa le dio a Mercedes un reloj de oro para que lo empeñara y tuviera dinero para vivir. Por hacer una obra de caridad, la mujer acompaña al teatro a la protagonista la noche que debutó. Al fin y al cabo, Eloísa representa la fe sincera practicada durante toda una larga vida. Mercedes, en cambio, no tiene fe ni en su locura ni en su cordura. En su enajenación había dicho, hablando de sus hijos muertos: “Dios hizo ese favor”; y en la víspera del debut, dirigiéndose a Dios, dijo: “No creo mucho en ti... Pero si esta noche triunfó mandaré a decir una misa” (Laforet, 2010: 119). Obviamente, Mercedes y Eloísa difieren totalmente

en su concepción religiosa; mientras para la señora la metamorfosis de Mercedes hacia la cordura era fruto de un milagro (hecho que incide en la metafísica de la religión), para Mercedes fue el viaje a Barcelona -con sus malas experiencias- el que cura su “chifladura” (incidiendo más bien en la ley física de la causa-efecto). Por consiguiente, cuando Mercedes vislumbra su propio cambio, dice para sí: “No hay nada como viajar, para darse cuenta de las cosas, para conocer la vida” (Laforet, 2010: 132). Doña Eloísa, con su sentido de caridad práctica, se había ganado el afecto y respeto de Mercedes aunque ella y “Mercedes tenían una idea distinta de lo que es un milagro. Nada más” (Laforet, 2010: 133).

La autora, entonces, lleva a la protagonista de forma progresiva hacia la lucidez mental y gracias a ella se opera un cambio en su vida; cambio que consiste en la decisión de rectificar errores cometidos cuando padecía la locura (como la despreocupación de sí misma y de su hogar). Mercedes, desde el momento que conoció a su sobrina y a su marido, se llevó una gran decepción por la acogida que no tuvo entre “sus parientes ricos”, quienes le negaron rotundamente el hospedaje en su casa. Al fin “Encontré un barrio en el que su facha no extrañaba... Unas raras gentes, unas raras mujeres que encontraban su caso muy natural y que la animaban en sus ensueños” (Laforet, 2010: 110). La descripción de este barrio, no en vano, tiene un ambiente de pesadilla; parecido al barrio chino descrito en *Nada*. Mercedes sufrió mucho en Barcelona, tanto por su propia situación como por la miseria que veía a su alrededor. Nótese que en estos pasajes que tratan sobre la miseria, Carmen Laforet, por mediación de la protagonista del relato, reafirma la moraleja de uno de los *enxiemplos* del infante Don Juan Manuel en *El libro de Patronio o conde Lucanor*, el titulado “De lo que aconteció a un homne que por pobreza et mengua de otra vianda comía atramuces”. Este termina de la siguiente manera: “Por pobreza nunca desmayedes, pues otros más pobres quee vos veedes”. Así Mercedes, cuando vio que había otros seres más pobres y más desgraciados que ella, empezó a sentir compasión por el dolor ajeno y repartió el dinero de la venta del reloj entre los compañeros de desventura en el barrio pobre de Barcelona.

Como apuntábamos líneas arriba, la noche del debut de Mercedes la autora la pinta con los rasgos más caricaturescos:

Estaba horrible. Era horrible su traje. Horrible su cabello quemado a trozos, con las raíces oscuras. Horribles aquellos abalorios que se había puesto... Sin embargo, la aplaudieron antes de empezar (Laforet, 2010: 124).

Como cabía esperar según lo visto, su debut fue un fracaso. Pero más allá de eso, el duro golpe que sufre la protagonista al recibir las burlas del público es la cura psicológica que la lleva a la sensatez. Al día siguiente del debut, por culpa o -mejor dicho- gracias a ese *shock*, “Mercedes pasó toda la mañana vagando por las calles, pero con la cabeza más despejada que en toda su vida...” (Laforet, 2010: 130).

Es al recuperar las facultades mentales cuando Mercedes volvió a experimentar los humanizadores sentimientos maternales que le permiten darse cuenta de las circunstancias que la rodeaban, y comenzó a pensar en la manera de adaptarse a ellas. Al volver a la realidad, se le hace evidente que antes “había estado embrutecida”. Entonces trató de cambiar su vida y en lo primero que pensó fue en pagar el dinero del reloj a doña Eloísa (para lo que se fue a servir a una casa). Pensaba en sus hijos y en su marido, que le había enviado un mensaje por medio de la contestación a doña Eloísa. Fue entonces cuando consigue la correcta perspectiva de una rectificación total en su actitud ante la vida, pues “aquel viaje había sido algo así como uno de esos tratamientos que se les hacen a los locos que o les mata o les cura” (Laforet, 2010: 133). En cuanto al ambiente de pesimismo que se respira en la vida de la protagonista (el barrio de gentes raras, el hecho de que Lolita y su marido -en medio de su difícil situación económica- tienen que mantener a la abuela, el racionamiento de los alimentos que se hacía en casa de Lolita, etc.); este queda perfectamente señalado en *Una mujer en fuga*, la ya citada biografía de Laforet publicada pocos años atrás por Caballé y Rolón. En ella se define a “La llamada” como el “relato más próximo a la estética turbia y sombría de *Nada* y de los cuentos que integran *La muerta* (Caballé y Rolón, 2010: 254). Y es que en este cuento no se insiste tanto en la incomunicación como en la debilidad, la fragilidad y la inseguridad del ser humano, en concreto de la mujer. La mujer siempre aparece como el personaje más débil, frente al varón que encarna la fuerza y la seguridad. A pesar de ese pesimismo imperante en algunos de sus textos; al final, como en *Nada*, como en *La isla y los demonios* y como en otras novelas suyas, Carmen Laforet pone una nota optimista al sentido de sus líneas que se materializa en la administración de la casa [modesta de Lolita](#), en el cambio de vida

de Mercedes que ya había empezado en Barcelona y en la resolución que ha tomado de volver con su marido y sus hijos para encontrar la alegría que antes no había podido conseguir en su seno familiar. Laforet parte en estos relatos de la idea de que la vida puede ser desagradable e incluso cruel pero, aun así, merece la pena ser vivida por cuanto si nuestra alma no está todavía muerta, siempre podemos hallar en ella una estrella a la que asirnos, un resquicio de luz y esperanza que nos reflote. Doña Eloísa fue la estrella a la que se agarró Mercedes debido a la bondad y comprensión de la Doña en gran parte. Mercedes se dio cuenta de la realidad de su circunstancia y, al comprenderla, se salvó para siempre del caos de su vida volviendo con su marido.

En el plano de los factores espaciales y temporales... *Este relato comienza con el amanecer sobre un pequeño puerto del sur, algún tiempo después de terminada nuestra guerra civil*; así empieza la autora el relato de “La llamada”. Al comienzo ya nos da las coordenadas espacio-temporales. El protagonista se encuentra a bordo de un buque que *se dirigía a un puerto de América*. Hacen escala en un puerto de una *pequeña ciudad*, que la autora no concreta, el día de su setenta y siete cumpleaños, está solamente de *paso por unas horas*, con el fin de visitar a Mercedes Martí. El barrio de Mercedes era *un barrio pobre...las casas estaban limpias, encaladas. Algunas puertas dejaban ver patinillos cargados de flores*. (Laforet, 2010: 85), “Hacia las doce de la noche zarpó el barco de carga” (Laforet, 2010: 88). Hacia el final de segundo capítulo, Mercedes decide tomar un tren para Barcelona con el fin de visitar a su familia que la ha invitado a su casa: “Mercedes siguió a la señora a lo largo de un pasillo oscuro. Luego se abrió una puerta y apareció una alegre habitación, y una galería de cristales donde cantaban en su jaula dos canarios y se abrían flores en macetas” (pág. 97). Mercedes, pero, no tiene sitio en la casa y se tiene que alojar en una pensión o “en unos dormitorios para mujeres, en los que por poco dinero se podía descansar” (Laforet, 2010: 107).

El espacio de Barcelona²⁶ aparece como un lugar de esperanza que recibe a Mercedes, que llega con ansias de hallar respuesta a sus inquietudes y obsesiones; al fin se cumple el sueño de Mercedes y las dos protagonistas llegan *al local del “debut”* y

²⁶ Carmen Laforet había vivido en Barcelona y su novela *Nada* transcurre en la Ciudad Condal. En su artículo “La vuelta” nos habla de sus estancias en Barcelona y de su amor por esta ciudad, también de su idealización que, al igual que Mercedes, no puede evitar la autora:

Mercedes subió *al estrado* donde cosecha un estrepitoso fracaso. Finalmente, Mercedes regresa al hogar. Carmen Laforet no precisa el tiempo que pasa Mercedes en Barcelona, pero es evidente que son varios días, incluso podríamos aventurar que algún mes. Todo el relato se desarrolla en varios escenarios: un puerto indefinido, un bar, la casa de Mercedes. Este espacio interior sirve casi de simple marco para contar esta historia. Lo destacado de su concepción es el simbolismo que acarrea y las connotaciones sociales que aporta, pues la casa es el reflejo del poder de la señora. Es descrita por el narrador de modo impresionista, a pinceladas, con una técnica cinematográfica según van cruzando los personajes por sus dependencias.

La protagonista vaga por las calles de Barcelona, una ciudad en constante ebullición, y tropieza con un carrusel de personajes femeninos. Ninguna de estas figuras de la atroz realidad urbana responde a la imagen de mujer que busca nuestra protagonista.

“La llamada” presenta ambientes llenos de gracia y de una ironía insuperable. La obra comienza con la descripción de un paisaje marino en el cual ocupan un lugar destacado “algunos barcos pesqueros” y un barco que va a América a bordo del cual se encuentran algunos pasajeros que no tienen prisa por llegar “al otro lado del mundo”. Luego se focaliza hacia los personajes, que en este caso son los viajeros. Uno de ellos era un caballero mayor que “evocaba en seguida una vida pausada, en una casa protegida del frío por cortinas gruesas, con una vieja sirvienta que llevase zapatos de paño en los pies, y no hiciera ruido al andar para no interrumpir sus meditaciones” (Laforet, 2010: 80). Este

Yo hubiera querido hablar hoy sólo de la alegría de una corta, maravillosa visita que he hecho a Barcelona. Esto sería muy fácil para mí un día cualquiera de los tantos días que tiene el año, un día que no fuera hoy, precisamente hoy que la urgencia del correo lo exige.

Hablar de Barcelona es agradable para mí, como es agradable siempre hablar de los lugares que se aman. Y me es más fácil después de este viaje corto, en que la ciudad entera me ha tendido sus calles como la sonrisa de un amigo se tiende hacia nosotros, al darnos la bienvenida.

Los mejores años de mi vida me han salido al encuentro en cada rincón de la ciudad. La hermosa y espléndida Barcelona, templada por la brisa del Mediterráneo, embellecida para mí por la primavera” (Laforet, C. “La vuelta” en *Destino*. Segunda época. Año XIV, vol. II, núm. 667, 20 de mayo de 1950, pág.13).

caballero, figura imaginada (y no histórica ni legendaria como las que Azorín describe en muchas de sus obras) nos las ha hecho recordar, pues el estilo es evocador más bien que creador como el del gran escritor. En las páginas siguientes continúa en idéntica forma, o sea, como si se tratara de un personaje real azoriniano. Esto hace que la presentación de Don Juan Rosas, con el cual se inicia la obra, tenga un significado. Es como un doble telón. Al levantarse el primero de ellos se deja ver otro cuadro diferente del que habíamos previsto, pues nos ha parecido que el anciano meticuloso y pulcro va a ser el punto central del relato y no es así, porque luego desaparece del escenario previsto. Hay con esto un efecto de fondo y una superposición de situaciones que producen un halagüeño resultado. La escritora aprovecha la partida del barco para configurar un bonito juego de luces a medida que aumenta la distancia:

Las luces de la pequeña ciudad seguían brillando, sin embargo, reflejándose en el mar negro y tranquilo, que llevaba el sueño de sus casas un acompasado rumor de olas. Siguieron brillando hasta el amanecer, y entonces nuevamente, al salir el sol fueron substituidas por el brillo de su luz reflejándose en todas sus ventanas (Laforet, 2010: 94).

El viajero azoriniano, mientras el barco está anclado en el puerto, ha entretenido su ociosidad en efectuar una visita a una amiga de su hija. Derivado de esta visita, el episodio novelesco comienza realmente. Es muy original la manera en que se desarrolla esta obra. Aparece una mujer y con ella surgen las notas humorísticas, a veces de un verosímil ingenio -más trágico que cómico-, pues hay una cierta amargura que proviene de comprender esta figura femenina, de su ridículo anhelar, de esta zona adolescente de su alma que no se había secado ni con los años ni con los infortunios ni el matrimonio o la maternidad. Ella ha vivido toda su vida soñando con ser actriz dramática; se sentía llamada a ser grande en el arte de las tablas. Esta idea, enclavada en su mente desde los dieciocho años, quedó perpetuada en ella. El hacerse mujer no conllevó cambio en estas perspectivas, es decir, siguió siendo soñadora. Se ha casado, tiene hijos, pero sigue con una fe inmensa en ese donque cree poseer. De esta desproporción en su estado real, de su existencia y de su despego de todo lo que la rodea es de donde surge un humorismo amargo. No es ni esposa ni madre. Estima que la vida que lleva no es la que debería llevar, y pasa varias horas sumergida en ese mundo de sus posibilidades, que no cree malogrado. El viajero, el gran soñador discreto y medido, ha soliviantado este mundo

espectral de la mujer, cuya evolución psicológica se ha quedado detenida en una época ya lejana. Los impulsos subconscientes se hacen tan fuertes que, cual sonámbula, lo abandona todo por entregarse a su arte, el arte mágico de sus palabras. Hay una situación extremadamente ridícula: su ensayo declamatorio junto al mar. Luego, el viaje. El público. La primera y única presentación. Esta pobre mujer descentrada produce jocosidad, ya cuando declama junto a las olas, ya cuando lo hace en el tugurio donde tiene lugar su primera aparición. La risa de los presentes, sin embargo pronto se transforma en silbidos y abucheos. Por ello, al fin el fracaso de su pretendida vocación la hace volver a sus cabales, junto con el viaje -respecto del cual dice la escritora: “No hay nada como viajar, para darse cuenta de las cosas, para conocer la vida” (Laforet, 2010: 132). Según lo anterior se vislumbra en la obra un doble trayecto: por un lado, la pobre mujer se proyecta en su verdadero papel; por otro, el ver a seres diferentes y saber cómo se afanan la reedifica a sí misma.

Hay dentro de “*La llamada*” otro personaje interesante desde nuestro punto de vista: la abuela; cuya tímida creencia de pensar que por obligación debía hacerse cargo de otros miembros de la familia y las situaciones extrañas en que se ve mezclada, hace sonreír al lector (con el respeto y discreción que merecen sus años, su ternura y su bien llevado señorío). Hay en su personaje una nota psicológica muy bien lograda: “Creía que los años le habían quitado la facultad de conmoverse” (Laforet, 2010: 91). La lúcida apreciación de la autora hace alusión al efecto que van produciendo los años en los ancianos que (por el hecho de haber visto y sentido tanto cuánto cabía en su dilatada experiencia) se van amoldando a todas las circunstancias tristes de la vida, de modo que nada les coge inadvertidos. Les cuesta adaptarse a cambios del medio físico, pero no de trascendencia anímica y por esto devienen menos susceptibles al dolor.

Con arreglo a los recursos narrativos que se emplean, en esta obra Carmen Laforet repite un procedimiento que emplea a menudo: no describir la escena o la conversación directamente, sino a través del recuerdo. Posiblemente este medio le parece más patético o más emocionante puesto que no se trata de una locución directa lo que acaba leyendo el receptor; al contrario, lo que queda es más bien la huella que dejó la locución en el recuerdo del personaje, lo sustancial o por lo menos -que no es poco- lo seleccionado por

la memoria del personaje en cuestión. En “La llamada” se recurre a este método mientras el barco se distancia. Don Juan Rosas, embarcado en él, revive la conversación con Mercedes, la amiga de su hija, que presume de artista inédita.

Hacia las doce de la noche zarpó el barco de carga, con rumbo a otros puertos, antes de emprender la ruta directa hacia América... (...) No sabía si había hecho bien visitando a Mercedes. Al pronto ella se negaba a acordarse del caballero... (Laforet, 2010: 89)

En cuanto al tiempo del discurso, debe tenerse presente que el narrador tiene como función enterarnos de los acontecimientos que forman su historia, pero el orden en que los presenta no es obligatoriamente cronológico y como efectivamente sucedieron en la historia. El narrador elige un momento determinado para iniciar su exposición pero a veces se adelanta a los acontecimientos que cuenta por medio de prolepsis. De ahí que la autora cuente esta historia a través de un narrador en tercera persona, externo y omnisciente. Es un relato en el que el diálogo cobra importancia y donde la narración de las acciones se mezcla con la narración de los pensamientos, sentimientos y sensaciones de los personajes.

Si establecemos un paralelismo entre la figura de Mercedes con el personaje principal de “Rosamunda”, observaremos cómo la figura femenina de “La llamada” (la mujer que aún se cree actriz aunque sólo soñó con serlo en los días de la incipiente juventud) se repite en “Rosamunda” (la historia de una ilusa que se consuela de su triste vida ideando otra llena de ensueños y de belleza). Es una manera de racionalizar sus fracasos al mismo tiempo que de idealizarlos. Es la vieja historia de la zorra que, al no poder comerse las uvas, se consuela convenciéndose de que están verdes. Ambas protagonistas incluso se visten de la misma manera: Mercedes ataviada con su traje verde rabioso y Rosamunda lleva un traje del mismo color, símbolo de la esperanza y la libertad. La simbología del color verde la empleó también Federico García Lorca en su tragedia *La casa de Bernarda Alba*, donde el traje color verde asume un valor de rebeldía contra la madre y por ende conlleva esa misma ansia por alcanzar la libertad que se hace evidente cuando la hija Adela se pone un traje verde tras la muerte del padre y ella se lo hace quitar.

Hay en este cuadro viajero dos planos bien delimitados: el real y el soñado. Mercedes va del uno al otro, transfigurando aquél con su fantasía; casi, diríamos, como en los casos de doble personalidad, con la diferencia que aquí no aparecen superpuestas las dos existencias y la una es totalmente desconocida de la otra. Esta mujer desgredada, vestida con un raro artificio, contándole al miliciano sus desventuras disfrazadas de bellezas produce un humor amargo. Su actitud humana frente a la vida es la de un ser que está rendido sin haber batallado. Ha dado la batalla en su conciencia, en sus desvaríos que la han trastornado, pero sin traducirla en actos pese a que vuelve de un viaje que realizó para encontrarse consigo misma. Sus anhelos frustrados, sus locos devaneos viven en su imaginación. El gesto de su interlocutor o sus propias palabras la hacen mirarse, adentrarse y quizás verse realmente, pues se desliga del presente y piensa en su futuro. Entonces su posición es de resignación irónica, de contemplación humorística del mundo, y esto disfraza un poco la tristeza del cuadro que se pinta. Se ha de notar que los ejemplos que hemos aducido para estudiar el sentido del humor en esta escritora están cogidos, como queda visto, de sus relatos breves ya que es en ellos donde hemos captado especialmente esta característica. Parece, además, que es en esta clase de obras donde es más fácil que el escritor introduzca su vena humorística, pues los ingleses lo cultivan generalmente en relatos breves; y en cuanto a los españoles, Clarín, Palacio Valdés y Ochoa expresan su sentido del humor también en sus relatos cortos.

Los viajes representan así un símbolo constante en el que la autora insiste: desea comunicarnos el sentido de movimientos de los personajes que se transmite precisamente a través de esos traslados. Queda así expresado, en manera implícita o explícita, no solo el desacuerdo del protagonista de ir de un sitio a otro sino la necesidad de búsqueda de nuevas alternativas que se transparenta con mucha fuerza. La repetición del tema de los viajes nos conduce a una idea de perenne movimiento, al hecho que el hombre parece no haber nacido para la estabilidad enajenante sino para una reubicación que le permite valorar la existencia desde otros ángulos. El viaje es un medio para la huida, para escapar de una vida cotidiana y vulgar e incluso de los malos tratos del marido. Representa la idea romántica de la libertad y el deseo de una nueva vida. De hecho, la obra de Laforet aparece permeada de motivos románticos como la muerte, la soledad, la incompreensión, la enajenación, la búsqueda constante, lo arcano y la naturaleza misma como refugio para

el hombre cansado y como un ambiente en que el individuo debe actuar. La soledad romántica de Mercedes es la más honda, la que origina de estar acompañada y no sentirse satisfecha. Otro motivo romántico está dado, en el contexto de la obra de Carmen Laforet, por la presentación del tema de la locura. Sin embargo, ni Mercedes ni Rosamunda consiguen la plena emancipación que, en la época, les podía haber facilitado el teatro. Todas vuelven a su anterior e interina vida, a su casa, al redil del matrimonio. La mentalidad de la época no les hubiera consentido otra cosa.

1.4. “El viaje divertido”. Un retorno al pasado

“El viaje divertido” fue publicado el 27 Marzo de 1954 en *La novela del sábado*²⁷ como novela suelta, según nos indica el hijo de Laforet, Agustín Cerezales, en la nota a la edición de *Siete Novelas cortas* (Laforet, 2010: 14). A esta edición hay que añadir la primera y última vez que la novela apareció junto a las demás, en el contexto del Tomo I de las *Obras Completas*. En esta edición, el orden era el siguiente: “La llamada”, “El último verano”, “Un Noviazgo”, “El piano”, “La niña”, “Los emplazados” y “El viaje divertido”. En 1970, vuelve a aparecer en *La niña y otros relatos*, volumen en que se rescataban, junto a diez cuentos, tres novelas cortas que habían quedado olvidadas y encabezaban el volumen por este orden: “La niña”, “El viaje divertido” y “Los emplazados”.

“El viaje divertido” se divide en seis capítulos. En el primer capítulo se presenta la casa de Elisa López y se describe su persona física y las tareas que la joven tiene que hacer en su enorme casa. Elisa, al despertarse de una pesadilla en la que había soñado que la casa se estaba llenando de agua, habla con su marido, Luis, de la próxima salida para Madrid. Su cuñada Rosa y ella tienen que viajar para asistir a la boda del hermano de Luis. Ella se irá con el niño pequeño y dejará a su marido y a la niña mayor al cuidado de la criada Rufina y de la guardesa María. Éste va a ser el primer viaje de Elisa después de su boda y la muchacha, con un nuevo abrigo hecho para la ocasión, llega acompañada por el marido a la parada del coche de línea. Rosa, que percibe la pesadumbre de Elisa

²⁷ *La novela del sábado*, nº 49, Ed. Tecnos, Madrid, 1954

respecto al viaje, la anima comprometiéndose a que el viaje sea divertido para ambas. En el capítulo segundo los respectivos maridos vuelven a casa y hablan con cierto resentimiento de que las dos mujeres se hayan ido solas a la ciudad. El cuñado, José, pregunta a Luis por qué se casó con Elisa y el médico contesta que ellos le habían metido a la joven por los ojos y que no tiene nada que decir de ella porque es incluso demasiado buena para él. El notario vuelve a pensar en su esposa Rosa, siempre con aquel aire de felicidad que la caracterizaba. La narración vuelve a hablar de las dos viajeras que, en coche, están remontando el puerto para llegar a la estación del tren, en Cigüeñas. Cuando llegan, van a la fonda para tomar un plato de sopa.

En el capítulo tercero, Luis está en el comedor de su casa, que pertenecía a los padres de Elisa, y por medio de un *flash-back* recuerda cuando hace dieciséis años los ladrones habían robado todo lo valioso de aquella casa y habían hecho una hoguera en el huerto para quemar los muebles. Era en tiempos de guerra, cuando vinieron a buscar a los padres de la niña con el pretexto de que fuesen a reconocer los cadáveres de dos muchachos, hijos suyos, que habían desaparecido hacía días. La niña se había quedado sola y había vagado por la gran casa, llena de miedo, y al fin había sido salvada gracias a Rosa que la escondió en su casa. Le encomendaron a José la tutela de Elisa, que no tenía pariente alguno, y el hombre gastó mucho dinero para costear la educación de la chiquilla que tenía una mínima renta. Resulta que las tierras de su padre y las propiedades fueron compradas por un lejano pariente de los López, poco antes de la muerte de Juan López. A la niña le habían sido presentados innumerables tipos del pueblo para ver si los reconocía como aquellos que vinieron a buscar a sus padres, pero ella no se acordaba y no se realizó ninguna investigación seria. La narración vuelve al tren en donde se encuentran Rosa, Elisa y otra señora viajera. Elisa, contenta de cómo sigue el viaje, sale al pasillo donde está un hombre alto que fuma. A ella le parece recordar en aquella cara los rasgos de alguien conocido (la barbilla partida del viajero le trajo recuerdos de aquellos lejanos días en que unos hombres vinieron a por sus padres) y mientras el hombre le pregunta si no conoce a su primo, Elisa cae desvanecida en los brazos de su compañera de viaje.

En el capítulo cuarto asistimos al despertar de Elisa después de que le froten las sienes con colonia. El hombre intenta animarla diciendo que es Javier, el primo que le administraba la finca hasta que su marido Luis se la había vendido. Rosa, con el bebé y

José, sale a otro compartimento para dejarla descansar, pero Elisa sigue acordándose de aquellos terribles momentos de su niñez. Se le ocurre pensar que Javier había comprado las tierras de su padre y que por lo tanto tal vez supiera dónde éste guardaba el dinero que le fue robado. Sigue la pesadilla de los recuerdos y cuando Rosa vuelve con el pequeño, Elisa le pregunta si Javier es buena persona. Aquella contesta afirmativamente y entonces ella tiene la sensación de que su cuñada quiere a aquel hombre. Un rato más tarde el hombre se instala en el compartimento y sigue con ella el viaje hasta Madrid, hasta la casa de sus parientes. El capítulo quinto se abre con la lectura que hace Luis de la carta que Elisa le ha enviado desde Madrid para decirle que la boda de Antonio José se ha retrasado y que además Rosa quiere quedarse unos días más para hacer unas compras. Luís, que anhela la vuelta de su mujer, se da cuenta de que la quiere mucho. También José ha recibido noticias de Rosa por una tarjeta postal en donde la mujer le dice de manera sucinta que están disfrutando de las vacaciones. En la casa de Madrid, Elisa se desahoga con su suegra, doña Rosalía, que la acoge muy bien y le dice que las criadas y ella misma cuidarán del niño para que ella pueda descansar. Elisa le expresa su dudas sobre Javier y la anciana señora le cuenta que Javier se portó muy bien con ellos durante la guerra y le confiesa también que Rosa, con quince años, se había hecho su novia durante unos meses antes de elegir a José. Por la noche, después de una boda sencilla e íntima, se reúne a una docena de personas para cenar. En ella Javier cometerá algunos disparates (subirse al piano de cola o disparar a un espejo, por ejemplo), así que la reunión se disuelve. Rosa, que no estaba presente en la cena, se presenta en la habitación de Elisa para comentarle que su madre le ha contado las sospechas que ella tiene sobre Javier y le jura que él no puede ser el asesino que cree. El capítulo se cierra con la escena de Rosa dormida en la habitación, después de haber confesado a Elisa que la había querido siempre como una hija.

El último capítulo se abre con la descripción de la escena que enmarca a los dos cuñados terminando de jugar una partida en tanto esperan el regreso de Rosa y Elisa. José está muy nervioso porque le han llegado voces de que las dos mujeres se han excedido emborrachándose y bailando el poco decoroso cancán durante la boda. Luís le contesta a José que no puede imaginarse a Elisa haciendo otra cosa que no sea cogiendo al niño en brazos, e intenta tranquilizar al cuñado. Cuando las mujeres vuelven, Elisa aparece como

recién florecida, mucho más juvenil; mientras que Rosa parece más apagada, más envejecida. Luís le confiesa a su mujer el fastidio que le produjo el estar solo y aburrido mientras que ella se había divertido. Finalmente, ambos se abrazan.

La idea del viaje en la Literatura se remonta ya a literatura grecolatina (piénsese en obras canónicas como *La Odisea*, *La Eneida* o *El poema de los Argonautas*). Más adelante en a cronología literaria, ya en la época medieval, continúa la idea en obras como *El libro de Apolonio* o *los Cuentos de Canterbury*, así como los viajes del Arcipreste de Hita en el *Libro de buen amor*. Durante el Siglo de Oro tampoco podemos olvidar los constantes viajes de los caballeros andantes en la literatura de caballerías, tal es el caso de Don Quijote, de Amadís de Gaula, o de Palmerín de Inglaterra. También es necesario mencionar las andanzas por la vida de Andrenio y Critilo, en *El Criticón* de Baltasar Gracián, que tanto nos recuerdan a la pareja que constituían Don Quijote y Sancho. En el siglo XVIII, hallamos viajes en la literatura europea en numerosos relatos de viajes como las *Cartas persas* de Montesquieu o *Las cartas marruecas* de José Cadalso. Un siglo después, en el XIX, cabe mencionar como los libros de viajes más importantes a *La isla del tesoro* de Stevenson, *La vuelta al mundo en ochenta días* de J. Verne o *Robinson Crusoe* de D. Defoe. Ya en el siglo XX el viaje no se entiende tanto como un viaje de carácter geográfico o de aventuras sino que se considera más bien un viaje interior, un viaje existencial, durante el cual se produce un proceso de cambio (como en el caso de la protagonista que nos ocupa). Para terminar este repaso, cabe matizar que este hecho ocurre también en otros relatos cortos de la propia Carmen Laforet como en *Rosamunda* o en *La llamada*.

En la literatura española, la idea del viaje existencial hay que comenzar a rastrearla en la poesía de Jorge Manrique; en concreto a las *Coplas por la muerte de su padre*, quien, a su vez, se inspira en el filósofo presocrático Heráclito (todo fluye) hasta dar lugar al concepto de *Homo viator* de la literatura medieval, donde observamos más claramente y de forma definitiva la metáfora de la vida como un camino o viaje en los siguientes versos de las “Copla V” de Manrique:

Esta vida es el camino
para el otro que es morada

sin pesar. (Manrique, 1993: 151).

Encontramos también el tópico del *Homo viator* en el poeta y político del *duecento* Dante Alighieri. En este caso el autor emprende el camino a la mitad de su vida, a partir de su exilio de Florencia, y se extiende hasta su muerte (1301 - 1321 d.C.). Dante se recrea a sí mismo como un *Homo viator* acompañado por el fantasma de Virgilio. Con ello, pretendía guiar al lector en un viaje hacia la salvación, pero no de manera física como los peregrinajes a las ciudades santas, sino un viaje dentro de sí mismo. Esta antigua idea se prolonga hasta bien entrado el siglo XX con autores como Antonio Machado (“Caminante no hay camino, se hace camino al andar”, dice el sevillano) o en novelistas como Ramón J. Sender (*Viaje a la aldea del crimen*), Gonzalo Torrente Ballester (*El viaje del joven Tobías*) o J. M^a Merino con *El viajero perdido* (publicada en un cercano 1990), por mencionar algunos ejemplos.

Como ya hemos comentado, esta novela se divide en seis capítulos a través de los cuales el narrador presenta a la protagonista Elisa, a su familia y de ahí que nos cuente el viaje a Madrid. El narrador se encarga de ceder la voz a los diferentes personajes para ello, pero predomina la intención de dar a Elisa la palabra en un mayor número de oportunidades. El capítulo I, sin ir más lejos, empieza con una descripción del paisaje y de Elisa:

El mundo parecía sumergido. Venía niebla de los bosques y aquel toldo húmedo debajo de lo de los picos de las montañas, sirviendo de techo al pueblecillo del valle, daba la sensación, desde el interior de las casas, de que jamás amanecería. Se oían mil rumores de aguas deslizándose, goteando, enriqueciendo todo.

Elisa estaba oyendo aquellos rumores de agua desde el fondo de su sueño. Se movía en la cama, y sufría soñando: pero era tan pequeña y tan tímida hasta en el sufrimiento que la angustia con la que se debatía no lograba despertar a su marido... (Laforet, 2010: 137).

Si la mujer siempre ha sido centro de la vida de Carmen Laforet, puede decirse que Elisa es una cumbre de esta atención. En ella, la autora recrea los vacíos y los anhelos lejanos de la mujer. Los seis capítulos de que consta la novela son fruto de la alternancia de las memorias y las reflexiones que tanto ella como su pareja van haciendo. El reduccionismo cronológico con que se tratan sus presentes se salva con numerosos saltos a sus pasados.

Todo consiste en la recomposición de un espejo roto en donde el lector paulatinamente asiste al conocimiento de sus vidas a partir de los datos esparcidos en sus recuerdos y un típico flujo de conciencia que nos reconduce a algunos textos de Virginia Woolf.

En aras de conferir mayor nivel de comprensión al presente de los personajes, y para que el lector conozca mejor a estos, Laforet continuamente salta de sus vidas actuales al pasado. Son individuos descolocados en la sociedad que urgen de otros seres que les ayuden a apuntar su propia identidad:

Sin saber cómo, Elisa se encontró en el cuarto de su suegra sollozando desesperadamente contra el pecho de la señora. Estaba un poco histérica, después de una escena con Rosa a la que había insinuado la conveniencia de no ver tanto a Javier, y no sabía cómo empezar (Laforet, 2010: 180).

Los demás personajes parecen adscritos a la línea habitual de la autora: gente burguesa, frustrada, necesitada de comunicación... Recordaremos al esposo de Elisa, Luís, y al de Rosa, José:

-Hombre, parece un poco tonto eso de quedarse los maridos en el pueblo y las mujeres por ahí... No se me había ocurrido pensarlo hasta hace un momento, cuando el coche arrancaba; sin saber por qué me sentí algo ridículo, y tú también tenías un aire como de espantapájaros (Laforet, 2010: 146).

La familia de Rosa era una familia acomodada de provincia, muy extensa, en la que destacaba su hermana mayor, Joaquina, que se había casado muy bien y había ido a vivir a Madrid (donde fue a vivir también la madre después de haber enviudado por atender mejor a sus hijos varones y estudiantes). Al haber muerto el marido de Joaquina durante la guerra, la madre, doña Rosalía, se trasladó con su hijo menor Antonio José al piso de la hija viuda (donde esta vivía con la única hija, Daniela). El piso era muy grande y cuando Elisa y Rosa llegaron a Madrid las instalaron allí también. Daniela estudiaba en la universidad y tenía la edad de Elisa, a la cual trataba como si ella fuera una atontada, una criatura inocente a pesar de que ella fuese una señora casada y con hijos. Cuando Elisa escribe una carta a su marido Luís, eso es lo que le dice de su sobrina Daniela: “Vive con mucha alegría, y parece una chichilla verdadera. A su lado me siento vieja y paleta” (Laforet, 2010: 174).

No faltan entre las descripciones de los personajes del relato algunas agudezas como a la hora de pintar a María, la guardesa, que había sido ama de cría de Elisa y la encontraba con poca formalidad para ser una señora casada, o Rufina, que sirve en casa del matrimonio:

A Rufina hay que vigilarla, María....Ayer la mandé a hacer limpieza y ventilar las habitaciones de arriba...Tardaba tanto que creí que le pasaba algo...o que en realidad limpiaba, cuando yo sé que apenas pasaba el paño sobre los muebles...Fui y la encontré tirada al suelo. Me llevé un susto...Hasta que vi que roncaba (Laforet, 2010: 144).

El tema de las criadas suscita interés en la autora y sobre él trata en su colección de artículos *Puntos de vista de una mujer*. Concretamente en el que lleva por título “Fray Luis y las criadas”, donde en defensa de las criadas dice:

-Sin embargo, las criadas de estos tiempos de las que tanto te quejas, han protestado ya del juicio de fray Luis. Durante la guerra, un diario que en su página femenina de los domingos publicaba trozos de la *Perfecta casada*, recibió la carta, rebotante de indignación, de una chica de servir, honrada como la que más-decía ella-, y cuya señora había podido dormir tranquila durante diez años que llevaba a su servicio, encontrando al despertar la casa limpia como una patena y entera...la carta iba dirigida al señor don Fray Luis de León (Laforet, 1948, *III*, 589: 7)

En esta novela observamos también un cambio en la personalidad de la protagonista durante el viaje a Madrid. El cambio de Elisa es el resultado de los recuerdos espantosos de la niñez, removidos por la posible identificación del asesino de sus padres, y de las experiencias y observaciones que se suceden en el viaje.

... sí, era un verano. Era antes de marchar a Burgos; precisamente el segundo verano de la guerra. Ella tenía un trajecillo de lunares y un delantal, calzaba alpargatas y estaba apoyada contra la puerta de la casa, sin despegarse de allí, sin querer acercarse al pozo ni al desconocido... (Laforet, 2010: 168).

Y adviértase también, en cuanto a los aspectos psicológicos de la novela, que los personajes secundarios son importantes por cuanto devienen en factores circunstanciales

que influyen en el desarrollo de la personalidad de Elisa y en los cambios que ella sufre cuando es ya una joven madre de dos niños: “Cuánto hubiese dado por ser la misma ingenua de unos días antes... Por ver la cara de Rosa, segura, impenetrable, como siempre” (Laforet, 2010: 187).

Carmen Laforet ha creado en Elisa un personaje cuyas características físicas corresponden exactamente a su psicología. Elisa era “delgadita e insignificante”, pequeñita, con una cabellera negra y espesa que aumentaba la pequeñez de su cara; con unos ojos también negros que reflejaban la angustia que casi siempre la acosaba. Elisa era tímida, de gustos sencillos, impersonal; características que se reflejaban en su “fina letra de colegiala”. Elisa creía en Dios y evocaba su nombre en los momentos de angustia como cuando en el tren en que viajaba a Madrid, deseando librarse de la compañía del primo Javier dijo: «Dios mío:... que se canse de estar con nosotras, que se vaya» (Laforet, 2010: 172). Y cuando en Madrid se sintió desesperada y martirizada con las sospechas que tenía de Javier, acudió al confesor en busca de consejo y de consuelo. La familia con la que Elisa creció también era religiosa y creyente. La personalidad de la protagonista, como la ha creado su autora, es en primer lugar el resultado directo de los efectos de la guerra civil de España. Esa guerra que, según nos dice Carme Riera en la introducción a los cuentos completos presentados en la *Carta a Don Juan* (Laforet, 2007: 14), está siempre presente y afecta a las sufridas clases medias, a estos personajes desvalidos que protagonizan los cuentos de Laforet. Efectivamente, fue durante la guerra cuando, aprovechándose de la confusión, los ladrones asesinaron a los padres de Elisa. Carmen Laforet demuestra así que la experiencia brutal que sufrió la niña fue la que desarrolló en ella una perenne angustia, temor y una supersensibilidad ante el peligro. El sueño que tuvo Elisa la víspera del viaje a Madrid es una revelación del trauma que sufrió en la infancia.

En adición, el ambiente familiar en el que creció Elisa fue otro factor en la formación y desarrollo de su carácter. Rosa era autoritaria y la educó en un convento de Madrid. Del convento, Elisa pasó a depender de la autoridad de Luis al casarse con él y, una vez es ya madre de los niños, llega a ser alguien espantado y oprimido: “Elisa vivía como asustada, temerosa de ser mala esposa, mala ama de casa, mala madre” (Laforet.,

2010: 150). Elisa era un ser atormentado por estos temores y se sentía, en este sentido, inferior a su cuñada Rosa. Por la noche

era una hora mala, una hora de debilidad y de angustia. Era el momento del día en que Elisa se sentía inútil, poco trabajadora y hasta mala madre. Era el momento de la jornada en que se comparaba -con el corazón acongojado- con su cuñada... a quien ella admiraba y no podía imitar (Laforet, 2010: 140).

Los muchos soliloquios empleados por Laforet en el transcurso de la breve novela sirven para manifestar los sentimientos y las ideas de sus personajes. Así pues, el soliloquio constituye un procedimiento adecuado para reflejar un estado deficiente de comunicación “como expresión del abandono o por los menos del deterioro de la dimensión socializante del lenguaje en general” (Spang, 1991: 285). Además, parece que en muchas ocasiones, cuando finalmente se consigue establecer un intercambio de la palabra con otros personajes, este no llega a ser satisfactorio debido a la rutina, a las actitudes crispadas, a la falta de interés en entender de veras de los interlocutores.

Aquí, en “El viaje divertido”, Laforet emplea también la técnica del contraste. Nos presenta un doble análisis de caracteres contrapuestos en las parejas: Rosa-Elisa y Rosa-Luis. Elisa era tímida, impersonal y sencilla hasta el punto en que la criada, creyendo que Elisa no tenía suficiente formalidad para ser tratada como señora, la tuteaba. Rosa, en cambio, según su marido, era “la mujer mejor plantada del pueblo”.

Rosa tenía cuarenta años. Era alta y guapa, más bien gruesa. Tenía una tez limpia, unos ojos brillantes, unos dientes muy blancos. Todo era simpático y autoritario en ella, desde la risa hasta la manera de andar. Sus criadas la obedecían a ciegas (Laforet, 2010: 144).

Rosa y Luis, a pesar de ser hermanos, también formaban una pareja de caracteres contrapuestos mas con un solo punto semejante: los dos eran autoritarios, cada uno a su manera. Rosa tenía una autoridad “algo saludable” que sabía ejercer hasta cierto límite; Luis, en contraposición, tenía una autoridad que rebasaba los límites hasta el punto de ejercer una influencia negativa en la personalidad de Elisa. Luis era un tipo opresor, se había convertido en “censor-educador”, actitud “que desde que se había casado, había tomado él respecto a Elisa, y que a ella había acabado por atemorizarla y quitarle toda

sensación de autoridad o de valía personal” (Laforet, 2010: 175). Rosa, como decíamos, era de temperamento alegre, comunicativo; Luis no, él era taciturno y triste. También estos dos hermanos físicamente eran distintos, Rosa era “bien plantada” y Luis era delgado, algo encorvado y con poco garbo para andar.

En esta novela, a parte de la contraposición entre pares de personajes, también se establece el contraste entre la psicología de la gente de las pequeñas ciudades y la de las ciudades grandes como Madrid. En Madrid los comentarios de la boda del hermano de Luis quedaron solamente en el seno familiar; en la ciudad pequeña de provincia, donde vivían Rosa y Elisa, se había comentado de la boda antes de que las dos mujeres volvieran de Madrid. Por medio de las noticias tergiversadas que llevó al pueblo el primo Javier, la autora tipifica un fenómeno característico de las ciudades provincianas: el desprestigio gratuito de la mujer que va a una fiesta sin la compañía del marido. Durante el viaje a Madrid, pues, se nota el contraste en las reacciones de Rosa y de Elisa; y entre José, marido de Rosa, y Luis, marido de Elisa. Durante la ausencia de las mujeres, en el pueblo, José estaba arrepentido de haber dejado ir sola a su mujer y sentía una especie de presentimiento de que algo andaba mal. Luis, por su parte, estaba hasta satisfecho de haber animado a su mujer para que se fuera porque pensaba, como le dijo a José: “Si algo le hace falta a Elisa es sacudirse un poco de esa preocupación, casi enfermiza, por los niños... Que se divierta todo lo que quiera... si es que sabe... Porque, conociéndola, lo dudo” (Laforet, 2010: 147).

En “El viaje divertido”, así como en “La llamada”, Carmen Laforet emplea la misma *medicina* para curar la locura de Mercedes y la angustia de Elisa: el viaje a la gran ciudad (para Mercedes es Barcelona y para Elisa, Madrid). En sendas capitales, las dos protagonistas viven experiencias nuevas, a solas, sin sus maridos. De modo semejante al de Mercedes a Barcelona, pero en circunstancias distintas, durante el viaje a Madrid se lleva a cabo el proceso de cambio de Elisa. Al principio, a la protagonista de “El viaje divertido” no le había gustado la idea de viajar a la ciudad dados los peligros que podían acechar a sus niños. Durante el viaje, pero, ya contagiada de la felicidad de Rosa, también a Elisa “le había resultado una felicidad inocente y despreocupada este viaje durante el que no tenía que consultar los ojos de nadie para ver si estaba bien o mal hecho lo que a

ella se le había ocurrido en cada momento...” (Laforet, 2010: 178). Rosa, que conocía la timidez de su cuñada, se había propuesto en el viaje ayudarla para que cambiara de actitud. Con esta idea, cuando en el tren Elisa le preguntó tímidamente si podía salir al pasillo, Rosa le había dicho: “Sí, mujer. Puedes hacer lo que quieras... Eso es lo que estoy tratando de inculcarte en este viaje... que puedes hacer lo que quieras sin pedir permiso a cada momento, como si fueras niña” (Laforet, 2010: 160). Así en este viaje, Elisa, animada por la bondad de Rosa, pudo cumplir un deseo sencillo: el de tomar sopa en la estación del tren, deseo que no se había atrevido a manifestar delante de su marido.

Como ya apuntamos casi al inicio de este apartado, en el pasillo del tren Elisa creyó reconocer en su primo Javier al asesino de sus padres (Javier viajaba a la misma ciudad que las dos mujeres para asistir a la boda). Cuando Elisa lo vio, se desmayó. Este choque brutal que recibió Elisa tenía un efecto terapéutico comparable a la fuerte emoción y al efecto que causaron en Mercedes las burlas del público en el debut. Elisa, entonces, en los pocos días que llevaba fuera de casa adquirió una experiencia vital que no había tenido ocasión de adquirir en sus veinte años de existencia. Bien podría decirse con las mismas palabras que utiliza Mercedes en su relato que “hay que viajar para darse cuenta de las cosas” (Laforet, 2010: 132). Elisa, por tanto, se dio cuenta de ciertas cosas de la vida (y sin conocer antecedente alguno) al ver juntos a Rosa y a Javier; instintivamente había descubierto lo difícil que era conocer absolutamente la intimidad de una persona. En aquellos momentos, “Elisa sentía que todo su interior se conmovía al ver a aquellos dos seres mirándose” (Laforet, 2010: 171).

Elisa, durante los días que pasó en Madrid, -cosa extraña para su temperamento- no pensaba en la niña ni en el marido; estaba absorta y espantada con la idea de haber identificado al criminal y de tenerlo cerca. Esta fase de hondo sufrimiento era de intensidad semejante al de Mercedes en Barcelona. Elisa confesó sus sospechas primero a un sacerdote y luego a su suegra; no obstante, cuando Rosa le aseguró la inocencia de Javier en el asesinato, Elisa se sintió completamente aliviada. El viaje a Madrid había cambiado a las dos mujeres. Elisa había sentido que “algo iba madurando en ella aquellos días, algo brotaba y florecía al calor del sufrimiento” (Laforet, 2010: 179). Elisa ya no era la “tontina”, como la había llamado a sus espaldas Daniela, sobrina de Luis; ya no era la niña tímida y espantada que dejó su ciudad provinciana. Las experiencias del viaje

hicieron que Elisa se sintiera “muy vieja... por dentro. Parecía que hubieran pasado siglos desde el momento en que, al salir del pueblo, ella deseaba, como una chiquilla, tomar sopa en la fonda de la estación” (Laforet, 2010: 187). No en vano, el cambio que sufrieron Rosa y Elisa fue notado por Luís en cuanto las vio de regreso

las encontró cambiadas. A su hermana envejecida, apagada. A Elisa desconocida... Estaba juvenil y encantadora, como si hubiese florecido en aquellos días. Luis se desconcertó y sintió unos ridículos y rabiosos celos, cosa rara para Luis, tan extraña la encontraba, tan segura de sí misma, tan candorosa, a la vez (Laforet, 2010: 193).

Carmen Laforet en esta novela, así como en “La llamada” (por ahondar más si cabe en el paralelismo que trazan ambos relatos), parte del rabiosamente humano principio de que a veces es necesario una corta ausencia para apreciar el valor de una persona. La ausencia de Elisa hizo que su marido, tan serio y algo frío, buscara consuelo mirando su retrato de novios. Si el viaje había curado a Elisa, la ausencia de su mujer también había curado a Luis de sus dudas. La emoción que sintió él al recibir la carta de Elisa fue una prueba de que había tenido falsas sospechas y se sintió también aliviado. Dice Luis:

siempre había tenido el inconfesado temor de no querer a Elisa, y ahora descubría que ese temor era falso... Lo raro era que hubiese hecho falta aquella corta ausencia, y aquella cartita de muchacha melancólica y dulce... para darse él cuenta de tan hondos sentimientos" (Laforet, 2010: 175).

En cuanto al título de esta novela, hay algo de verdad por lo que a su significado atañe, y algo de ironía también. En principio, la mayoría de los personajes que asistieron a la boda de Juan José, hermano de Rosa, habían tenido una especie de “acuerdo tácito” para divertirse todo lo que pudieran en aquella boda. Rosa había tenido por años la ilusión de hacer un viaje ella sola a Madrid; ahora que podía, Rosa tenía la intención de divertirse mucho durante el viaje. Para Elisa, en cambio, el viaje casi obligado a la boda de su cuñado la había llenado de inquietud y nerviosismo. De ahí que la víspera del viaje tuvo un sueño desesperante, reflejo de la angustia que tenía por tener que dejar a la niña. Sin embargo, ya de regreso, las dos mujeres sentían y expresaban exactamente lo opuesto del

día de la partida. Rosa venía taciturna, seria, preocupada; ella tenía ahora sobre sus hombros la duda de la inocencia de Javier. Elisa, otramente, llegaba serena y segura de sí misma. He ahí donde recae la citada ironía, en la crítica que Luis había hecho a su mujer en comparación con los cambios que las dos mujeres sufrirían tras la vuelta. El día del viaje Luis había dicho a Elisa: “Le diré a Rosa que durante este viaje te dé algunas noticias de ciencia doméstica... Lo necesitas” (Laforet, 2010: 143). Pero una vez en Madrid, Elisa supo comportarse mejor que Rosa y en el momento de las aclaraciones de la vida de Javier y de sus relaciones con Rosa, fue Elisa la serena y la que dio a Rosa otra clase de lección. Rosa en ese momento estaba arrepentida por haberse “dejado subir el viaje a la cabeza” (Laforet, 2010: 186) y de haber salido con Javier.

Otro elemento recurrente en distintas narraciones de Carmen Laforet es el del regreso. Como las protagonistas del presente relato, otras protagonistas de la autora (como Rosamunda o Mercedes en “La llamada”) regresan inevitablemente al seno del hogar y del matrimonio. El carácter conservador de la época -y de la autora- se manifiesta en este regreso que, incluso (aunque en circunstancias distintas), afecta también a los hombres como es el caso de Julián en el relato “El Regreso” de *Carta a Don Juan*. “El regreso” de Carmen Laforet narra la historia de la vuelta a casa de un padre de familia que abandona el manicomio donde ha estado ingresado durante los últimos dos años y donde, ya curado desde hace meses, ha recobrado la alegría de vivir libre de la pobreza y el hambre de la etapa anterior a su locura. Es un cuento perfectamente construido con un personaje de gran profundidad psicológica y un desenlace paradójico y desolador: la vuelta a casa el día de Navidad y el previsible retorno a la precariedad económica (se supone que las “señoras” de la beneficencia que han ayudado a su familia dejarán de hacerlo con el padre ya curado) y el más que probable desmoronamiento moral del protagonista, angustiado por el retorno a las antiguas y apremiantes responsabilidades como padre. Un cuento cargado de tristeza en el que nos reencontramos con el tema de la inadaptación de la persona con el mundo que le ha tocado vivir, un mundo tan duro como el descrito ya por la joven Laforet en su antológica obra *Nada*: mediocridad, oscuridad, precariedad, hambre.²⁸

²⁸ ‘El bibliotecario’. “El regreso de Carmen Laforet y dos cuentos de infancia”. *Blog del Club de Lectura de la Biblioteca del Instituto Cervantes de Toulouse*. Publicado el viernes, 18 de febrero de 2011. Consultado en

Los argumentos de “El viaje divertido” son sencillos. Lo más importante en ella son sus personajes: el desarrollo de su personalidad con sus cambios, acciones y reacciones ante las circunstancias en que les coloca la autora. Carmen Laforet señala la Guerra Civil española como la causa de la miseria y los conflictos económicos que afectan la vida y la psicología de la gente. El temperamento tímido y angustiado de Elisa es producido directamente por la guerra; la autora muestra las consecuencias de la guerra en la psicología de la gente que no puede separar el conflicto nacional del personal. Característica sobresaliente de los personajes principales femeninos, es el espíritu de lucha que se halla en cada protagonista como reacción ante las circunstancias en las que viven. Por ese espíritu de lucha recordamos, por ejemplo, que Rosa en “El piano” no se deja vencer por la pobreza ni pierde la libertad a cambio de la ayuda económica que le ofrece su tía rica. Por ese mismo espíritu de lucha, la familia de doña Pepita, en “La llamada”, vence dificultad tras dificultad y, al fin, consigue su propósito; Carolina, en “La niña”, cumple con su promesa en medio de su propia situación económica modesta; Mercedes (“La llamada”), en su locura, lucha por la vida en Barcelona y al fin puede rectificarla. A la luz de los hechos, en todas las protagonistas, a excepción de Alicia en “El noviazgo”, hay, al final, un espíritu de optimismo. Teresa, en “Los emplazados”, en medio de la guerra, va a casarse con el alférez que le ha salvado la vida. De lo anterior se descuelga la apreciación de que Carmen Laforet tiene una concepción optimista de la vida, basada en el amor y en la comprensión humana. A pesar del mundo angustiado y miserable que pinta en esta y en todas sus otras novelas cortas, por amor y comprensión, sus protagonistas, menos Alicia, triunfan sobre la adversidad. Opuesto al amor, la autora indica que el odio, la venganza y el orgullo conducen al fracaso y a la soledad como en el caso de Alicia. Sin llegar a un plano sentimental, en estas novelas hay ternura y delicadeza de sentimientos que son cualidades de la sensibilidad femenina, “son un exponente admirable de humanidad humilde, de nitidez cristiana, de verdad carente de cualquier egoísmo. Qué ternura, casi veneración, para con *la femme pauvre* (L.Bloy): las madres, maestras, amas de casa, beatas...” (González de Cardenal, 2010).

línea el 30 de abril de 2013 en: <http://toulouselee.blogspot.com.es/2011/02/el-regreso-de-carmen-laforet-y-dos.html>

En la expresión de valores de esta novela se reflejan las ideas religiosas de la autora como parte de su circunstancia personal. En “El viaje divertido” la fe de Elisa constituye un refugio espiritual en un momento desesperado de su vida; y en el conflicto de la duda, busca consuelo.

En esta obra, como en las demás novelas, hay gran economía de lenguaje; con pocas palabras se caracteriza a los personajes. Sobresalen en su estilo las pinturas que nos da la autora de escenas y de lugares en las que usa sensaciones de luz, color, sonido, movimiento y olores:

Alrededor, la sombra se suavizaba porque habían dejado mal encajadas las maderas y unas delgadas rayas de luz grisácea marcaban el recuadro del balcón, detrás de las cortinas... (Laforet, 2010: 138).

En el presente ejemplo observamos, además, sensaciones de oído y de tacto tales como la humedad reinante y el sonido permanente del agua:

El mundo parecía sumergido. Venía niebla de los bosques y aquel toldo húmedo debajo de los picos de las montañas, sirviendo de techo al pueblecillo del valle, daba la sensación, desde el interior de las casas, de que jamás amanecería. Se oían mil rumores de aguas deslizándose, goteando, enriqueciendo todo (Laforet, 2010: 137).

Emplea también, como recurso literario, metáforas poéticas: “La señora estaba encogida, pensativa. Parecía ahora toda gris, perdida la brillantez de sus ojos negros” (Laforet, 2010: 184), “Rosa se ruborizó. Para los observadores de Elisa era notabilísima aquella oleada roja que subía por el cuello y las mejillas de Rosa” (Laforet, 2010: 169). Otras metáforas pertenecen al lenguaje familiar y coloquial: “Vosotros me metisteis a Elisa por los ojos” (Laforet, 2010: 148), “El viaje se me subió a la cabeza” (Laforet, 2010: 186)... También encontramos descripciones caricaturescas de gran valor literario, como la del baile y la de Javier:

Por la noche, la abuela Rosalía reunió a diez o doce personas... en torno a la mesa. Elisa no vio a Rosa durante la cena. Javier sí estaba, y bebía mucho. Todos bebían mucho porque no se conocían apenas y tenían una especie de acuerdo tácito de divertirse. Sin alcohol no lo lograban. El resultado fue que al cabo de un rato, ya de sobremesa, estaban los invitados

muy divertidos, y que después de la cena comenzó un baile muy poco protocolario, iniciado por los aires alegres que hizo salir del piano la abuelita, y continuando por el incansable pick-up. Javier parecía un alto y delgado demonio, más excitado que nadie. Bailó con Elisa, y ella estuvo temblando en sus brazos todo el rato porque la apretaba como si quisiera ahogarla. (Laforet, 2010: 185)

Javier -un demonio que Roberta Johnson (Johnson, 1979: 125) compara a Román de *Nada*-, tal como Elisa entra en el mundo, en seguida toma forma este diablo, rodeado de misterio como lo son los numerosos episodios de la niñez de Elisa. El misterio del asesinato de sus padres queda sin resolver y la tensión que ha sido hábilmente creada se disuelve como en “Los emplazados” con una feliz boda.

Importante por las metáforas y la riqueza de adjetivos es también la descripción de Elisa:

Elisa era delgadita e insignificante, que a nadie se le hubiera ocurrido nunca tomarla como baluarte de defensa. Parecía más bien, haber nacido para ser defendida, con aquel cuerpecito tan poco maternal, con aquellos enormes ojos negros tan jóvenes, y aquel cabello demasiado espeso, que parecía adelgazarle, aún más la cara con su frondosidad...Un cabello del que apenas hacía cuatro años le habían amputado las trenzas (Laforet, 2010: 139).

Se puede observar la presencia de determinados motivos que se reiteran obsesivamente en sus diferentes obras: la significación de Madrid en el contexto de la esperanza, la soledad de sus personajes, la enajenación en que se encuentran sumergidos muchos de ellos y los viajes que permiten el traslado y la nueva búsqueda de horizontes. Sin duda, como afirma A. Beguin²⁹ (Beguin, 1981:93-211): motivos románticos junto a la soledad, la incompreensión, lo arcano; en fin, la naturaleza misma como refugio para el hombre cansado. Se llega a comprender así cómo esta soledad romántica es la más honda, la que deriva de estar acompañada y no sentirse satisfecha. Recordemos al hilo la insistencia en el motivo de los viajes en Laforet. Los viajes representan así un símbolo constante en el que la autora insiste como búsqueda de nuevas alternativas. En el artículo *El viaje* nos dice:

²⁹ A. Beguin, *El alma romántica y el sueño*, trad. De Mario Monteforte Toledo, 2ª reimp., México, F.C.E., 1981, págs. 93-211.

A veces le cogen a uno, o a una, unas ganas agudas, irresistibles, de viajar. De pronto, una mañana nos despertamos con la sensación de que un mundo ancho y maravilloso se extiende con misterios y hermosuras, con ciudades y campos, y gentes y colores. Que este mundo es nuestro, está a nuestra disposición sólo por unos pocos, limitados años que nos es dado vivir sobre la tierra y que si no lo conocemos habremos perdido parte del gran regalo de Dios al darnos la existencia. De modo que queremos marcharnos... (Laforet, 1949, *I*, 598: 8)

Madrid es un lugar virtual y no deja de sorprendernos la insistencia con que la imagen de la gran ciudad se reitera en los diversos momentos en que los personajes sueñan con la ilusión de nuevos horizontes, casi un proceso inconsciente mediante el cual lo reprimido vuelve a aflorar en el presente del sujeto para renovar ciertas experiencias. En los escenarios elegidos, Carmen Laforet apuesta por Madrid como punto de llegada de la protagonista y por un pueblo anónimo de provincias como núcleo de lo que acontece; esto es, como lugar desde el cual empieza el viaje interior, la introspección, las pesadillas. Se nombra también Burgos como ciudad de la memoria, de la felicidad; cuando la niña, recién huérfana de los padres, quiso volver y en donde un joven Luis, estudiante de bachillerato, encontró a Elisa. Hay que destacar también que en la novela la oposición de lugares abiertos y cerrados cobra importancia. En este caso la narradora, con acierto, reduce las acciones de Elisa a las paredes de su casa, al tren y a lugares abiertos que son, pero, más bien recuerdos de la memoria. El espacio narrativo termina siendo a partir de un lugar cerrado, que se establece como acicate para la opresión y depresión de la mujer hasta unos lugares abiertos que indican recreo y ocio y llevan a la reflexión.

El capítulo primero de “El viaje divertido” transcurre en la casa familiar de Elisa y Luis: se trata de una casa de pueblo, enorme que “tenía 20 habitaciones”. El tiempo interno se sitúa en la madrugada de un día cualquiera. Al cabo “de tres horas”, Elisa y Rosa cogerán el tren y “a las diez de la noche, en Madrid” toman el tren en Cigüeñas que “era el pueblo adonde había que ir forzosamente si quería uno trasladarse a la capital” (Laforet, 2010: 151).

Para acabar, destacar que en el capítulo tres hay un *flash-back* y la acción se sitúa en Burgos, durante la Guerra Civil. El tiempo de estancia de las dos viajeras en Madrid nunca se concreta, pero por las referencias temporales podemos deducir que transcurren unos días. “Se dio cuenta de que solo hacía unos días que había salido del pueblo, y se

asombró” (Laforet, 2010: 187). Durante su estancia en Madrid, se alojan en casa de Joaquina, hermana de Luis y Rosa, era una casa muy grande y disponían de sitio suficiente para alojar a Elisa y a Rosa.

En “El viaje divertido” queda clara el ansia de la mujer por liberarse, al menos temporalmente de las ataduras del matrimonio, pero también se pone de manifiesto que su fin es el regreso y el cumplimiento de sus obligaciones.

1.5. “La niña”: radiografía de la mujer beata

“La niña” fue publicada el 21 de agosto de 1954 en *La novela del sábado* nº 70 como novela suelta, según nos indica el hijo de Carmen Laforet en la nota a la edición de *Siete Novelas cortas* (Laforet, 2010: 14). A esta edición hay que añadir la primera y última vez que la novela apareció junto a las demás, en el contexto del Tomo I de las *Obras Completas*. En esta edición el orden era el siguiente: “La llamada”, “El último verano”, “Un noviazgo”, “El piano”, “La niña”, “Los emplazados” y “El viaje divertido”. La novela vuelve a aparecer en *La niña y otros relatos*³⁰, volumen en que se rescataban, junto a diez cuentos, tres novelas cortas que habían quedado olvidadas y encabezaban el volumen por este orden: “La niña”, “El viaje divertido” y “Los emplazados”.

“La niña” consta de seis capítulos. En el primero tiene lugar el encuentro entre las dos protagonistas de la historia: la pequeña Olivia y la beata Carolina. Mientras Olivia duerme, Carolina se dirige a un hospital. Durante el viaje Carolina evoca su pasado como estudiante de Medicina, su repentina vocación de consagrarse a Cristo y a los pobres, el matrimonio con su cuñado, etc. La novela vuelve al presente del relato y Carolina llega al hospital donde desempeña sus obras de caridad; en este caso, su objetivo es María, la madre moribunda de Olivia. La enferma le pide a Carolina que busque inmediatamente un colegio para su hija, previendo ya el fatal desenlace. Carolina se dirige primero a su casa, donde hace rato que la están esperando para que corrija unas pruebas que su marido le ha encargado; allí discute con su sobrina Asunción por su excesiva entrega altruista para con

³⁰ *La niña y otros relatos*, Editorial Magisterio Español, *Colección Novelas y Cuentos*. Madrid, 1979, págs. 9-14.

los hospitales y la pobre atención, en contrapartida, que le presta a su padre. Al final del capítulo Carolina se dirige a la casa donde vive Olivia.

En el capítulo dos, Carolina llega al ático C en el que vivía don Alberto Gómez, pintor, y donde estaban realquiladas María y Olivia. Se encuentra con que el pintor marcha al día siguiente, según él para Venezuela donde tiene un contrato de trabajo. Ante el desamparo de la niña a la que ni se han dignado a buscarle colegio, orfanato o ni siquiera algún pariente para que se haga cargo de ella, Carolina no tiene más remedio que llevársela consigo. Mientras Alberto rememora tiempos anteriores: cuando conoció a María, cuando la rescató de su suegra, cuando vivieron juntos, el accidente en que María se quemó la bata, el día en que la ingresaron en el hospital (y no le quedó más remedio que dejar a su hijo con la abuela y pensar que la niña ingresaría en un excelente colegio gratuito hasta que María se curara y las buenas señoras de la beneficencia le dieran un trabajo). Con la marcha de la niña, Alberto se sintió libre y pensó en ganarse la vida haciendo retratos al aire libre por los pueblos.

En el capítulo tercero Carolina y Olivia salen de la casa cogidas de la mano, llegan a casa de Carolina, tarde como siempre, y se encuentran con Asunción, que quiere irse de casa porque está harta de la situación y porque no se ve capaz de aguantar más las extravagancias de Carolina. Luego en la habitación se nos presenta a Asunción y Olivia y la primera de ellas cambia radicalmente de actitud respecto a la escena anterior; olvida su disgusto, sus rencores y se encariña con la niña, la lava y le pone su blusón preferido. Asunción y Carolina mantienen una larga conversación en la que Carolina aclara las circunstancias del matrimonio con su padre y Asunción le muestra su reconocimiento. Entonces ambas mantienen una conversación muy seria acerca de la niña.

Ya en el cuarto capítulo, Asunción encuentra otra casa para alojar a la niña mientras le encontraban un colegio. La madre de la niña muere. Asunción y Paco llevan a la niña a casa de tía Teresa, que la encierra con llave en una habitación. Es aquí donde tiene lugar el episodio más extravagante de todo el relato: como digo, la señorita Teresa encierra a la chiquilla en la habitación para confirmar a través de la pequeña, que, como la propia Teresa cree, allí hay un fantasma y no está chiflada como todo el mundo rumorea. Después que Olivia confirma que ha oído ruidos, la señorita Teresa la lleva al salón para que se lo cuente a los señores que juegan a cartas. El quinto capítulo comienza

con la versión que tiene que dar Olivia sobre la aparición del fantasma a los personajes que juegan en el salón y esta acaba describiendo la presencia como una virgen Dolorosa que había en un cuadro de la habitación. Continúa el capítulo con la llegada de Carolina y la abuela de la niña que viene a recogerla; al llegar la encuentran vestida con un uniforme del Sagrado Corazón de 1925.

En el capítulo sexto doña Brígida, abuela de la niña, se hace cargo de su nieta y se la lleva en tren a su casa de Oviedo. El último y momentáneo pensamiento de Olivia fue para Alberto, al que identificó con un caminante que vio a través de la ventanilla del tren.

En esta novela hay señalar la importancia de dos de los personajes femeninos: Carolina, de quien se habla de principio a fin; y Olivia, una niña de seis años que quedó a merced del padrastro cuando la madre fue llevada al hospital en estado grave.

Como en varios de los anteriores relatos comentados, tras las líneas de “La niña” se atisban de nuevo las consecuencias de la Guerra Civil española, en este caso reflejadas en Carolina (una mujer que dejó la carrera de Medicina para dedicarse a la beneficencia. Durante la guerra, Carolina ya había estado ayudando como enfermera en los hospitales; mas después del conflicto Carolina abandonó definitivamente su carrera para dedicarse a sus “pobres”. La guerra, por una parte, interrumpió su carrera universitaria; y, por otra, fue la que despertó en ella sentimientos de compasión humana y la que le proporcionó una fe, trocando de esta forma sus creencias ateas en religiosas. Fue al fin de la guerra cuando “sintió una súbita e inesperada necesidad de consagrarse a Cristo en sus pobres...” (Laforet, 2010: 202).

Carolina, entonces, es un ser cuya psicología ha cambiado con la guerra: tras ella se ha convertido en una beata que deja en segundo lugar las obligaciones de su hogar para dedicarse por entero a “sus hospitales”; es una mujer a la que le falta sentido común para las cosas de la vida diaria. El personaje de Carolina, por tanto, encarna claramente la figura de la beata tradicional en la novela española del siglo XIX. En las novelas de tesis de Benito Pérez Galdós algunas de las mujeres beatas del siglo XIX ya están muy mal vistas y son duramente criticadas por su excesiva religiosidad y fanatismo, que las llevaron a cometer actos crueles y poco humanitarios. Ejemplo de ello son las novelas *Doña Perfecta*, *Gloria* o *La familia de León Roch*; novelas en las que se defiende -a modo

de tesis que sostiene al argumento- las ideas liberales frente al fanatismo religioso. Como dice M^a Pilar Salomón Chéliz en su texto “Devotas, mojígatas, fanáticas y libidinosas” la figura de la beata deriva de la idea de que la mujer siempre ha sido psicológicamente dependiente del varón, ya sea el padre, el marido o el sacerdote. A ello hay que sumarle la ignorancia, la tendencia a la credulidad y la baja instrucción que la hacían más fácilmente dominable por el clero. Estas ideas permanecían inalterables en la ideología republicana de principios del siglo XX y la persistencia de esta consideración de la mujer en el primer tercio del siglo XX fomentó el antifeminismo de la época. Dicho antifeminismo se alimentó entre otras fuentes de argumentos anticlericales críticos con las mujeres por su relación con el clero y la religión (Salomón Chéliz, 2011: 72). Si bien nuestra precipitación al respecto puede entroncar con parte del discurso de la académica de la Universidad de Zaragoza; nosotros pensamos, a diferencia de ella, que algunas beatas de las novelas cortas de Laforet aparecen independizadas de la figura del varón como Carolina, Eloisa o doña Matilde.

Si hacemos un repaso a la situación histórica de España y a la ideología del momento, entenderemos mejor la condición religiosa de la época en general y especialmente de la mujer. En abril de 1931, los republicanos obtuvieron mayoría en las principales capitales de provincia y el rey Alfonso XIII se vio forzado a emprender la huida. El 14 de abril se proclamó la República y Manuel Azaña se proclamó presidente de la República. La iglesia luchó por la conservación de sus privilegios durante la época de la república, mientras que las Cortes de 1931 prepararon un anteproyecto para limitar dichos privilegios. El artículo 26 separó el poder de la Iglesia y del Estado y para mayor confusión y crispación de los sectores conservadores, el 13 de octubre de 1931 Manuel Azaña declaró que: “España ha dejado de ser católica”, mensaje que la Iglesia interpretó mal. Azaña había querido decir que España ya no era un país de corte clerical pero la frase fue sacada de su contexto y le valió el odio y la enemistad de los sectores conservadores. Las cláusulas anticlericales de la nueva Constitución se debatieron agriamente en las Cortes pero, al haber mayoría republicano-socialista en el consistorio, todas las medidas salieron adelante y la Constitución se promulgó en diciembre de 1931. (Alvarez Tardío, 2002: 187).

Durante los años 1932 y 1933 La República facilitó la secularización de la sociedad y del país en todos los sentidos: se disolvió la Compañía de Jesús, se confiscaron sus bienes y se crearon más de 13.000 escuelas laicas en las que, mediante un decreto del 5 de mayo, se prohibió la intervención de la Iglesia en los planes de estudio. Al cabo de un mes de la proclamación de la república se produjeron graves enfrentamientos entre monárquicos y republicanos que llevaron a la quema de seis iglesias en Madrid. Por un decreto de 5 de mayo se privó a la Iglesia Católica de su representación en los Consejos de Instrucción Pública, con lo que la jerarquía católica ya no pudo intervenir en la elaboración de los planes de estudios, un derecho del que venía disfrutando desde hacía mucho tiempo (Juliá, 2009: 31). Gabriel Jackson dice también al respecto:

Los republicanos anunciaron su determinación de crear un sistema de escuelas laicas, introducir el divorcio, secularizar los cementerios, los hospitales, reducir en gran medida, si no eliminar, el número de órdenes religiosas establecidas en España (Jackson, 1976: 47).

La secularización afectó a todos los ámbitos de la sociedad, incluidos los militares:

Además se prohibió la asistencia a actos religiosos de los militares no siendo a título personal y se suspendieron las festividades de los Patronos de Armas y Cuerpos del Ejército. Por último se modificó la ley electoral de 1907 para que los sacerdotes pudieran presentarse como candidatos en las elecciones (Álvarez Tardío, 2002: 87).

La Iglesia siempre se manifestó en contra de las medidas impuestas por la República, especialmente el cardenal Primado y Arzobispo de Toledo, Pedro Segura, que se convirtió en el símbolo del clericalismo monárquico y alimentó, de esta forma, el sentimiento anticlerical y antimonárquico. La prensa se vio envuelta en esta nueva tendencia y se prohibieron los periódicos *ABC*, de carácter monárquico, y *El Debate*, de carácter católico. Al principio las medidas de secularización fueron muy prudentes y en la regla tercera del *Estatuto jurídico del Gobierno Provisional*, promulgado el mismo día 14 de abril de 193 y hecho público al día siguiente en el diario oficial, *La Gaceta de Madrid*, se proclamó la libertad de cultos. El Gobierno provisional hace pública su decisión de respetar de manera plena la conciencia individual mediante la libertad de creencias y

cultos, sin que el Estado, en momento alguno, pueda pedir al ciudadano revelación de sus convicciones religiosas. (De la Cueva Merino, 1998: 215).

Así pues, en el primer tercio del siglo XX, durante la época republicana, se consideraba adecuado que las mujeres continuaran entregadas a sus inclinaciones religiosas; en este caso, la mujer se convertía en una beata. Nada nuevo, por supuesto; desde finales del siglo XIX predominaba el tipo de mujer entregada al cuidado de los hijos, absorbida por sus labores domésticas y relacionada con la religión. Prueba de ello es que en 1890, doña Emilia Pardo Bazán ya critica esta tendencia cuando dice que “la mujer española es creyente por instinto” (Pardo Bazán, 2000: 89). La tendencia que critica la escritora gallega entronca como apuntábamos con otra, la de un sector republicano (especialmente el librepensador y masónico) que estaba en contra de las tendencias religiosas de las mujeres. Pero hubo otro sector, más conservador, que consideró apropiado que las mujeres siguieran dando rienda suelta a sus manifestaciones religiosas, como expuso adecuadamente doña Emilia Pardo Bazán, así la mujer convertida en beata era objeto de la crítica republicana:

Para el español, por más liberal y avanzado que sea, no vacilo en decirlo, el ideal femenino no está en el presente sino en el pasado. La esposa modelo sigue siendo la de cien años hace (Pardo Bazán, 2000: 101).

Como vemos según profundizamos en ello, en la primera mitad del siglo XX el discurso anticlerical de la época fue muy crítico con las mujeres de religiosidad extrema. La base de esta crítica se remonta a las ideas ilustradas en las que se cree que todo lo relacionado con la ciencia, el progreso y la técnica se debe a la labor del hombre; en tanto que la mujer representa la difusión en la familia de los aspectos más tradicionales. Esta tendencia de la mujer al conservadurismo, a la religión y a la tradición fue considerada en la República como un impedimento para el progreso.

En el cuento de Carmen Laforet que aquí se trata, la protagonista se convierte en una beata cuando se entrega a los pobres y frecuenta el hospital donde desarrolla sus prácticas caritativas. Es tan fuerte su inclinación religiosa que la lleva a abandonar su carrera de medicina para vivir por y para los demás. Cada día que pasa es más olvidadiza y descuidada para las cuestiones terrenales, hasta el punto de presentarse con chubasquero

y paraguas en el hospital un día de sol radiante: “Carolina, para esas cosas, no era distraída. En cada hospital «tenía» un enfermo especial, al que visitaba hasta empezar con otro cuando le daban el alta” (Laforet, 2010: 204). No hay que obviar que, en adición, la protagonista de “La niña” no solo abandonará sus estudios laicos por motivos religiosos; sino que también, y no deja de ser sorprendente, abandonará sus tareas y obligaciones domésticas, a su marido y a los hijos de su hermana. En la novela las críticas a su beatería le vienen de parte de sus sobrinos y precisamente debidas a ese abandono de sus obligaciones, especialmente del marido:

-Papá lo primero... ¿Estás segura de que mi padre es para ti lo primero?... Te digo eso porque mi padre es un hombre solo, un hombre que está abandonado, mientras tú te dedicas a tus beaterías y a tus hospitales... Lo olvidas todo... todo lo que sea de él... Y después te pasas horas muertas en la iglesia... (Laforet, 2010: 211-212).

Tampoco se ocupa de sus sobrinos con los que desempeña el papel de madre tras la muerte de su hermana y el posterior matrimonio con su cuñado:

-No le pasa nada, lo sabes bien. No es la primera vez que se retrasa. No se ocupa de nada... Y Luisito y yo tenemos clase, y tú tienes que ir al laboratorio a tu hora (Laforet, 2010: 232).

Las críticas de sus sobrinos para con la actitud de Carolina son constantes a lo largo de la novela, sin embargo, la simpatía hacia la niña Olivia crece desde el mismo instante que aparece en la casa:

De pronto, Asunción se sintió muy bien, olvidada de sus rencores, hablando con la niña. Comprendió que Carolina la había traído a casa para hacer una de sus odiosas caridades “tipo antiguo”... Pero allí estaba y cada vez le parecía más deliciosa (Laforet, 2010: 239).

El hecho de que Carolina se casase con su cuñado no por amor, sino para ayudarle mejor a cuidar a sus hijos, que habían quedado huérfanos, revela una psicología desequilibrada; hecho que se justifica como una prueba de amor puro a Dios. Ese amor incondicional hacia la divinidad es influencia clara de *La tía Tula* de Miguel de Unamuno: en dicha novela la tía Tula se hace cargo de los hijos de su hermana Rosa, después de su fallecimiento; pero a diferencia de la protagonista de Laforet, esta no desea casarse y no se casa con su cuñado Ramiro, simplemente se limita a colmar sus ansias de

maternidad. En la novela de Unamuno hay también un marcado impulso religioso en toda la actuación de la tía, tanto al hacerse cargo de sus sobrinos como en el rechazo de las pretensiones del cuñado. Y así lo había explicado Carolina a su sobrina Asunción cuando creyó que era conveniente:

Yo no lo hice por vosotros... No os tenía tanto cariño, aunque os quería mucho. Lo hice porque pensé que en aquel momento era la tarea que Dios pedía de mí. La más hermosa, callada y buena tarea a hacer por su Amor... (Laforet, 2010: 249).

Asimismo son representativas, con arreglo a la religiosidad de esta beatitud, las siguientes reflexiones de Agustín Cerezales en la nota a la edición de *Siete novelas cortas* que manejamos:

... Al encontrar ahora en la lectura de “La niña” el personaje de la beata me doy cuenta de que en todas o casi todas las obras escritas por Carmen Laforet entre los años 52 y 55 se tropezaba o bien con la palabra beata o con algún personaje de la beatería femenina tratada con una ternura singular para tan desacreditada figura literaria. La autora piensa que quizás este fenómeno suceda por reacción a la repugnancia que esta palabra le inspiraba desde los tiempos de su niñez. La palabra ‘beata’ le sugería las más crudas caricaturas humanas. Quizá por eso, al encontrarse en un momento espiritual que desmoronaba todas las protecciones y diques de medida intelectual que habían sido naturales a su manera de ser, en aquel momento en que acertada y desacertadamente, de manera desordenada, unas veces queriendo y otras sin querer, hacía revisión de valores y hasta del sentido de algunas palabras, ésta de ‘beata’ la sorprendió recuperando su sentido de mujer que tiene la felicidad, que ha alcanzado la beatitud... (Laforet, 2010: 16).

Carmen Laforet, en resumen, en los años cincuenta “ingresó en la fila de las beatas de aquel tiempo”, en una Iglesia católica que hasta entonces le había parecido “un enorme caparazón vacío, un tinglado cultural y moral sin sentido”. En 1970 sigue creyendo que “era muy lógico que a un espíritu la fe le resultara algo anacrónico e inútil”, y al releer sus obras de aquellos días ve sobre todo, en aquellos esbozos, “la admiración por los seres que bien o mal trataban de ser mejores en momentos muy difíciles de nuestro país. Tiempos de posguerra y de hambre, tiempos de egoísmo y de preocupación de cada cual por la subsistencia de cada día” (Laforet, 2010: 16-17).

De la lectura del párrafo anterior se deduce un matiz importante en nuestra opinión: la autora, como la protagonista, se inclina más por la labor social con el fin de ayudar y favorecer a los desvalidos y así alcanzar la felicidad o beatitud en tiempos de posguerra y hambre, que por la beatería de iglesia tradicional. De ello se descuelga que Carolina, la protagonista de “La niña”, se preocupa más por el bienestar de la pequeña Olivia que por la presencia activa en la iglesia y en la misa. Ciertamente, a lo largo de la novela se le recrimina en varias ocasiones su afición por la asistencia a la iglesia; pero tan cierto o más es que la institución religiosa queda en segundo plano, eclipsada siempre por la labor social y el amor por el prójimo que se desprende del personaje de Carolina. El perfil de su personaje, en suma, está más cerca de la vertiente humana que usualmente las beatas, en épocas anteriores, mostraban al dedicarse a cuidar enfermos, a colaborar en las casas de niños expósitos, a procurar alivio a los moribundos, a orar y a promover la devoción por algún santo. (Rodríguez Jiménez, 1995). Por otro lado, me permitiré opinar que, al “ingresar en las filas de beatas”, tan a contrapelo de su personalidad y tan poco a favor de sus intereses, Carmen Laforet hizo gala una vez más de su valentía y de esa “falta de egoísmo” señalada por Brennan.

El lector notará que las beatas que aparecen en estas novelas son muy distintas entre sí, y que no constituyen el único tipo humano, ni siquiera el principal o más representado. Si hay alguna a quien podríamos más o menos identificar o relacionar con la autora, esa es la protagonista de “El piano”, con su espíritu independiente y su desasimiento de todo bien material. En cambio, por medio de Carolina, Carmen Laforet expresa sus ideas filosóficas de la vida. Para la autora parece que Dios existe como consuelo del hombre en los momentos de angustia y de soledad, pero mayor consuelo ofrecen la asistencia social y la caridad. Con ello, aunque “Carolina era increíblemente emotiva, impulsiva y tierna... había encontrado la piedra filosofal de la existencia, aquella dicha de saber poner los acontecimientos en un Océano de Amor...” (Laforet, 2010: 217). Por ese amor, Carolina fue capaz de sobrellevar las asperezas de la vida matrimonial en los primeros años, de comprender la actitud hostil de la sobrina mayor, de ayudar con eficacia a “sus enfermos”, etc.

Olegario González de Cardenal nos dice de nuestra autora:

El destino de Carmen Laforet está atravesado por cuatro o cinco lanzas que configuran su personalidad. Una de ellas fue su encuentro con Dios, al que sigue una conversión y transformación de vida, que relata en *La mujer nueva*: historia de gracia, de pecado, de retorno. Cuando se pasa de la forma al contenido, de la descripción de situaciones a la inmersión en realidades que trascienden la espuma de cada día, casi todas coinciden en que su obra más completa, más rica y a la vez con las páginas mejor escritas. A ella traspone la autora lo que ha sido su camino personal en el encuentro a fondo consigo misma y la reconstrucción de su inserción con la existencia (González de Cardenal, 2010).

Carolina, como todas las protagonistas de estas novelas, es un ser desequilibrado en algún sentido. Tiene la “manía de los hospitales” y por ello se preocupa poco de su marido. También en Carolina las características físicas corresponden a su psicología. Carolina se vestía con una pulcritud y limpieza singulares:

Sonreía mucho con unos dientes blancos, sanos, tenía unos ojos inocentes y una gran nariz rojiza que la afeaba, luchando con aquella sonrisa, con aquella boca, para apoderarse de la expresión de su cara. Siempre llevaba un sombrerito rematando unos cabellos limpios, canosos (Laforet, 2010: 208).

En Carolina encontramos una característica personal común a otros personajes de las novelas de Carmen Laforet. Ella, como Elisa y como Marta Camino, tenía poca afición a los cosméticos; pero, a su vez, Carolina es más distraída que Elisa y que Marta en asuntos triviales de la vida, y es que Carolina está obsesionada por “sus enfermos” y en casi todo lo demás le falta sentido común. Pensando en que iba a llegar tarde al hospital para visitar a la madre de Olivia, un día salió de casa en zapatillas; en una ocasión había ido a una invitación sin vestido bajo el abrigo; en un día de sol llevaba impermeable y paraguas; pero los detalles de las personas a las que visitaba en los hospitales “de los detalles de esas gentes, de la enfermedad que padecían, de lo que necesitaban sí se acordaba Carolina perfectamente” (Laforet, 2010: 204).

Olivia es otro personaje importante en la novela. Su personaje constituye un papel en la novela que representa el producto de la sociedad en la que ella misma está desarrollándose. Se aprecia en Olivia un contraste entre el aspecto físico retrasado y su

precocidad para ciertos aspectos de la vida. En la descripción física de esta niña, la autora usa una metáfora muy de su pluma al pintarla así: “Tenía unos ojos dorados, grandes, brillantes, en una consumida carita de gitana. Un maravilloso cabello negro en dos trenzas muy mal hechas le comían las facciones” (Laforet, 2010: 219-220). Con la plausible expresión “comían las facciones”, la autora resalta la delgadez de su cuerpo y en particular de la cara. Carmen Laforet presenta las características morales de Olivia como el resultado del ambiente del hogar y de la sociedad en la que vive. Aquí la autora comparte la idea de que “el hambre agudiza el ingenio” y, por esa necesidad elemental, Olivia tenía una sensibilidad aguda para la vida que no estaba en relación con su edad. La vida de Olivia era triste. “Estaba acostumbrada a pasar hambre y soledad, a no jugar nunca con niños de su edad” (Laforet, 2010: 242). Olivia sabía mentir porque fue “amaestrada” en su casa; sabía fingir porque veía fingir a su padrastro.

El tema del hambre vuelve a menudo en la narrativa breve de Carmen Laforet y sus eternamente hambrientos nos hacen pensar en uno de los personajes de tebeos más en auge de la posguerra: Carpanta, dibujado en 1947 por Escobar para *Pulgarcito*, publicación infantil que, como tantas obras, editaba la editorial Bruguera de Barcelona. Según nos cuenta Gabriel Cardona:

el personaje humorístico más representativo de la época fue Carpanta, nombre que en el diccionario ha acabado siendo sinónimo de “hambre violenta” y que se convirtió en uno de los últimos pícaros de nuestro imaginario. [...] El pobre Carpanta era consuelo de tontos entre el mal de muchos y pasó todas sus historietas suspirando por un jamón o, por lo menos, por un pollo asado, que nunca logró comerse (Cardona, 2010: 94)

Recordemos que el tema del hambre, antes de que se concretara en este simpático pícaro del siglo XX, se convierte en un tema principal de la literatura castellana desde la aparición de la novela picaresca con *El Lazarillo de Tormes* en el siglo XVI o con *La vida del Buscón don Pablos* de Francisco de Quevedo del siglo XVII, por citar a los más representativos. Carmen Laforet en su artículo “El Pan” nos relaciona el hambre con el alimento básico:

Hace poco que la palabra “pan” está de actualidad. Las amas de casa nos sentimos conmovidas porque el pan de pronto empieza a recobrar su antiguo sentido de alimento básico y bueno. Estamos esperando el momento en que la abundancia lo haga otra vez

alimento humilde, el que apaga y llena las necesidades más urgentes del hombre y es siempre bienvenido (Laforet, 1951, *II*, 731: 14).

Nótese, a hilo, que la figura de la niña o del niño pobre que padece privaciones y está abocada a una vida de miseria es también propia de la literatura europea. Recordemos solo a modo de ejemplo el cuento de “La cerillera” de Hans Christian Andersen en el que la niña tenía mucha hambre y mucho frío, o el personaje de Dickens en su novela *Oliver Twist*, donde los niños sufren la explotación laboral o son usados con fines delictivos. El personaje principal de tal novela, Oliver, vive en un orfanato y padece un hambre atroz debido a la escasez de comida. Cuando logra escapar del orfanato, el hambre y la miseria le seguirán persiguiendo en todos los empleos y aventuras vividas. La pobreza y la miseria de la novela de Dickens son también un reflejo de lo que ocurría en las calles del Londres de la época. Por la misma razón, el tema del hambre está presente en todas las novelas cortas de Carmen Laforet, que son un reflejo de la situación social y económica de la España de Posguerra. Si volvemos a su artículo “El Pan”, leeremos:

Muchas veces, al mirar alrededor de mí la vida difícil de las gentes he visto casos de personas muertas de hambre. Así en el sentido literal de la palabra, personas que murieron por falta del pan de cada día. Las guerras en que nuestra época es pródiga, han asolado de esta manera tantas vidas como por medio de las terribles armas modernas. De estos crímenes, en el día del Juicio, alguien dará cuenta a la eterna Justicia, pues si el hombre tiene derecho a pedir su pan diario y hay quien muere por falta de él, alguien, sin duda, se lo ha quitado, y al hombre sin pan, alguien lo asesina al quitárselo, como si le hubieran disparado un tiro por la espalda (Laforet, 2010, *II*, 731: 14).

A este respecto cabe señalar que estas novelas cortas nos trasladan a un ambiente y a una época muy concretos, y ello sin que pueda considerarse bajo ningún concepto que cultiven el tan llevado y tan traído *tremendismo* ni que sigan los preceptos del realismo social. Sin salir de este mismo relato, cuando Carolina se hizo cargo de Olivia, hasta que se arreglaran “los papeles” para que la aceptaran en un orfanato, Olivia conoció diferentes hogares; a través de ellos Carmen Laforet hace ver diferentes niveles sociales y económicos. En el hogar de Olivia se pinta lo más bajo y la vida miserable de la gente que lucha por la existencia. La casa de Carolina es un hogar modesto, de tipo intelectual y moralmente ejemplar pese a cierta desorganización por su “manía de los enfermos”. En

“El piano” las diferencias personales se salvan por medio de la comprensión, el reconocimiento del mutuo sacrificio y la aceptación a sabiendas de sus defectos. En los dos matrimonios, la pobreza es una prueba de entereza de carácter, de la que las dos parejas salen triunfantes. La casa del amigo de Asunción, sobrina de Carolina, pertenece a una clase rica, donde la niña conoce el lujo de las alfombras, los criados y las señoras que pasan el tiempo en juegos de cartas. La abuela de la niña representa una clase modesta provinciana.

En esta novela también se refleja la sensibilidad de la autora. Por medio de los olores se caracterizan los lugares. En la casa de Olivia, Carolina se dio cuenta que era la hora de la comida porque “Todas las cocinas del inmueble exhalaban sus aromas” (Laforet, 2010: 218); al llegar al piso del pintor en busca de la niña, se adivinaba la profesión del ocupante por cuanto “Llegaba un olor de aguarrás y pintura” (Laforet, 2010: 219); en el hospital había un olor “a desinfectante, a enfermedad”...

Hay atisbos de sátira social: la autora satiriza la mal entendida caridad de Carolina que, olvidando la atención que debía dar a su marido, se pasaba el día visitando los hospitales. Cuando Asunción descubrió que había una niña en casa y que no había sido presentada a la familia, le disgustó la actitud de su tía y le dijo a Olivia:

Yo te lavaré, ¿sabes guapa? Yo le enseñaré a mi tía que la caridad no consiste en dar de comer un plato de sobras en la cocina... (Laforet, 2010: 239).

Carmen Laforet, como se viene demostrando a lo largo de este trabajo, también emplea la habitual técnica del contraste en los personajes y en el ambiente. Hay, a modo de ejemplo, contraste entre Carolina y su hermana: mientras la hermana había sido guapa, buena ama de casa, una “mujer de carne y hueso” que amaba a su marido; Carolina era fea, una esposa sobre todo “espiritual” para quien lo primero en la vida eran “sus enfermos”, “sus hospitales”. Hay contraste marcado también entre la miseria del hogar de Olivia y el lujo de la casa de Paquito.

En cuanto a la extensión del relato, “La niña” es una novela más larga que la mayoría de las novelas cortas de Laforet: consta de 71 páginas y está dividida en seis capítulos. Aprovechemos para repasarlos -no a modo de resumen como en las primeras páginas de los apartados del trabajo-, sino que entre tanto nos detendremos brevemente en sus contextualizaciones tanto espaciales como temporales:

El primer capítulo sitúa a la protagonista de la historia en el día *tres de mayo*, cuando tomaba el sol en el terradillo de su casa, a la hora de la siesta. Al mismo tiempo, la segunda protagonista, Carolina *corría por las calles camino de un hospital*. La niña nació en Oviedo pero, amén de este, no se menciona ningún topónimo que confirme el espacio en el que transcurre este primer capítulo. Es evidente que por la referencia a los tranvías, a los estudios de Medicina, Asunción que vuelve de la Universidad... podemos deducir que se sitúa en la capital de España. El resto del capítulo transcurre en el espacio cerrado de la casa familiar de Carolina. El segundo capítulo sucede en la casa de Olivia, *en el ático C*. Ha transcurrido un día y estamos en el cuatro de mayo *¿Era el cinco o era el cuatro cuando desahuciaban a ese hombre?* La referencia temporal sitúa el relato en el *mediodía*. El capítulo III se inicia con una clara referencia temporal: *las dos y media*, a la hora de la comida, Carolina llega a su casa con retraso y este será el espacio interior donde se desarrolla el capítulo. El capítulo cuatro se inicia al *día siguiente* (entendemos, por tanto, que se trata del día cinco de mayo), parece que han encontrado *para Olivia otra casa... hasta que acepten a la niña en el orfanato*. Se trata de la casa de *tía Teresa*. De la casa destacan la habitación donde encierran a la niña, con unos imaginarios fantasmas, y el salón, espacio que nunca olvidó. En el capítulo cinco se nos confirma el topónimo, y con él el espacio exterior en el que se desarrolla el argumento, la ciudad de Madrid. Transcurren unas horas, *Olivia vivía unas horas llenas de cosas asombrosas*. El relato se desarrolla en el salón de la casa de *tía Teresa*. El sexto y último capítulo comienza *dos días mas tarde*, será pues el siete de mayo.

En total han transcurrido cinco días y Olivia se encuentra en un tren, camino de Oviedo donde vivirá con su abuela. La niña por fin encuentra un hogar que se adivina feliz y Carolina cumple sobradamente con su mayor obra de caridad.

3.5. “Los emplazados”, ¿burlando la muerte?

“Los emplazados” apareció el 11 de diciembre de 1954 en la colección *La novela del sábado*³¹ como publicación suelta. A esta edición y a la que manejamos para citar oportunamente las páginas de Carmen Laforet en este trabajo hay que añadir la primera vez que la novela apareció junto a las demás, en el contexto del primer tomo de las *Obras Completas* (nunca habría un segundo). Hay que esperar hasta 1970, cuando se publicó en la atractiva colección *Novelas y cuentos*, que dirigía su marido (de quien se separó en esa misma fecha), según nos dice Juan Eduardo Zúñiga en un artículo suyo publicado en *El País*³². La novela “Los emplazados” vuelve a aparecer en *La niña y otros relatos*³³, volumen en que se rescataban, junto a diez cuentos más, tres novelas cortas de nuestra autora que habían quedado olvidadas, y que encabezaban el volumen por este orden: primero “La niña”, seguida de “El viaje divertido” y, por último, “Los emplazados”.

Como su hijo Agustín Cerezales nos refiere en la nota a su propia edición (Laforet, 2010: 15) de las novelas cortas de Laforet, esta afirma en el prólogo de 1970 que “Los emplazados” y “El viaje divertido” son dos novelas que se escribieron a partir de una anécdota, de un suceso que había oído contar alguna vez y que quedó en la memoria de la autora para ser recordado en un momento en que la frecuente urgencia del oficio reclamaba la escritura de un texto improvisado. En el prólogo a las *Obras Completas* de 1957, ella misma ya nos advertía que el verdadero trabajo literario, el único que le interesaba profundamente porque era donde podía volcar lo que llevaba dentro, era la novela larga. Y añadía, coherente con lo anterior, que, por ello, la extensión de sus novelas cortas muchas veces había dependido más de las exigencias editoriales que de un proyecto previo sobre las mismas (Laforet, 2010: 15 -nota 4-). Es un comentario fundamental pues frente a otros escritores que no distinguen en la extensión de sus piezas literarias, ciñéndolo todo a la calidad de la escritura, para Laforet la creación de cuentos y novelas cortas respondía a necesidades crematísticas; con ello nótese que la autora traza una firme línea divisoria entre ellas y la novela concebida libremente. En la práctica, la biografía de Caballé y

³¹*La novela del sábado*, nº 49. Tecnos. Madrid, 1954.

³² Zúñiga, J. E. “Carmen, primavera, 1945”. *El País*. 13 de marzo de 2004.

³³ *La niña y otros relatos*, Editorial Magisterio Español, *Colección Novelas y Cuentos*, Madrid, 1979, págs. 9-14.

Rolón ha puesto de manifiesto que también las novelas “largas” se resentían, finalmente, por las exigencias editoriales derivadas de la firma de contratos a los que después la escritora, solo tras mucho esfuerzo, conseguía llevar a cabo (Caballe & Rolón, 2010: 211).

“Los emplazados” consta de dos partes: la primera parte cuenta con tres capítulos y la segunda con ocho, once capítulos en total. El texto arranca con el bautizo de Teresa, en el que, según doña Matilde López, se produjo un acontecimiento sobrecogedor: apareció el diablo. El bautizo tuvo lugar en octubre de 1916 en la tranquila calle de Guzmán el Bueno en Madrid. Teresa no conoció a su padre porque murió siendo ella muy pequeña. También doña Matilde criticaba el nuevo nacimiento debido a la pobreza del matrimonio que sólo tenía lo que él ganaba. Hasta entonces los funcionarios no eran estables, podían ser cesados a raíz de un cambio de gobierno, y hacía poco que el Ministro Burell había aprobado la inmovilidad de los funcionarios públicos. Recuérdese que, como ya hemos dicho en la Semblanza de Carmen Laforet, la hija del ministro Burell contribuyó sin duda al desarrollo intelectual de Carmen Laforet: Consuelo Burell fue su profesora de Lengua y Literatura, y gracias a ella conoció las corrientes literarias del momento en las que se encontraban Proust, Dostoiewski, Emily Brönte, Pío Baroja o la generación del 27. Con Consuelo Burell, Carmen Laforet cerró una profunda amistad que se mantuvo después más allá del instituto. Doña Matilde, decía, les critica duramente por la falta de medios. A continuación, en el mismo capítulo, tenemos un retrato de doña Matilde como vieja avara y malvada por la explotación que hace de la criada Ambrosina. Al final del capítulo afirma que el diablo “había emplazado a no sé cuánta gente a veinte años vista” (Laforet, 2010: 292).

En el capítulo segundo se habla del nacimiento de Teresa y de la decepción que representó para todos porque la familia esperaba un niño. Doña Matilde la rechazó de inmediato afirmando que era muy fea y que se parecía al padre. No es de extrañar que la mujer y su sobrina Ambrosina no fueran invitadas al bautizo a la luz de sus comentarios. Sí acudió al bautizo un pariente de la joven madre, don Nicanor, que fue el padrino de la niña; la madrina fue la hermana de la madre. Luego invitaron a todos los vecinos de la finca a una merienda. Habían acudido a la iglesia a pie. Doña Matilde y Ambrosina

espiaron el cortejo desde lejos; quedándose la primera cerca de la puerta para escuchar el trasiego de los que subían y bajaban por la escalera. De repente, doña Matilde “vio claramente al diablo con rabo, cuernos y las cejas alzadas” (Laforet, 2010: 286) y este le mostró a doña Matilde cuatro dedos de una mano que representan los cuatro emplazados a veinte años. En el capítulo tercero los parientes de Matilde ponen en tela de juicio la satánica aparición que ella asegura haber contemplado y se burlan de ella, la consideran una loca. En este capítulo queda muy claro el anticlericalismo de la época en pasajes como en el que don Nicanor tuvo la ocurrencia de chillar su deseo de que les den morcilla a los curas y se lleva a cabo una buena escabechina de ellos. De momento, hasta aquí son tres los emplazados por el demonio: Teresa, don Nicanor y Nicolasillo. El cuarto será un chiquillo inteligente, llamado Paquito Gómz Gaya. De modo que ya eran cuatro los emplazados para la reunión del año 1936.

La segunda parte de la novela empieza justo en 1936, el 15 de septiembre. Se habla de la guerra y del Alzamiento Nacional en que ha participado Paquito. Todo el capítulo primero versa sobre la guerra. Paquito, que acababa de terminar la carrera de Derecho, es movilizado a los frentes de Asturias. Se despide de su madre en Lugo y marcha con su compañía formada por 70 hombres. En Ponferrada se unieron a otras dos compañías, una de las cuales venía de Vigo y la otra procedía de Orense. Ambas formaron una columna al mando del comandante Cornelio Pérez Roger, quien nombró a Paquito su ayudante. La columna donde Paquito mandaba una sección tenía como objetivo la conquista de la mitad oeste de Asturias y la liberación de Oviedo. “De estas columnas unas entraron en Asturias por la costa y otras lo hicieron por el noroeste de León” (Laforet, 2010: 297). En el noroeste leonés y en tiempos de guerra, Paquito conoce a Nicolás González Bombín, oriundo de un pueblo de Cuenca, quien acaba de recibir la noticia de que su tío Nicanor Bombín acaba de ser fusilado junto con el sacerdote del pueblo y otros vecinos a manos de los rojos, facción especialmente cruel en esta zona. Al cabo de quince días de andanzas, Paquito conoce a un viejo de Leitariegos que le confiesa que no tuvieron nada que ver con las elecciones porque debido a la nieve no pudieron acudir a votar. El comandante Cornelio ordena a Paquito que al día siguiente se reúna con él en un pueblo del valle porque iban a ocupar Villa del Robre que estaba a unos diez kilómetros.

El capítulo segundo de esta segunda parte de la novela se sitúa en Villa de Robre, donde llegan los soldados y donde el alférez conoce a la maestra Teresa Roca, a la que no había visto desde el día del bautizo. Recorren las instalaciones escolares para albergar la tropa y, una vez instalados todos los soldados, el alférez decide visitar la biblioteca. En el siguiente capítulo Teresa se ve envuelta en una aventura complicada cuando encuentra en su casa escondido al capataz de las minas: “Un jefe de izquierda, un tipo fanático y peligroso” (Laforet, 2010: 312). Pese al riesgo, lo tiene escondido durante unas horas y le proporciona comida para la huida.

En el capítulo cuarto Teresa y Paquito pasan la noche juntos en la biblioteca. En las páginas siguientes se habla del temor de Teresa a ser violada por el jefe de las minas y precisamente es Paquito quien, al llamar a la puerta, la salva. El alférez la abraza y ella reacciona, inesperadamente, propinándole un par de bofetadas. Ya en el capítulo sexto ambos se piden disculpas y se dan las pertinentes explicaciones. Además, el alférez le expresa su amor. El séptimo capítulo versa sobre la acusación que recae sobre Teresa por haber protegido al fugitivo jefe *rojo* y se decide juzgarla en un Consejo de Guerra. Paquito, otra vez, la salva de tan duro trance al confesar que han pasado la noche juntos.

En el capítulo postrero Teresa queda libre y el joven alférez enamorado se quiere casar con ella. Se dirigen a comer a una casa particular del pueblo junto con el comandante. Lo divertido es que en el comedor ya estaba el soldado Nicolás González Bombín. Mientras están los “cuatro emplazados” comiendo cae una bomba en el Ayuntamiento del pueblo destruyéndolo por completo. Hay que reparar en que en el Ayuntamiento habrían estado los cuatro emplazados si hubieran juzgado a Teresa en un Consejo de Guerra por haber refugiado al capataz rojo. De modo que todos se libran de una muerte segura gracias a que Teresa y el alférez habían pasado aquella noche juntos en la biblioteca y gracias a la providencial ayuda de Paquito al admitir haber pasado la noche junto a ella; con lo cual, en adición, el diablo queda burlado.

La narradora presenta una historia cuyo comienzo parece ser un préstamo del principio de *La bella durmiente* de Charles Perrault, publicado en su libro de cuentos *Mamá ganso* de 1697. En él, como en el relato de Laforet según ha observado Roberta Johnson (Johnson, 1981:126), una anciana señora no invitada a los festejos

del bautizo aparece de pronto y predice que la niña morirá al cabo de unos años. En la publicación que nos atañe, una vecina no invitada al bautizo de la hija de Teresa pretende haber visto al diablo mostrando, acusadores, cuatro de sus dedos como respondiendo a una venganza e indicando con ellos las cuatro personas que morirían al cabo de veinte años, los cuatro emplazados. Laforet, aficionada al tarot, en su artículo “Brujería en noviembre”, manifiesta cierta inclinación por los temas de magia y brujería, así lo vemos cuando dice:

-Sí, muchas veces... Ahora mismo, mientras caminaba, iba pensando absurdos. Pensaba que noviembre es un mes de brujerías. Al encontrarte me has parecido una bruja de noviembre junto a tu fuego, y tú me has saludado a mi llamándome lo mismo... Y ni tú crees en brujas ni yo tampoco, ni casi nadie, aunque todo el mundo en este mes se las imagina un poco y sienta el pico de su mano rozarle los cabellos cuando van de vuelo (Laforet, 1949, *III*, 639: 7).

Amén de *La bella durmiente* de Perrault, la novela “Los emplazados” guarda cierta relación, y no descartamos una posible influencia, con el tan recurrente apólogo de origen oriental *El criado del rico mercader* (según el título que le da Bernardo Atxaga³⁴). La diferencia radica en que, en el remoto cuento, el personaje que el criado ve en Bagdad es la muerte; mientras que, en la novela corta, es el diablo quien convoca a los emplazados. El final también es distinto en ambos relatos: mientras los emplazados logran salvarse; el criado se encuentra inexorablemente con la muerte en Isphajan. De la contraposición de los finales o, lo que es lo mismo pero más interesante, del relato de Laforet se deduce que la muerte es más fiable e infalible que el diablo, pues este falla y es desacreditado totalmente y aquella, la parca, es inexorable. Miguel Díaz dice así:

“El gesto de la Muerte” es un apólogo que, en su brevedad, pasa por ser uno de los relatos más perfectos de la literatura universal debido a la singular sutileza, expresividad y concisión para exponer el drama eterno de la lucha entre la vida y la muerte y la victoria final incontestable de la Muerte innombrable, convertida paradójicamente en la única compañera fiel del hombre, la que nunca faltará a la cita definitiva en el lugar predeterminado (Díez Rodríguez, 2009).

³⁴ Algunos ejemplos de la recreación del cuento del “Gesto de la muerte” son: Cocteau, J. *Le grand Écart*. Paris, Librairie Stock, 1923. págs. 26-27 -a partir del cual se popularizó la fábula en occidente en el siglo XX-; BENET, J. *Trece fábulas y media*. Alfaguara, Madrid, 1981. págs. 79-81; o Atxaga, B. *Obabakoak*. Ediciones B. Barcelona, 1994, entre otros.

El título de esta novela, “Los emplazados”, tiene origen en la mencionada alucinación de Matilde, una mujer que tenía visiones. La alucinación tuvo lugar el día del bautizo de Teresa, la protagonista; en esa alterada -o alternativa, para no denotar pérdida de objetividad en favor de aquellos que crean en tal posibilidad- percepción de la realidad, doña Matilde vio al diablo señalando con cuatro dedos de la mano a cuatro personas emplazadas a morir dentro de veinte años. La visión que tuvo doña Matilde, en un momento de alucinación, se cumple en cierto modo llegado el plazo, pero ¿por mera coincidencia? El nudo del argumento se resuelve por una combinación en la que entran fantasía y religión. Los emplazados que al final se dieron cita eran: Teresa, un militar que asistió al bautizo, Paquito (un niño de dos años el día del bautizo y que en la cita era el alférez Francisco Gómez Gaya) y Nicolasillo (sobrino del padrino del bautizo de Teresa, cuando niño, y que al cumplirse el plazo era ya el soldado Nicolás González Bombín). A tenor de la combinación entre fantasía y religión, no cabe duda del arranque religioso que sugiere la mención del diablo al comienzo del cuento en la alucinación de Matilde. Un motivo frecuente, el del diablo, en la literatura infantil (vinculado al miedo y al mal) pero también unido a la fantasía. Encontramos con mucha frecuencia la figura del diablo y sus pactos en la literatura y en los cuentos infantiles. Quizá la obra más importante que alberga la figura de este personaje sea el doctor *Fausto* de Goethe, que pacta con el diablo para lograr la juventud y el amor de Margarita. Otros cuentos clásicos en los que aparece el pacto con el diablo y al final éste resulta burlado son *El campesino y el diablo* y *El diablo y su abuela* ambos de los hermanos Grimm. Y otro cuento de los hermanos alemanes con el diablo como protagonista es *Los tres pelos de oro del diablo*. La presencia del diablo también se hace manifiesta en otros cuentos como *El diablo y sus amigos* de Hans Christian Andersen y en cuentos tradicionales españoles como *La hija del diablo*, o en leyendas como la de *La cruz del diablo* de Cuenca y *El puente del diablo* sobre el acueducto de Segovia. De hecho, la lista sería prácticamente inabarcable.

En relación a la preocupación religiosa, esta novela revela las creencias de la autora en diferentes aspectos y en varios personajes. La familia de Teresa era religiosa como la familia de doña Pepita de “El último verano”. La madrina del bautizo de Teresa, hermana de su padre, era una mujer virtuosa y buena; por influencia suya “la había hecho creyente y pura” (Laforet, 2010:332). Hay aquí la misma forma de reconocer el universo

como obra de Dios; Carmen Laforet lleva al alférez Gómez Gaya por un camino semejante al que traza Paulina en *La mujer nueva*, al reconocimiento de Dios partiendo de la contemplación y admiración de la Naturaleza como su creación. Así lo demuestra en una descripción que tiene semejanza con la de los campos de León y de Castilla durante el viaje de Paulina Goya de Villa de Robre a Madrid, donde, influida por el paisaje, sintió la *Gracia* que la llevó a la conversión a la fe religiosa. Carmen Laforet propone también una tercera vía emancipadora al escribir *La mujer nueva*, la vía mística: el encuentro con uno mismo a través de Dios. Al hilo, en *Una mujer en fuga* leemos un paralelismo entre la autora y la protagonista que dice así:

Laforet aspira a la anulación de su ser y su destino, sometiéndose a una instancia superior, la religiosa, que le dé algún reposo a sus angustias. En estos momentos es salir adelante con su vida conyugal, y así obra también Paulina (Caballé & Rolón, 2010: 260).

En el capítulo tercero observamos en el personaje de Perico Roca un cierto anticlericalismo que contrasta con la beatería y religiosidad del ambiente y de la mayoría de mujeres que pueblan las novelas de Carmen Laforet:

-Permítame, señora mía...Si no existieran los curas, usted no creería en el diablo.
don Nicanor se reía. Levantó su copa.
-Que les den morcilla a los curas, hombre. A ver si hay un día una buena escabechina de ellos y se respira mejor... (Laforet, 2010: 288).

En esta novela la descripción corresponde básicamente a la ruta que siguieron los soldados que iban a ocupar las comarcas ya tomadas por otro grupo de soldados del mismo bando. El paisaje es diferente pero lo que nos interesa es el enfoque religioso de la autora, el cual es casi el mismo en las dos novelas comparadas. Por medio del alférez Francisco Gómez Gaya, jefe del grupo, Carmen Laforet expresa sus convicciones sobre la creación del mundo como creación divina y como tal encuentra en él armonía y belleza. Así el alférez contemplaba

un paisaje de hermosura asombrosa. Una comarca montañesa con una orografía de tipo alpino, poblada de hayas, robles blancos, pinos y castaños, y un rumor como un canto continuado que el mundo entero hiciese y que en cuanto paraban por alguna causa los

motores de los camiones le dejaban sentir. Un himno de la creación asombrada al Creador Omnipotente... (Laforet, 2010: 297).

En 1936, año de la cita de los “emplazados” por el diablo, estos habían entrado ya en la edad adulta. Aquí la escritora muestra el conflicto de la guerra civil como un *deus ex machina* capaz de generar las acciones y reacciones de la protagonista. Los personajes que la rodean son importantes como parte de esa circunstancia y la autora los dota de ciertas características físicas como reflejo de su psicología, psicología que tiene su efecto en la vida de la protagonista. En Francisco Gómez Gaya, por ejemplo, Laforet ejemplifica las virtudes de la inteligencia cultivada como centro que controla los instintos y la vida moral del hombre. Por la inteligencia y la educación que tenía el muchacho, a pesar de las violencias inherentes a la guerra, y en circunstancias peligrosas para Teresa, fue al final quien le salvó la vida y la reputación moral cuando fue acusada de espionaje. Asimismo, el aspecto físico de este alférez es un reflejo de su personalidad. Francisco Gómez Gaya, a los veinte y dos años, “tenía cara de niño aún... sus ojos castaños daban la impresión de inteligencia y limpio candor muy extraños y gratos” (Laforet, 2010: 293-294).

Es necesario no olvidar tampoco la preponderancia del azar en el texto: los cuatro emplazados consiguen salvarse de un trágico final, aunque en verdad no sabemos hasta qué punto es la casualidad la que les permite salir indemnes de la condenación del diablo. Algo de esto había ya intuido el alférez:

Nunca en su vida había oído hablar de Villa del Robre, y, sin embargo, tenía el extraño, agudísimo presentimiento de que allí se habría de concretar su destino. Algo le esperaba allí, sin duda (Laforet, 2010: 303).

El destino, pero, al final es distinto al planteado por la encarnación del mal. Los planes del diablo no se cumplen, quedan desbaratados y él desprestigiado. No podía ser de otra manera en la época: “...los cuatro emplazados por el diablo, después de haberse librado de caer en sus garras, cenasen juntos sin ver en todo aquello más que una extraordinaria casualidad, es lo vulgar” (Laforet, 2010: 348).

El retrato del Comandante Cornelio como lo ha creado la autora, sin dejar la senda de las descripciones, que cuando joven asistió al bautizo de Teresa, aumenta la situación desesperante en la que se encuentra Teresa como víctima inocente de la guerra al ser tomada prisionera y a la que se le iba a hacer un consejo de guerra. La descripción de las características del Comandante coinciden con sus decisiones rápidas y contrapuestas; así como demostró la severidad de su carácter de militar al pedir el fusilamiento de Teresa, cuando se convenció de la inocencia de la muchacha, gracias a la defensa de Gómez Gaya, vemos su actitud generosa al ofrecerse como padrino del matrimonio del alférez con Teresa. El Comandante Cornelio era

un hombre corpulento, barrigón... llevaba unos enormes bigotes castaños que daban a su cara una expresión feroz. Su risa, estentórea por cualquier motivo, resultaba, sin embargo, curiosamente inocente y simpática.[...] Era reumático o asmático.... se movía con una dificultad y una parsimonia que resultaban solemnes (Laforet, 2010: 295-296).

El personaje en cuestión, pues, es un claro exponente de la dureza de la represión franquista que imperaba en la época; cuando piensa que Teresa ha ocultado a un cabecilla *rojo* en su domicilio (además de encontrar en su poder un posible retrato de Lenin que con gran ironía luego resulta ser de su padre, a quien, para colmo, le llamaba “padrecito”) no duda en proponer una reunión del Consejo de Guerra y el posible fusilamiento posterior sin demasiados miramientos:

-Alférez, aquí le entrego a esta prisionera: vamos a juzgarla en juicio sumarísimo. Usted que es abogado será el juez instructor; pero nada de formalismos excesivos, porque voy a reunir al Consejo de Guerra en cuanto coma, y seguramente habrá que fusilarla... (Laforet, 2010: 335).

Sobre Nicolasillo, el sobrino del padrino del bautizo de Teresa, Carmen Laforet proyecta un juego de luces y sombras (en cuanto a aspectos psicológicos) que apuntan a los oscuros efectos de la Guerra Civil en la mentalidad de la gente del país. Como este muchacho, muchos no conceptualizan la guerra como conflicto nacional sino que la toman como motivo de venganzas personales. Así, Nicolasillo, convertido en el soldado Nicolás González Bombín, quiere vengar la muerte de su tío, quien había sido fusilado por los enemigos. Nicolasillo, en suma, no deja de ser otra víctima de la guerra; esta

incide profundamente en su ser y llega a cambiar su carácter hasta el punto que el chico se vuelve un ser agrio, rencoroso e indiferente con la situación de los demás. La autora propone, en aras de hacer patente la inconveniencia de este mal carácter propiciado por la guerra en Nicolás, que la zafia consecuencia del perfil del soldado sea no presentarse voluntariamente como testigo a favor de Teresa y Gómez Gaya a pesar de él haberles visto la noche de autos sin implicación. Su aspecto físico al alimón con lo anterior revela su actitud ante la vida y ante el hombre. Ejemplo de ello es que en el momento en que los demás soldados hablaban de ocupar Villa de Robre, él añadió:

-Y a 'Limpiar'.

Esto lo dijo una voz nueva, con tal acento de ferocidad y regodeo que Paquito se volvió la cabeza asombrado. Se encontró, con los ojos llameantes y la cabezota rapada de Nicolás González Bombín (Laforet, 2010: 301).

Teresa, la protagonista, es una joven de veinte años también víctima de la guerra. Sus acciones y reacciones son otra consecuencia de las turbias circunstancias políticas del país. Teresa tiene que vivir sola en una casa rodeada por soldados. La guerra la había sorprendido de maestra en Villa del Robre. Sabiendo que vivía sola, un cabecilla rojo se metió en su casa, motivo por el que se le tomaría prisionera. Teresa, como víctima directa de la guerra sufrió angustia, ansiedad y desesperación. “Había hecho de enfermera y amortajadora” (Laforet, 2010: 329) pero después de todas esas experiencias brutales de la guerra, Teresa creía que se había insensibilizado para el amor. Por entonces, “pensaba en todo menos en el amor” (Laforet, 2010: 329). Pero fuera del amor Teresa tenía una gran sensibilidad de sentimientos producida por las malas experiencias; de esta forma, cuando el alférez Gómez Gaya la besó sin el consentimiento de la muchacha, ella reaccionó violentamente. “Teresa, después de darle aquel par de bofetadas, se había echado a llorar, perdido todo el control sobre sí misma” (Laforet, 2010: 326). Teresa tomó el beso del muchacho como un abuso y su reacción fue expresión de un sentimiento de defensa. Pero cuando se dio cuenta de la sinceridad del muchacho, su compañía le inspiró confianza y un sentimiento de seguridad que tanto necesitaba.

La escena que pinta Carmen Laforet en la sala del Ayuntamiento, convertida en oficina del Comandante, tiene un desenlace a la manera de las comedias de enredo: primero, por la rapidez con la que se resuelve el asunto y, segundo, porque tiene un feliz

desenlace también rápido del que todos los emplazados salen satisfechos. Los protagonistas han decidido alejarse del Ayuntamiento y comer en una casa particular donde también encuentran al soldado Nicolás González Bombín. Este hecho les salva de una muerte segura ya que al poco rato estalla la casa de sesiones del Ayuntamiento donde habían estado por la mañana. Los emplazados se salvan y a partir de este momento todo va a ser felicidad. Teresa y el alférez Gómez Gaya quedan comprometidos a casarse. Teresa, especialmente, experimenta la enorme felicidad de la libertad. El Comandante está satisfecho por la decisión y hasta el rencoroso Nicolás González Bombín ha cumplido con un deber moral atestiguando la verdad. Con ello quedan resueltos todos los conflictos planteados por la autora en la articulación del perfil de los personajes; esto es, se evita un patético cierre de la novela.

En Teresa, como en Andrea y Marta, su estado de ánimo se identifica con la naturaleza; así al salir, libre, del Ayuntamiento, la sensación de alivio que sentía se identificó con el ambiente:

Iba sintiendo poco a poco cosas concretas. La humedad, el aire fresco, lentamente, le deshinchaba los párpados y llevaba a sus pulmones los conocidos olores de la tierra y el río, el verdor del arbolado que rodeaba e invadía el pueblo y de los verdes pastizales montañosos, ocultos por las nubes (Laforet, 2010: 344).

Teresa, después de sufrir soledad, angustia y desesperación, resuelve todos los problemas con el amor del muchacho que le salvó la vida.

El tiempo histórico en la novela queda delimitado en su inicio por la fecha del nacimiento de Teresa Roca, en octubre del año 1916; y, en su fin, por el día 15 de septiembre de 1936 (veinte años de diferencia), año de la cita para los emplazados a morir y año de La Guerra Civil que comporta también muerte. El tiempo interno en la primera parte de “Los emplazados” comienza con el bautizo de Teresa. Ahora ya de mayor, sin precisar la edad ni los años transcurridos, Teresa y Ambrosina rememoran el hecho ocurrido en su bautizo. Al final del capítulo I el mismo “diablo había hablado y había emplazado a no sé cuánta gente a veinte años vista” (Laforet, 2010: 280). En el capítulo segundo se produce una *flash-back* y se regresa al famoso día del bautizo pero tampoco se precisa el tiempo transcurrido. El capítulo vuelve a terminar como el primero con *cuatro*

emplazados a veinte años. El capítulo tercero continúa ubicado en el día del bautizo y termina con una prolepsis que traslada la acción a la reunión de 1936 con, ahora, cinco emplazados.

La segunda parte comienza con en marco temporal fijado *en septiembre de 1936. El día 15 de septiembre* (Laforet, 2010: 292) han transcurrido ya 20 años. Aquí se cuentan las andanzas de Francisco en la guerra y aparecen algunas referencias espaciales:

Y Paquito conoció el paso de un caserío a otro, por valles estrechos, lleno de pastizales. Conoció las alturas, ya sin árboles; el puerto de Leitariegos, aquellas cumbres solitarias... (Laforet, 2010: 298)

El viejo de Leitariegos le contaba algunos trozos de su vida, señalaba hacia otras montañas y le explicaba a Francisco que en el puerto de Somiedo hay un pueblo curioso... (Laforet, 2010: 300).

También hay numerosas referencias temporales, algunas vinculadas a las espaciales:

Al cabo de quince días de andanzas, Francisco Gómez Gaya perdió el sentido del tiempo y la realidad en aquellos días, (Laforet, 2010: 300).

Se quedó sorprendido una noche...que al día siguiente (Laforet, 2010: 301).

Villa del Robre se presentó a media tarde... Por la mañana había llovido (Laforet, 2010: 302).

Respecto a los topónimos que aparecen en el capítulo sabemos que el puerto de Somiedo está situado al suroeste de Asturias y es el paso natural entre el concejo asturiano de Somiedo y las comarcas leonesas de Babia y Laciana. Con una altitud de 1.486 metros este paso de montaña está flanqueado por cumbres que en algunos puntos rondan los 2.000 mts. de altitud. Fue el más occidental de los puertos de montaña cantábricos controlado por las tropas republicanas y fue testigo de sangrientos combates durante la Guerra Civil. Los militares elaboran un plan para conquistar los puertos de montaña y de este modo ayudar al avance que, desde Galicia y por la costa asturiana, estaban llevando a cabo las Columnas Gallegas cuya urgente misión era levantar el sitio de Oviedo. El 21 de julio de 1936 los milicianos se hacen con el control del puerto. Algunos de ellos retornaban a Asturias por este paso desde Benavente, después de la

frustrada expedición hacia Madrid. El coronel Aranda se había sumado desde Oviedo al golpe militar y las autoridades republicanas agrupaban sus fuerzas en el cerco sobre la capital asturiana.

Tras la ofensiva nacional en los primeros meses de la Guerra Civil, se configura una amplia línea de frente entre Asturias y León, caracterizada por el control republicano de la mayor parte de los puertos de montaña que permitían el acceso directo a Asturias. Esta línea se desarrollaba desde el puerto de Leitariegos hasta el Puerto del Pontón, defendido por una gran cantidad de Batallones milicianos. El Puerto de Leitariegos es el pueblo más alto del concejo de Cangas del Narcea y de toda Asturias. Está a 1.525 metros de altitud. Allí, en la actualidad, la nieve se ve como algo beneficioso para la práctica del esquí, pero no siempre fue así. La existencia de este pueblo se explica por el privilegio real que tuvieron sus vecinos desde 1326 a 1879, que los eximía de impuestos y los libraba de servir al ejército con la condición de vivir allí, mantener abierto el paso y ayudar a los viajeros durante el invierno. La razón de este privilegio fue que Leitariegos era una de las rutas más transitadas entre Asturias y León. Allí cerca en la localidad de Cerredo se encuentran minas de carbón. Si no hubiera sido por este privilegio, el pueblo de El Puerto de Leitariegos no existiría. La vida a esa altura, con inviernos muy largos y sepultados bajo la nieve, era muy dura. Son varios los testimonios de los siglos XIX y XX que mencionan como la nieve cubría totalmente las casas de este lugar, y sus moradores tenían que hacer túneles en la nieve para comunicarse entre ellos. Para subsistir, en un lugar donde la agricultura era casi imposible, los hombres del pueblo se dedicaban a la arriería y las mujeres permanecían en casa cuidando a la familia. Quizás Carmen Laforet leyera un testimonio escrito por un vecino de El Puerto, que firma D. O., en diciembre de 1903, y publicado en el diario *El Noroeste* de Gijón, el 12 de enero de 1904, en el que relata esta vida “entre la nieve” cuando relata:

- Porque hubo nieve...Usted, don Francisco, me parece que no sabe lo que quiere decir nieve. Metros de nieve. Las casas, medio enterradas; el silencio... Y nada del mundo llega por acá... Estuvimos aislados semanas y semanas... Y hasta ahora, que ya nada tiene remedio, no nos estamos empezando a enterar del lío que se está armando en el país. (Laforet, 2010: 299)

Villa del Robre, escenario en el que tienen lugar los últimos acontecimientos de la historia es un nombre imaginado por la autora pero de origen cierto que situaría cercano a León. La propia Carmen Laforet se habría desplazado hasta estas comarcas para conocer en directo los espacios. Otros espacios del capítulo con el que se inicia la segunda parte son: Lugo, de donde parte Paquito y donde tiene lugar la despedida de su madre; Cuenca, que se menciona a propósito de que Nicanor Bombín, tío de Nicolás González Bombín, ha sido fusilado pero que no aparece como escenario propio; y Vigo, donde trabajaba Nicolás cuando empezó la guerra.

Carmen Laforet volvió a usar el nombre ficticio de Villa de Robre en 1954 cuando creó el personaje de Paulina Goya, inspirado en lo que le ocurre a San Pablo (camino de Damasco encuentra a Dios y con él la felicidad). Paulina se despierta en el tren con las primeras luces del sol y con la sensación de una inmensa paz en su espíritu porque acababa de descubrir a Dios. En el primer capítulo de *La mujer nueva* podemos leer:

El río tenía un brillo oscuro. A su orilla, a un lado de las vías, se amontonaban unas grandes pilas de carbón. Había unas minas a unos pocos kilómetros del pueblo y el mineral lo llevaban hasta allí en camiones. Más tarde, era recogido por los trenes carboneros... Aparte de estos montones de carbón, nada en Villa del Robre indicaba la presencia de las minas. Pastos muy verdes, con grandes vacadas, y montes cubiertos de robles y castaños, y, más lejos, los grandes riscos que hacían un semicírculo alrededor de aquel ensanchamiento del valle donde estaba el pueblo (Laforet, 2003:31).

Cuando se ven por primera vez Teresa Roca y Paquito han pasado veinte años desde el día del bautizo. Transcurre un día difícil para Teresa porque se ve en la obligación de esconder en su casa al capataz de las minas por lo menos durante un día (desde una noche hasta la del día siguiente). Esa misma noche tiene que enseñar la escuela al oficial para determinar si es adecuada para albergar la tropa; la historia se prolonga durante toda la noche. Se sabe que el capataz de izquierdas pasó unas horas en casa de Teresa y que Teresa estuvo hasta el amanecer con el alférez en la biblioteca, pero en ningún caso se precisa exactamente el tiempo transcurrido que, suponemos, fueron como mucho, tres o cuatro días.

El espacio de la novela está enmarcado por la calle Guzmán de Madrid, donde tienen lugar el nacimiento y bautizo de Teresa Roca; y Villa del Robre, donde veinte años después se encuentran todos los emplazados para cumplir con su destino; pero -ya hemos hecho hincapié en ello- no se cumple la amenaza del primer capítulo: el diablo y la muerte quedan burlados y los emplazados se salvan de su destino final.

3.6. “El último verano” o la idealización de la maternidad

“El último verano” fue publicado en 1954 en *La llamada*³⁵, volumen que recogía la novela del mismo nombre más “El último verano”, “Un noviazgo” y “El piano”. Tuvo numerosas reediciones y de hecho sigue en catálogo. Agustín Cerezales, en la nota a la edición de *Siete novelas cortas* (Laforet, 2010: 13) nos dice que ignora si “La llamada” y “El último verano” habían aparecido antes en alguna edición popular o revista y que la primera edición que manejamos es la de este volumen. En 1957 “El último verano” vuelve a formar parte del contexto del Tomo I de las *Obras Completas*. En esta edición el orden era el siguiente: “La llamada”, “El último verano”, “Un Noviazgo”, “El piano”, “La niña”, “Los emplazados”, “El viaje divertido”.

“El último verano” se divide en siete capítulos. El primero empieza con la descripción de la cocina de la casa de doña Pepita; sigue un diálogo entre ella y su hijo Lucas, que le reprocha que se ocupe demasiado de las tareas domésticas ya que el médico le ha mandado a Pepita que se cuide y que descanse. Acto seguido, se nos presentan en un recuerdo del hijo, analepsis mediante, las palabras del médico que condenó a su madre a morir en un plazo próximo. Al salir de casa Lucas se encuentra a su hermano menor, Luis, en las escaleras y le cuenta lo que el médico ha dicho sobre su madre, que no tiene esperanza de vida. Solo el padre sabe la verdad, pues el hermano mayor, Roberto, se lo dirá cuando esa noche vaya a su casa a cenar con su esposa Lolita. Más tarde, cuando Luis entra en casa pregunta a la madre si ella tiene algún deseo escondido, algo que le gustaría hacer en especial; doña Pepita contesta que le gustaría irse a veranear con su marido a San Sebastián.

³⁵ Laforet, C. *La llamada*. Colección Áncora y Delfín, nº 96. Destino, Barcelona, 1954.

En el capítulo segundo se describe la vida de Luis, sus estudios financiados por la familia y su deseo de comprarse una bicicleta con el dinero que va ahorrando en varios trabajitos (como aparecer de extra en una película). El caso es que tales trabajos y motivaciones lo llevan a descuidar los estudios. Se introduce en este capítulo a los personajes de la criada, Juanita, y a la mencionada y joven mujer de Roberto, Lolita, quien anuncia estar embarazada. Durante la cena Luis propone que su madre debería ir a San Sebastián. Ya en el capítulo III Lucas acompaña a su hermano Roberto y a Lolita a casa con la finalidad de contarles que el médico ha desahuciado a su madre. Sin embargo, la pareja, especialmente Lolita, se niega a colaborar en los gastos del veraneo. Sigue entonces la descripción de la casa de la pareja, que viven en casa de la madre de Lolita.

El cuarto capítulo incide en cómo se siente Lucas después del disgusto de la renuncia de Roberto a ayudarlo económicamente y nos adelanta su pensamiento de volver a pedirle el favor a solas a su hermano a la salida del trabajo. Se introduce en el capítulo cuarto la figura de María Pilar, la novia de Lucas. La chica y su familia son gente basta que vive en un piso sucio y poco atendido pero, con todo, María Pilar es diferente al resto de su entorno. Así pues, Lucas encuentra a su novia, a la que por cierto había olvidado recoger al salir del trabajo debido al susto que conlleva el estado de salud de doña Pepita, en la iglesia. La familia se disponía a oír la misa.

El capítulo quinto empieza, como anunciábamos antes de forma soslayada, con los suspensos de Luis en los exámenes. Después de salir del instituto, Luis no desea volver a casa inmediatamente, quiere aprovechar al máximo el paseo que supone el trayecto cerca del río. El chico cruza la ciudad y, una vez llegado a orillas del río, se desnuda para darse un baño y se sienta sobre el fango de un aluvión en el río. Allí sentado, el muchacho empieza a fantasear, piensa en escaparse o en no comprarse la bicicleta para dar el dinero a la madre y al rato se queda dormido entre cavilaciones. Al despertar se da cuenta de que alguien le había robado la estilográfica de la chaqueta mientras dormía y, ahora sí, pone rumbo a casa. Una vez allí, su madre le comunica que sabe de sus deficientes notas ya que su hermano y su padre se habían acercado al instituto esa misma tarde.

En el sexto capítulo doña Pepita prepara un baño para Luis y refiere a su marido que el hijo le ha contado la verdad acerca de los suspensos. La mujer reflexiona sobre la muerte, que en algunos casos ha sentido muy cerca. Durante la cena Luis saca su dinero y

se lo ofrece a Pepita para el veraneo el veraneo. Todos quedan asombrados y para que no aten cabos con las malas notas, el chico miente y dice que ha ganado el dinero en la lotería de los ciegos. También Lucas ofrece el dinero que él y su novia María Pilar han juntado. El capítulo acaba con la confesión que doña Pepita hace a Lucas: ella nunca hubiera ofrecido en su juventud a su suegra el dinero guardado para su boda.

En el último capítulo asistimos a los últimos preparativos del viaje del matrimonio, el anhelado deseo de doña Pepita; la mujer, pero, dice que no se siente tranquila al dejar solos a sus hijos. Juanita, la criada, se empeña en cuidar de ellos. Seguidamente, se nos coloca en la estación, donde toda la familia espera a Roberto dado que el hijo mayor había prometido dar dos mil pesetas para el veraneo de la madre. Tiene lugar aquí un nuevo retroceso en la narración para mostrarnos cómo el chico ha logrado el dinero de una señora prestamista, usurera, que presta dinero a cambio del doble; por ende Roberto carga con una deuda de cuatro mil pesetas. El capítulo termina con la llegada de Roberto, con las dos mil pesetas, justo cinco minutos antes de que salga el tren. El mayor de los hermanos lleva las dos mil pesetas escondidas en un paquete de caramelos que tiende a su madre a través de la ventanilla.

El personaje principal de esta novela es doña Pepita³⁶, en quien se centra el interés de toda la familia para hacerle cumplir un deseo de toda su vida: el de veranear “a lo grande” en las playas de San Sebastián. Este acuerdo de la familia nació porque, según el médico, sería el último verano con vida de doña Pepita. Otro foco de interés en el relato es el que alumbra las dificultades económicas por las que atravesaba la familia, agravadas ahora por la enfermedad de la madre. La autora las presenta, principalmente, como consecuencia de la Guerra Civil librada hace poco. Los dos hijos mayores, en efecto, no habían podido recibir una educación que les resultara remunerativa porque “la guerra les sorprendió cuando eran pequeños” (Laforet, 2010: 367). Cabe entender también que, en la personalidad de Luis, Carmen Laforet deja reflejadas las consecuencias de la guerra, tanto en lo físico como en lo moral. Luis era:

³⁶ A pesar de que el mismo hijo de C. Laforet, en el Prólogo a *Siete novelas cortas*, nos diga que según él el auténtico protagonista es el adolescente Luis; que pasa a oficiar de símbolo de la guerra civil, siempre presente, siempre escondida, casi un antecedente de “La insolación”.

un chiquillo raro, distinto hasta en lo físico de ellos dos. Había nacido a raíz de los sustos y las hambres de la guerra... Nunca parecía tenerle cariño a nadie (Laforet, 2010: 378).

Carmen Laforet presenta a los miembros de esta familia con sus diferencias particulares pero que, a su vez, en el momento de complacer a la madre todos se ponen de acuerdo para hacer realidad quizás su último deseo. La función de cada personaje en esta novela tiene una importancia cualitativa más o menos igual y sirve para realzar las cualidades morales de la protagonista, centro de la familia y del nudo argumental. Sobre el papel de Roberto, el hijo, la autora pinta la imagen moral-espiritual de doña Pepita. Roberto, según su suegra, era “una perla, un muchacho de esos que ya no se encuentran que por rara y misteriosa casualidad había venido a caer en los brazos de la más fea de sus hijas” (Laforet, 2010: 374); además, “demostró ser tan considerado y atento, se adaptó en seguida a las costumbres de aquellas mujeres, y estaba tan ilusionada con la esperanza del niño...” (Laforet, 2010: 374). En suma, Roberto tenía un corazón moldeado con la ternura de su madre. Por otro lado, Lucas, en contraste con sus proporciones físicas, tenía una alma delicada, un corazón bondadoso y al mismo tiempo una firmeza de carácter para vigilar al hermano menor, cualidades también heredadas de la madre. Lucas, por amor y admiración a su madre (lo que remite al complejo de Edipo), había buscado sin darse cuenta una novia que física y moralmente se pareciera a doña Pepita. Aunque María Pilar pertenecía a una familia ordinaria, ya hemos escrito que ella era diferente. A Lucas, su novia le “parecía una fruta en el árbol” (Laforet, 2010: 382); era una muchacha sincera y buena. Cuando Lucas le habló a doña Pepita de su novia, le dijo: “Es una muchacha como no se encuentra otra. Es como tú, mamá... Igual que tú” (Laforet, 2010: 400). De igual modo, cuando don Roberto conoció a la muchacha le dijo a su esposa: “A mí me recuerda como eras tú de joven” (Laforet, 2010: 398). María Pilar, con su espíritu generoso y desprendido, siendo sólo novia de Lucas, tuvo la nobleza de dar mil pesetas para ayudar al viaje de la futura suegra, dinero que ella había ahorrado para su boda. En cambio, Lolita, que paradójicamente en la opinión de doña Pepita era lo que se llama “una señorita”, se negó a contribuir para el veraneo de la suegra, por lo que Roberto pasó por muchos apuros. Luis, tan distinto a los hermanos, cuando supo el diagnóstico fatal de la madre fue el primero en sacar de su escondite 800 pesetas para el veraneo de la madre; dinero que había ganado secretamente y guardaba para comprar una bicicleta.

Carmen Laforet, en su artículo titulado “Catarsis” y publicado en el semanario *Destino* escribe unas palabras que resultan muy apropiadas para destacar la bondad de los hijos y su deseo de colaborar en la felicidad de la madre:

Cada uno en particular, en su pequeña vida, en su pequeña ocasión, puede ser mejor de lo que es. Cada uno debe tener una conciencia muy clara de su enorme responsabilidad, y aunque las dificultades sean muchas, aunque se vea vencido en muchos casos por mala fe, por ineptitudes, por maldades...aunque suceda todo esto, hay que perseverar. Porque no se trata de ningún mérito extraordinario, sino de un deber que todos tenemos, de hacer lo que tengamos entre manos, con horadez y con humanidad. De ello dependen vidas, horas felices o amargas, decisiones quizá, de otros seres humanos... (Laforet, 1951, *II*, 728: 8)

En doña Pepita, según lo anterior, se reúnen todas las cualidades de los hijos (o viceversa). Físicamente no era bonita, pero toda ella era bondad, abnegación y sacrificio; era una mujer piadosa, iba los domingos a la iglesia con su familia; y tenía una fe sincera. En los momentos más serios de su enfermedad le había pedido “a la Virgen una cosa: que me conserve la vida, mientras todos seáis tan tontos que no podáis aún manejaros solos... Sé que me lo concedera...” (Laforet, 2010: 399). Doña Pepita en la enfermedad no llegó a la desesperación; sino que se llenó de angustia viendo la preocupación de la familia. Lucas, como su madre, tenía fe y también rogó a Dios con una ingenuidad de niño cuando dijo: “Dios mío, que se cure mi madre y que pueda ver yo hoy a María Pilar” (Laforet, 2010: 383). Hay que advertir al respecto que en esta familia Carmen Laforet ejemplifica un caso de fe sincera puesta en práctica. Doña Pepita es por tanto la primera protagonista que tiene un marcado espíritu religioso. Carmen Laforet la caracteriza como un ser humanamente ejemplar y parte del principio moralizador de que en esta vida hay que sembrar para cosechar; así doña Pepita, a la hora de la verdad, recogió los frutos de su vida abnegada.

Esta novela tan corta y de sencillo argumento tiene un fondo moral emotivo que refleja una sensibilidad femenina rica en sentimientos de amor filial y maternal, en todos los detalles con los que enfoca el asunto. Gracias a esa sensibilidad Carmen Laforet es capaz de pintar con todo lujo de detalles las minuciosidades de la preparación del viaje, al hilo piénsese en el sano orgullo que sentían los hijos viendo a la madre con su abrigo nuevo y su sombrero de verano. Hay emoción y ternura en las escenas finales,

especialmente cuando Roberto llegó a la estación minutos antes de que saliera el tren trayendo consigo el dinero que había ofrecido (y para que no se enterara su mujer lo había puesto dentro de un paquete de caramelos).

Llegó todo sofocado, anhelante, y tendió los caramelos a la madre.

-¡Mamá!.. Aquí dentro va lo que querías (Laforet, 2010: 407).

También en la escena final, la autora deja explicado el sentido del título de esta novela. Doña Pepita había experimentado demasiadas emociones para su delicada salud. Cuando el tren salía y vio al grupo que formaba su seno familiar pensó que era imposible que ella se muriera: “Son tan tontos que es imposible que yo me muera. Imposible. Esto lo dijo en un susurro” (Laforet, 2010: 407).

Usando pocas páginas como en “Un noviazgo”, Laforet deja bien delineados y caracterizados a sus personajes en esta novela. Aquí los personajes son más numerosos pero, en definitiva, algunos no son más que facetas de la personalidad de la protagonista, son reflejos de ella; sus derivados.

Con arreglo al estilo del relato, este es inconfundible. En la descripción del patio de la casa de esta familia, Carmen Laforet crea una verdadera pintura de luz, sombra y color; y asimismo genera un ambiente de misterio que da el tono adecuado para connotar el estado emotivo de la familia. Al atardecer en el patio:

muchas cuerdas de ropa con sábanas tendidas, hacían pensar en una exposición de fantasmas. Sobre aquellos fantasmas, muy alto, al filo de la azotea, se veía una franja de cielo donde se fundían suavísimamente rosas y azules y hasta brillaba un lucero de plata (Laforet, 2010: 351).

En su inicio, la novela ofrece la escena del personaje principal en la cocina, donde tiene lugar el encuentro entre la madre y su hijo Lucas. El marco no puede ser más cotidiano y vulgar; sin embargo, la autora le confiere un halo poético y misterioso mediante una serie de valores sensoriales de carácter cromático:

En la ventanilla se recortaban dos tiestos de geranios floridos, y detrás, alrededor de la madre y el hijo, suaves sombras envolvían el fogón apagado, el fregadero donde brillaban

los grifos de agua como dos puntos de oro y la mesa de pino cubierta con un hule brillante, blanco y rojo (Laforet, 2010: 351).

La presentación de la madre en el marco de la cocina no parece casual en esta novela, tal vez la más tradicional y conservadora de las siete novelas de Laforet. La cocina es el centro del hogar y en ella la madre representa una familia tradicional aglutinada en torno a su hogar y a la madre que lo representa. Todo parece perfecto: el matrimonio bien avenido que ha criado tres hijos con amor y les ha inculcado buenas costumbres (generosidad, caridad y amor filial) tiene como centro a una madre amorosa que se preocupa por su marido y sus hijos, incluso más allá de su próxima ausencia. Es impensable que la familia pueda sobrevivir sin la presencia de la madre: “Ahora le parecía una bobada haber pensado en morir. ¿Qué harían sin ella aquellos tontos?” (Laforet, 2010: 353). En cuanto al tono poético de las descripciones, concuerda perfectamente con el idealismo con que retrata a toda la familia: todos se quieren y todos y cada uno procuran que los demás sean felices y sufran lo menos posible. El carácter conservador de Carmen Laforet, pues, se pone de manifiesto en la defensa implícita que hace de la familia y del matrimonio; y no solo en esta novela, sino también en otros relatos como “Un matrimonio” de *Carta a Don Juan*, donde se deja claro que el fin de toda pareja respetable es el matrimonio y el cuidado de los hijos: “Estar casado, ser un hombre, era esto: sacrificarse y aceptar el sacrificio de una mujer, y hacerlo con amor, y sentir el amor de ella” (Laforet, 2007: 152).

La figura de la madre como la que aquí se nos presta escasea en las novelas de Carmen Laforet. Podemos afirmar que de las siete novelas cortas de la obra con idéntico título, solamente en la que nos ocupa aparece la figura de la madre abnegada -¿tal vez reminiscencia de doña Dorotea? Quién sabe-. En este caso el reconocimiento de los hijos para con la entrega de la madre durante años es absoluta: “Ha sido una buena idea Luis; porque mamá, la pobre, no ha hecho más que sacrificarse por todos, jamás tuvo una distracción” (Laforet, 2010: 373). Como madre abnegada que es, sabe disculpar todos los errores de sus hijos, y así lo vemos cuando Luis suspende en el instituto y pierde todo el curso. ¿Es Luis un reflejo del paso de Carmen Laforet por el instituto, en el que se reconoció no precisamente por ser buena estudiante? Si bien la respuesta solo la tiene la autora; no debe ocultárenos que a Luis, como a la autora, también le gustaba más

deambular por las calles y plazas que estudiar. Pero, a pesar de todo, doña Pepita manifiesta su apoyo, su confianza y su amor a Luis:

-He perdido todo el curso...

-Tu padre ya lo sabe... Fue ayer al instituto... No quiso decirte nada. Quiere que tú seas valiente y se lo digas...

-¿Papá?

-Sí, papá y Lucas... Yo les he rogado que no te digan nada... Yo tengo confianza en ti...

-¿Por qué tienes confianza en mí? Nunca hice nada para eso.

-Pues porque eres mi hijo. (Laforet, 2010: 395).

El reconocimiento de la familia por la abnegación de la madre que se deduce de este pasaje se respira a lo largo de toda la novela. Todos los personajes procuran mostrarle su reconocimiento, evitándole cualquier disgusto y mostrándole su agradecimiento. Don Roberto, por ejemplo, le dice: “Mujer... Eres tan extraordinaria, que no me extraña ni siquiera que tengas relaciones particulares con el Cielo” (Laforet, 2010: 399). Al fin y al cabo, todo el mundo quiere a doña Pepita. Incluso la novia de Lucas, M^a Pilar, que en principio fue mal aceptada -no hace falta más que recordar como la ven en primera instancia “aquel noviazgo disparatado de su Lucas... con aquella criatura chata, gruesa, desgarrada en su forma de hablar” (Laforet, 2010: 397)- pero luego colabora espléndidamente en la gestación del viaje a San Sebastián, puesto que contribuye con mil pesetas, todos sus ahorros, “los ahorros que ella tenía para ir preparando su equipo de boda” (Laforet, 2010: 400). De ahí también que doña Pepita reconozca por fin la valía de la novia de su hijo:

Hijo... Tu padre quiere que te diga algo... Pues, no sé... Dile a tu novia que no se parece tanto a mí como todos os empeñáis en decir... Dile que yo, a su edad, no hubiera dado mis ahorros para que una suegra desconocida se fuera de veraneo. Ésta es la verdad, y tengo que decirla. Yo no los hubiera dado (Laforet, 2010: 400).

En conclusión, es en el seno familiar donde se resuelven los problemas y es solo a través del matrimonio que se alcanza la felicidad.

En relación al espacio en el que se desarrolla el argumento de la novela; este es indeterminado, carece de topónimos concretos, pero por la estación de trenes (que puede

ser la de Atocha), el río (quizás el Manzanares), por el trabajo de María Pilar (-que es “modistilla”- y así precisamente se llamaba a las modistas en Madrid), por el hecho que la ciudad cuente con un instituto de enseñanza media y, en fin, también porque Carmen Laforet ya vivía en Madrid por aquel entonces (Caballé & Rolón, 2010: 189-209) nos llevan a optar por la capital matritense: “El instituto estaba en un barrio popular. [...] Pasaban tranvías tintineantes, carros, automóviles...” (Laforet, 2010: 387).

El otro espacio que no aparece directamente en “El último verano” pero que está en el pensamiento de todos los personajes es San Sebastián. Lejana e idealizada, la septentrional ciudad bañada por el Cantábrico tiene diversos significados en la novela. Por un lado, representa el sueño inalcanzable de muchas familias de la época para quienes el veraneo es una utopía al carecer de los recursos económicos más imprescindibles. No en vano y como ya hemos mencionado líneas arriba, la miseria y la pobreza de la época están presentes en todas las novelas cortas de Laforet. En “El último verano” en concreto, San Sebastián representa no solo la mejoría económica a la que aspiran todos -“Desde que nos casamos pienso en eso...Ver a la gente elegante en su salsa... Sentarme en las terrazas de los mejores cafés...” (Laforet, 2010: 358)-, sino también el término del viaje, el final de la vida, tal y como se intuye en las últimas palabras de la novela:

Luego quedó callada, asustada, porque repentinamente se había sentido mal. Tan mal que estaba pensando al fin que quizá tuvieran razón todos, que aquel iba a ser su último verano (Laforet, 2010: 407).

En el relato, el motivo del viaje se une al del tiempo, que está a punto de finalizar para doña Pepita. En diversas ocasiones se menciona en el texto la gravedad de la enfermedad que padece la protagonista; se dice explícitamente que, según la opinión del doctor, le queda como mucho un año de vida, de ahí que este sea su último verano y, por supuesto, su último viaje. Todos estos elementos (la sucesión de estaciones del año, los viajes, la inexorabilidad implícita de la muerte) han formado parte del paso del tiempo en la tradición literaria desde las famosas *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique -por ponerle un cerco familiar al motivo-, en las que observamos como *este mundo es el camino / para el otro, que es morada / sin pesar* en las que el poeta describe la vida como un camino; hasta los poetas más representativos del siglo XX como Antonio Machado quien en diversos poemas como “El viajero” (que abre la colección de poesías de su libro

Soledades) o el poema “El tren” de *Campos de Castilla*, asocia el camino o el viaje con el transcurrir del tiempo y el paso de la vida. También García Lorca se hace eco de ese expresado universal de la literatura en poemas como el “Romance de Don Pedro a caballo”, cuyo protagonista (bajo el supuesto que esta sea el caballero Don Pedro) encuentra la muerte en el trayecto hacia una ciudad lejana y misteriosa; el poeta andaluz, entonces, relaciona también el viaje o el camino con la muerte.

De vuelta a nuestro análisis, el tema de la muerte que preside toda la novela es enfocado desde distintas perspectivas y sufre una evolución a lo largo del relato. En primer lugar encontramos la sentencia aterradora del médico que le concede un año de vida a la protagonista salvo que ocurra un milagro. Doña Pepita, empero, parece que al principio no es consciente de la gravedad del asunto:

-Hazme el favor de no hacer caso del médico. Estoy mejor. Se puede decir que estoy buena (Laforet, 2010: 353).

Su deseo es fingir que se encuentra bien para no preocupar a la familia pese a su evidente autoengaño. En diversos momentos da la impresión de que la madre no ha aceptado el fatal desenlace, aunque, en realidad, lo que predomina es la idea de no preocupar a los demás:

Por fin la idea de la muerte se había borrado de su espíritu sustituida por el deseo de engañar a los muchachos, al marido. Hasta se encontraba mucho mejor. Ahora le parecía una bobada haber pensado en morir. ¿Qué harían sin ella aquellos tontos? (Laforet, 2010: 353).

La noticia de su inmediata muerte influye en el carácter de la protagonista; la humaniza, la hace más comprensiva y tolerante con los demás y suaviza su carácter:

Ella misma se portaba como si estuviera despidiéndose de la vida. Comprendía con un sentido más dulce y tolerante todas las cosas. Delante de la muerte las cosas todas tienen menos importancia. Se entiende que la vida deba ser una cosa más suave, más humana, con menos esquinas de las que nos empeñamos en ponerle todos los días (Laforet, 2010: 397).

Al final de la novela, doña Pepita sigue dudando y no termina de aceptar su mortal destino: “Son tan tontos que es imposible que yo me muera. Imposible...” (Laforet, 2010:

407). Sin embargo, al sentirse repentinamente mal finalmente toma consciencia de que este puede ser su último verano y de que el tiempo se le agota. Los hijos y el marido, ellos sí, saben con seguridad que el final está muy cerca; por eso desean satisfacer el último deseo de su madre y su mayor empeño reside en el hecho de ocultar a su madre tal situación. Se da la circunstancia de que todos saben que la madre no tardará en morir, pero todos disimulan para no hacerse mayor daño. Los hijos y el marido le ocultan la realidad a la madre y la madre, entre la duda y la certeza, también procura disimular ante el resto de la familia:

-¿Ella lo sabe?

-¡No!...Y no se te ocurra dárselo a entender por nada del mundo, ¿me oyes?... Pero papá ya está enterado y ya puedes comprender lo desesperado que está. Y esta noche, cuando vengan Roberto y Lolita se lo diremos... (Laforet, 2010: 355).

Carmen Laforet cuenta que cuando se casó su madre, esta tenía 18 años, y cuando ella nació tenía 20 (y 33 el día en que murió en Canarias). La autora tenía trece años en el momento del desenlace de su progenitora:

Mi madre al casarse tenía dieciocho años; veinte al nacer yo -fui el primer hijo del matrimonio-, y treinta y tres el día en que murió en Canarias, que fue el día de su cumpleaños. Yo la recuerdo como una mujer menuda, de enorme energía espiritual, de agudísima inteligencia y un sentido castellano, inflexible, del deber (Laforet, 1956: 10).

No resulta extraño por consiguiente que se establezca cierto paralelismo entre la madre de la autora y la protagonista de “El último verano”. Algunos rasgos físicos (describe a ambas mujeres como menudas o pequeñas), la cesación temprana de la vida, los valores familiares y morales, etc. Todo eso en Pepita, en efecto, nos evoca la trágica experiencia de Carmen Laforet a la temprana edad de trece años.

Si comparamos la novela que nos ocupa con el resto de las novelas del volumen, habrá que vislumbrar un poder adquisitivo mayor de la familia protagonista respecto a los personajes de los otros relatos que conforman las *Siete novelas cortas*. La familia de Pepita tiene criada, cenan junto a los hijos emancipados una vez a la semana, el hijo pequeño cursa bachillerato en un instituto, consiguen ahorrar dinero y obtener un

préstamo cuando lo necesitan, e incluso se pueden permitir el veraneo en la que se consideraba entonces la ciudad más representativa de un buen nivel social, San Sebastián. A pesar de este novedoso y cómodo tren de vida en los personajes de Laforet, esta vez la vida de pobreza y miseria de la posguerra española, siempre presente en los textos de la autora, queda reflejada en la vivienda de María Pilar y su familia; en adición, la ruindad moral se plasma en su madre en claro contraste con la bondad de doña Pepita:

Sin embargo aquella tarde Lucas había subido al pequeño entresuelo donde vivían los padres de su novia y sus seis hermanos, y conoció a aquella mujerona desastrada y sucia, con un poblado bigote gris... (Laforet, 2010: 379).

Lucas piensa tanto en su novia que le pesa de acercarse, sin darse cuenta, a la casa en que vive su chica con los padres y sus seis hermanos. Laforet designa la casa como ni buena ni mala; sino en una calle triste que hasta le confería su peculiar encanto en una noche tibia: “María Pilar dormía en una cama de hierro apretada contra las hermanas sin más aire puro que el que pudiese entrar por el ventanillo del patio con los cristales espesos de polvo...” (Laforet, 2010: 382). Este obsesivo tema del hambre y de la miseria, ya presente en “El piano”, alcanza aquí su cumbre y sus resonancias nos conducen inevitablemente a un libro como *Hambre*, del Premio Nobel de la década de los veinte Knut Hamsun, y al angustiado monólogo interior de su personaje sin nombre, quien malvive en la nórdica ciudad inmisericorde de Christania y por cuyas calles vaga pasando una terrible hambre.

Entre los personajes secundarios destaca la figura de la sirvienta Juanita, chica vulgar y atrevida que contesta con intempestivas a las observaciones de doña Pepita y se niega a tratar de “señor” o “señora” a los miembros de la familia, afirmando que no tienen categoría para tal apelativo y, encima, canta desaforadamente: “Juanita, la sirvienta, era alta, flaca, muy pintada, y siempre producía una impresión de espanto cuando hablaba” (Laforet, 2010: 366). No obstante, doña Pepita la defendía diciendo que en aquellos tiempos pocas chicas se encontraban como ella: tan limpia, buena y honrada.

Como último apunte, acerquémonos someramente a la opinión que sostiene Laura Freixas en su colaboración con la revista *Letras libres*; Freixas sostiene una valoración negativa de la novela a la cual considera de menor calidad respecto a las seis novelas

restantes: “«El último verano», en mi opinión el peor de los textos –por maniqueo y moralista–, describe las distintas reacciones de los miembros de una familia al saber que la madre va a morir” (Freixas, 2010). Nosotros, aun comprendiendo la postura de la escritora barcelonesa, rechazamos su expresado y nos adscribimos a la opinión de que esta es la novela más positiva y optimista de las *Siete novelas cortas* de Carmen Laforet por cuanto nos trasmite el esperanzador y necesario mensaje de que si el amor es verdadero, todo lo puede.

3.7. “Un noviazgo”: un apunte de rebeldía femenina

Del mismo modo que con las demás novelas vistas hasta ahora, Agustín Cerezales nos señala que la primera publicación de este relato se encuentra, como novela suelta, en la selección *La novela del sábado*³⁷ nº 7, fechada el 6 de junio de 1953 (Laforet, 2010: 14); más adelante, pero, se incluirá en sucesivas ediciones antológicas de sus relatos. La primera de ellas, unos meses después, cuando en 1954 pasara a integrar el volumen titulado *La llamada* publicado por Destino, que recogía la novela del mismo nombre más “El último verano”, “Un noviazgo” y “El piano”. En 1956 la autora situará asimismo esta novela corta en su libro *Mis páginas mejores*. En 1957 apareció ya junto a las demás en el contexto del Tomo I de las *Obras Completas* y décadas más tarde (1982) se incluye en la edición preparada por Agustín Cerezales por encargo del Ministerio de Cultura.

“Un noviazgo” consta de seis capítulos y una vez más pone de manifiesto la sutileza psicológica de la escritora a la hora de urdir una trama donde lo más importante es lo que ocurre en el interior de los personajes, que nunca resultan ser como aparentan en un principio. En el primer capítulo se habla de la llamada telefónica que Alicia recibe en su despacho de parte de su jefe, el Sr. De Arco, pidiéndole que vaya a verle. En este capítulo inicial se describe el físico de la mujer, una “solterona” de mediana edad, así como sus obligaciones en la oficina. También se presenta el aspecto físico de De Arco. Los dos mantendrán una conversación sobre sí mismos: el jefe le pide a Alicia que le tutee, sin embargo ella mantiene la distancia inicial y sigue tratándole de usted, amén de añadir el apelativo de señor a su apellido. El jefe, de buen humor, pide a la secretaria que

³⁷*La novela del sábado*, nº 49. Tecnos. Madrid, 1954.

le cuente algo de sí misma y de su vida, pero ella se niega contestando que él ya sabe de ella lo suficiente, pues ambos llevan treinta años tratándose, toda una vida. De Arco le confiesa a la protagonista de este texto sentirse viejo y aburrido y admite que sólo con ella parece rejuvenecer. Bajo esa tesitura llega a invitarla a cenar, pero la secretaria no acepta la invitación por miedo a que la gente pueda pensar que ella es su amante. De hecho, cuando el jefe le declara su amor, ella reacciona con furia pero él no desiste y pide su mano, añadiendo que necesita a alguien que le cuide y le atienda con cariño y que siempre supo cuánto lo había querido y probablemente lo seguía queriendo. Alicia abandona el despacho y se va a casa después de contestarle que tiene que meditar todo aquello y consultarlo con su madre.

En el segundo capítulo Alicia recuerda los orígenes de esa relación laboral. Había conocido a su jefe treinta años atrás gracias a un amigo de la familia que le había proporcionado aquel encuentro a sabiendas de que, huérfana de padre, ella buscaba trabajo. Lo curioso del caso es que antes de ver a su futuro jefe, solo escuchando los comentarios de su madre y de la amiga, se había enamorado de él (aunque el Sr. De Arco ya estaba casado y tenía fama de Don Juan). En un monólogo interior muy bien construido, Alicia recuerda cuando la Sra. De Arco murió, en paralelo a la acción real, en tanto el metro la conduce hasta las proximidades de su casa. Cuando llega a su modesto piso habla con doña Ana, su madre, del gran acontecimiento: De Arco le ha pedido que sea su mujer. La madre reacciona positivamente alegrándose; en verdad lleva años esperando la propuesta.

En el capítulo tercero, mientras De Arco cena solo en su casa confiesa su petición de mano a Alicia al retrato de su mujer, argumentando que ha pensado en Alicia por el cariño que la secretaria le ha tenido siempre a ella. Continúa el largo diálogo con la esposa muerta e intenta recordar cómo había sido la secretaria en su relación hasta entonces; cómo ella, sin ir más lejos, lo había sacado de apuros durante la guerra civil, cuando él necesitaba un lugar seguro para esconderse y Alicia le abrió la puerta de su casa y le proporcionó un refugio.

El capítulo cuarto se sitúa en el piso de Alicia y su madre, donde las dos mujeres hablan del pasado de la vida de Alicia y ésta confiesa a la madre que quisiera que vendieran todos los muebles para pasar las últimas semanas antes de la boda en el hotel

Ritz. Doña Ana y Alicia mantienen una violenta discusión acerca de cómo debe comportarse ésta última con su jefe. La discusión termina con una crisis nerviosa y doña Ana busca refugio en Daniela, la huésped, que la consuela y le aconseja que deje pasar la crisis sin actuar. Alicia manifiesta claramente, aunque lo niegue, los celos que siente de Daniela porque su madre la aprecia mucho y porque siempre manifiesta su bondad y compasión ante las desdichas de los demás. Daniela es uno de estos personajes bondadosos que pueblan las novelas de Carmen Laforet. Le pide también que se avise a un lejano pariente, que es conde, para que la apadrine. La madre no entiende estos deseos de aparentar una riqueza que no tienen y las dos se enfadan. Ambas se acuestan en la única habitación que tienen y Alicia llora bajo las sábanas como en los peores tiempos.

En el capítulo quinto De Arco amanece optimista y feliz al acordarse de su flamante situación de novio a punto de casarse. Alicia no se presenta al trabajo y él la llama ofreciéndose para ir a recogerla para almorzar juntos. Alicia acepta y quedan en verse al cabo de hora y media. El Sr. De Arco, después de darse un masaje y haber reservado mesa en un restaurante, se dirige a la casa de Alicia. Allí De Arco recibe una sorpresa desagradable al ver que la secretaria viene acompañada de su madre. La señora agradece al jefe su invitación y se dirigen al lugar elegido para la ocasión.

El sexto y último capítulo sigue con la descripción del elegante restaurante y del jardín, lugares que producen en Alicia el recuerdo de su casa veraniega de hace años. El Sr. De Arco dice a doña Ana, bromeando, que con aquella comida se despide de la buena vida de célibe ya que Alicia después lo vigilará como un cancerbero. Desafortunadamente para él, añade que quiere hacer una boda rápida y sencilla. Cómo era de esperar, Alicia se pone como una furia al oír estos diligentes planes desprovistos de cualquier solemnidad y contesta que ella quiere casarse como ha soñado siempre, con traje blanco y velo de encaje. Sigue un largo diálogo entre los dos y, al negarse De Arco a una boda de campanillas, ella acaba dándole calabazas. Dos meses más tarde el viudo se casará con una de sus amigas tal como él pretendía, de manera muy sencilla y discreta.

Como veremos a lo largo del análisis, el relato juega con diversos sentimientos que acaban teniendo un papel decisivo: ilusión, espera, desengaño, venganza, menosprecio, orgullo herido, odio, etc.

Ha presumido usted demasiado de libertino y de donjuán, señor De Arco, para que una mujer decente pueda casarse con usted... [...] me ha humillado usted demasiado, De Arco, para soportar una humillación más, la peor de todas. Odio. Ahora De Arco se dio cuenta de que allí, en aquella voz, en aquel gesto descompuesto de Alicia había verdadero odio (Laforet, 2010: 466).

Alicia, pese a ser secretaria durante treinta años, se niega a que la boda no sea de campanillas cuando su jefe le pide por fin el matrimonio como ella ha estado deseando y ha soñado tantas veces. Siente una “felicidad muy corta, pero espléndida” al decirle “Tengo el orgullo de negarme a ser su mujer” (Laforet, 2010: 467). De ello se descuelga que Alicia es un ser algo desequilibrado en quien el orgullo vence al amor (*ergo* obstaculizando definitivamente la felicidad con la que ha soñado). En Alicia, Carmen Laforet ha creado un personaje no menos interesante y singular que los anteriores, construido a partir de una observación del envés de la personalidad manifiesta. Alicia tiene cierta semejanza con la tía Angustias de *Nada*, por enamorarse de su jefe; pero en la que ahora nos preocupa el problema sentimental es agravado por las humillaciones que ha venido sufriendo a lo largo del tiempo. Desde el punto de vista religioso, son dos caracteres opuestos: mientras Angustias trata de resolver su problema sentimental refugiándose en un convento, Alicia en ningún momento busca consuelo en fe alguna y termina entregándose a una vida vaga y angustiosa, en todo caso solitaria, absorta en su orgullo de casta.

De la protagonista de “Un noviazgo” nos interesa su personalidad, sus características físicas y morales, el ambiente en el que se desarrolla, y los cambios que se operan en su personalidad. Carmen Laforet nos presenta a Alicia como un personaje orgulloso, tímido pero a su vez atrevido, excéntrico, solitario, presumido y dominado por el apellido familiar; en el cual ha encontrado consuelo a la frustración de sus sentimientos. La autora muestra así su sutil vena satírica por medio de Alicia, quien hacía alarde de los apellidos Quiñones y Álvarez de la Torre, y además presumía del cargo que su padre había desempeñado durante dos años como secretario de un diplomático:

Alicia, María Rosa, Laura, Quiñones y Álvarez de la Torre... ¿No es mucho para estar en una oficina? ¿Por qué trabaja? (...) Se había apresurado a decir su nombre completo porque sonaba bien, porque tenía un afán inmenso e incomprensible de que De Arco no la

considerara una mecanógrafa cualquiera, y hasta si fuese posible de que le besase la mano al despedirse (Laforet, 2010: 427).

La descripción del rostro de Alicia a los cincuenta años de edad es un reflejo de su personalidad y de su vida emotiva. En ese rostro la autora pinta una vida fría, casi indiferente, sin emociones de placer ni de disgusto.

El tiempo había comenzado en aquel rostro una indefinible labor de destrucción, pero lo hacía de una manera muy especial, fría y correcta como la misma Alicia. No había allí arrugas violentas, ni bolsas bajo los ojos. No lanzaba aquella cara gritos de alarma en favor de una belleza declinante. Tampoco la vida había impreso ninguna dulzura especial, ninguna huella de risa ni de ceño (Laforet, 2010: 247).

Carmen Laforet dota a Alicia de una característica innata que perdura en este personaje a través de la vida, sin que nada la haga cambiar; esta característica es la de evadirse del principio de realidad freudiano, un tema recurrente en otros relatos de Laforet (podría decirse que es una constante). Alicia combate su triste vida refugiada en un mundo de ensueño que la ubica en épocas remotas y pretéritas, en las que ella sublima su inferioridad social actual en un pasado supuestamente glorioso, donde es ella la que tiene el prestigio. Esa ruptura con la realidad se manifiesta en la manera de vestirse.

A pesar de su bonita cara que hacía decir a su madre que Alicia le recordaba a las hadas de los cuentos, Alicia en su atavío, en sus maneras, procuraba parecerse cada vez más a estas hadas, sin darse cuenta que iba resultando un poquito anacrónica para la vida corriente (Laforet, 2010: 425).

La autora crea otra circunstancia particular de la protagonista para justificar la tendencia de su personaje a la afición de parecer un “hada de cuento” en medio de la difícil situación que atravesaba, por la que Alicia se hizo una mujer cuidadosa y frugal. Alicia conservaba la ropa por años: “Alicia solía parecer un figurín de la moda más acusada, con varios años de retraso siempre. Su figura delgadita, rígida, acentuaba aún más esta impresión antigua y melancólica de maniquí” (Laforet, 2010: 413). Otro rasgo distintivo que cabe enumerar en “Un noviazgo” a tenor de Alicia es su peculiar atractivo; este emana de sus facciones a pesar de no ser ella lo que se puede considerar una mujer bonita. En realidad nos encontramos ante un “antiatractivo” que la esposa de De Arco

sintetiza así: “me dijiste que era la secretaria ideal para mí, porque, sin ser fea, era la encarnación viviente del «antiatractivo»” (Laforet, 2010: 438).

Su situación económica y familiar no es una consecuencia directa de la Guerra Civil española como cabría deducir por el contexto de posguerra en que se enmarca el relato. En verdad, está más bien producida por la muerte del padre de Alicia antes de la guerra. La ausencia del sueldo del padre había empobrecido a la familia según se refleja las siguientes líneas: “Durante la comida del medio día... surgían problemas pequeños, sórdidos, siempre los mismos, debidos a la escasez de dinero” (Laforet, 2010: 444). Doña Ana, la madre de Alicia, una mujer perfectamente consciente de su realidad, sufría con una paciencia y una resignación parecidas a las que sufría doña Eloísa en “La llamada”. En estas mujeres, mantenidas por las hijas o por la nieta, Carmen Laforet muestra una inquietud muy femenina de que la dependencia económica subordina a la mujer que no sabe ganarse la vida. De un modo indirecto, la autora está manifestando la idea de nuestros tiempos de otorgar a la mujer los derechos que durante años ha tenido el hombre: prepararse para la vida por medio de la educación y la adquisición de una profesión como base de su imprescindible independencia social y económica (si no quiere acabar siendo una carga incluso para sí misma). Carmen Laforet se convierte así en una precursora de los derechos de la mujer actual y da cuenta de que la mujer sin profesión, como doña Ana, vivía sometida a la hija: “He salido adelante siempre; cuando has tenido necesidad de una medicina, yo he salido a buscarla; cuando te ha hecho falta un vestido, lo has tenido; tenemos comida en la mesa todos los días...” (Laforet, 2010: 445).

La descripción del personaje antagonista De Arco a cargo del narrador está hecha con precisión y una particular capacidad de observación. Esto nos permite fundamentar también la condición omnisciente de la voz narrativa dado el profundo conocimiento que posee de la naturaleza humana. Dice al respecto:

De Arco era un hombre corpulento, en plena decadencia. Desde hacía dos o tres años se derrumbaba como una torre. Había pasado de una juventud largamente sostenida a una decrepitud física que causaba asombro en los que le conocían. Ahora parecía de más edad de la que tenía realmente. Tenía la nariz aguileña y su cabello era espeso, pero completamente blanco. Blancas también las cejas, y, debajo de ellas, una última y viva juventud en los ojos negros le hacían muy simpático (Laforet, 2010: 414).

Hay que señalar los representativos contrastes de la descripción que permiten expresar con toda su fuerza los estragos causados por el paso del tiempo: “corpulento, pero en plena decadencia”, “Había pasado de una juventud largamente sostenida a una decrepitud física que causaba asombro a quienes le conocían”, representaba más edad de la que en realidad tenía... De modo que en medio de la profunda decadencia de un cuerpo ya viejo, predominan los rasgos espirituales que se manifiestan a través de la viva mirada. El narrador consigue así rescatar en los ojos negros de De Arco esa “última y viva juventud” que le hacía tan simpático.

Por mediación de la arquitectura Laforet recrea un ambiente de monotonía; “todas las casas eran parecidas” (Laforet, 2010: 431). Sin embargo, el piso en el que vivía Alicia, y en particular los muebles, reflejan los cambios de una familia venida a menos: “En aquellos muebles viejos y feos no quedaban ya huellas del antiguo esplendor que a Alicia le gustaba recordar...” (Laforet, 2010: 435). Otra vez apoyándose en la técnica del contraste la autora presenta en esta novela dos situaciones económico-sociales opuestas: la pobreza y el aislamiento social de Alicia, como consecuencia de su orgullo; frente a la riqueza y el trato de una sociedad distinguida que corresponde a su jefe. En contraste con el humilde pisito de Alicia se veía la residencia de De Arco: “El caserón de De Arco era enorme, un verdadero palacio que De Arco había recibido en herencia, junto con un título de marqués, poco antes de la guerra civil” (Laforet, 2010: 421). Pese a la opulencia que se origina al pensar en los hogares de la protagonista y su antagonista, más poderosa es aún la desigualdad que señala la descripción del despachito de Alicia dentro de la casa misma de De Arco; en medio de la suntuosidad del caserón se ubica

El despachito de Alicia era íntimo como una casa, con aquella ventana y la grata temperatura que había siempre en él. No era una habitación muy grande. Las paredes estaban recubiertas de armarios-ficheros... no había más muebles que la mesa de trabajo y las dos máquinas de escribir (Laforet, 2010: 411).

El contraste existe también, como ya hemos visto en su descripción, entre la juventud y la vejez que exterioriza el personaje de De Arco. La actividad de hombre de negocios y de sociedad poco a poco ha ido disminuyendo y después de la viudedad de De Arco, viene su agotamiento físico y espiritual. Pero este punto va más allá; Alicia, por naturaleza tímida

y soñadora, estaba siempre temblando en su pequeña oficina en oposición a la imagen de De Arco y su actitud indiferente que creaban un gran conflicto que terminó trastornándola. La indiferencia del jefe produce en la protagonista un sentimiento de humillación:

Siempre entraba en el despacho de De Arco ruborizada y temblorosa, y cuando él, después de cruzar dos palabras con ella, miraba con cierta impaciencia su reloj, Alicia sentía en esta mirada una profunda y desesperada humillación (Laforet, 2010: 428).

De la humillación, Alicia pasa al odio y luego llega a la venganza. El sentimiento de humillación nace cuando se da cuenta de que ella “para De Arco fue durante mucho tiempo, muchísimo tiempo, un mueble más de la oficina...” (Laforet, 2010: 431). Y ese sentimiento originado en la humillación alcanzó la entidad de sufrimiento sobre todo cuando la madre se dio cuenta del enamoramiento y le aconsejó a la hija que se olvidara de su amor por De Arco. Al sentirse Alicia descubierta en lo más íntimo de sus sentimientos, la protagonista sufrió un duro golpe. Dichas circunstancias constituyen la causa del trauma psicológico que cambia definitivamente a este personaje. Desde entonces Alicia se aisló del mundo y poco a poco “su humor se agrió, sin que ella se diera cuenta de este fenómeno” (Laforet, 2010: 429). Es necesario apreciar que desde aquella escena familiar creció en Alicia un orgullo desmedido, y con él la idea obsesionante de casarse sólo con un hombre de la categoría de De Arco; en consecuencia, Alicia dejó de considerar a su madre como a tal a efectos de que nada se interpusiera en su nuevo y acomodaticio propósito. Doña Ana casi dejó de existir en los pensamientos de su hija, apenas quedó entre las dos un rutinario formulismo de saludarse, despedirse y hacerse recomendaciones triviales. La madre comprendía lo que pasaba en el alma de Alicia: “no se lo reprochaba, la compadecía de todo corazón, a veces, hasta le tenía miedo” (Laforet, 2010: 444).

Laforet desarrolla paulatinamente el desequilibrio de la protagonista: vemos que Alicia finalmente se quedó, espiritualmente, sin madre; convertida en un ser absolutamente solitario y ensimismado. Alicia puso como escudo de su aislamiento “el honor” y “la palabra”, y no abandonó la oficina de De Arco aunque tuvo oportunidad de un mejor empleo. El alma de Alicia, acompañada solo del recuerdo y de la obsesión de

ese amor imposible, se fue llenando de una gran frialdad. Cuando De Arco le propuso entonces matrimonio a Alicia, fue la primera vez en su vida que ella tuvo la sensación de triunfo; pero como ser desequilibrado que ya era, lejos de contentarse con la culminación de sus expectativas sociales, ese fue el momento oportuno para desahogar todo el despecho acumulado en su angustiada vida. En efecto, la respuesta que le dio al jefe tenía mucho de encono, de orgullo y de venganza:

No siga usted, De Arco. Ya sé que es usted millonario, y que detrás de su nombre pueden escribirse varios títulos. Ya sé que me considera usted tan insignificante que ni siquiera puede suponer en mí otra reacción que la de caer desmayada de felicidad a sus pies al oír una proposición de matrimonio... (Laforet, 2010: 420).

Al salir Alicia del caserón, su estado de ánimo se identificó con el ambiente natural que la rodeaba en aquel atardecer: “Un cielo violeta con nubes negras, con alguna tímida estrella, brillaba sobre la callecita antigua. En sordina se oía el rumor de la gran ciudad” (Laforet, 2010: 421). Parece que las nubes negras y la tímida estrella simbolizan la vida triste y oscura de Alicia. En las páginas venideras Carmen Laforet describirá la reacción más violenta de la protagonista en la escena en que ella le cuenta a su madre la propuesta matrimonial del jefe. La autora presenta a Alicia presa de una crisis nerviosa producida al sentirse herida en lo más íntimo de su amor propio y de su orgullo, tan celosamente cuidado ante su madre. Tal reacción la coloca al borde de la locura. “Alicia hablaba ahora como una posesa, tenía los labios secos, los ojos brillantes... Había un pavoroso silencio en todo el pisito...” (Laforet, 2010: 449). El primer día de noviazgo se nos ofrece como la etapa final del cambio psicológico que tiene sus efectos en la protagonista a pesar de su edad. En esta etapa Alicia da rienda suelta a los sueños de grandeza, acumulados por años en su alma y producidos por el amor imposible de un hombre social y económicamente opuesto a su realidad. Para hacer énfasis sobre el carácter anacrónico de la protagonista, Carmen Laforet añade a esta etapa final la circunstancia de llevar a la madre consigo a la primera invitación de su novio.

Los personajes de la novela nos remiten, por una cierta similitud, a los protagonistas de *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín. En la obra de teatro del siglo XVIII aparcan también tres personajes muy semejantes a los de Laforet: la

madre que pretende casar a su hija por interés; el viejo que quiere casarse con una joven pobre y la niña. En el caso que nos ocupa, la protagonista no es una niña, pero sí se dan los otros componentes en los tres personajes y en la boda por interés. La protagonista también se rebela frente a la situación que le viene impuesta. Los personajes que acabamos de describir nos recuerdan también a los protagonistas de la novela rosa de la época, caracterizada por la presencia única del tema amoroso.

Aunque lo parezca, sin alejarnos de nuestro fin cabe destacar aquí que durante los años cuarenta en España se pone de moda el género llamado “novela rosa”. Así, tenemos escritoras que permanecerán en la historia de la narrativa de dicho género como la famosa Carmen de Icaza, quien en los años treinta se había dado a conocer con la novela *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, publicada por entregas y con la que la autora se inició en el género llamado de amor y de lujo. Inmediatamente después de la guerra, Icaza sigue publicando novelas como *¡Quién sabe!* (1940), *Soñar la vida* (1941), *Vestida de tul* (1942), o *El tiempo vuelve* (1945). Precisamente ese 1945 la escritora matritense fue nominada como la autora más leída del año. La novelista asturiana del género rosa Corín Tellado se estrenaría como autora de éxito poco después con la novela *Atrevida apuesta* (1946). Tellado posee el Record *Guinness* como autora más leída en lengua castellana y ha publicado más de 4.000 títulos con una media de una novela corta a la semana. Se trata de novelas muy sencillas que abordan el asunto amoroso con un patrón que se repite: dos protagonistas, un hombre y una mujer, que han de vencer una serie de obstáculos que se les interponen para conseguir su amor. En el caso de la protagonista femenina, siempre se nos presenta bajo el mismo prototipo: una mujer joven, bastante más que el protagonista, cuyo fin es siempre el matrimonio con su amado. Se trata de una mujer inocente, virtuosa, bella y graciosa con afán de superación personal que, al fin, obtiene su recompensa; el tan anhelado matrimonio con el amado que le proporcionará una seguridad y una protección de por vida. Asimismo, el esquema que rige la figura masculina de las novelas de Corín Tellado designa a un hombre de entre treinta y cuarenta años, de apariencia agradable, experimentado en anteriores amores y que, tras una leve resistencia inicial, se rinde ante la simpatía y los encantos de la joven protagonista. El personaje masculino representa la fortaleza, la seguridad y el refugio que se le brindará a la protagonista por medio de un

matrimonio convencional y por la Iglesia, de acuerdo a la mentalidad tradicional y conservadora de la posguerra franquista.

En suma, la paráfrasis anterior apunta a que “Un noviazgo”, escrita y publicada en 1953 (en plena posguerra), sugiere en primera instancia resonancias procedentes de la efervescente novela rosa de la época. El inicio del relato ya coincide con los ingredientes propios del género: la secretaria, el amor secreto y largamente sentido hacia el jefe, su superioridad en todos los sentidos, etc. Sin embargo, a medida que transcurre la novela van desapareciendo los ingredientes de la novela rosa y se trastocan en una parodia de dicho género; de modo que la larga espera y la indiferencia del hombre hacen que el amor, la ilusión, el sueño de ser su esposa y el ansia del matrimonio se trastoquen poco a poco en decepción, desencanto y finalmente en odio que le hace tramar su venganza y convertirse en un ser desequilibrado y patético. Sucesión de despropósitos impensable en el género rosa. Pero también puede verse, de forma más sutil, que la fuerte personalidad de Alicia, su inmensa soledad, la convierten en un ser orgulloso e independiente capaz de afrontar la vida por sí sola muy lejos de la fuerte dependencia del varón que manifestaban las protagonistas de Carmen de Icaza o de Corín Tellado. De ahí que Alicia rechace el matrimonio largamente deseado que le ofrece De Arco y, por ende, se cercene a sí misma la posibilidad de alcanzar la mejoría económica social que acostumbraban a brindar los protagonistas masculinos de la novela rosa a sus amadas. Es evidente, pues, que se cierra el paso al consabido final feliz con una consecuencia inesperada para el lector. En la novela de Carmen Laforet, como ya se ha escrito Alicia rehúsa el matrimonio por orgullo y por el perverso efecto de los sueños alimentados en su interior: la salvaron del aniquilamiento personal pero hicieron imposible la felicidad. La quimera de devenir en un ser socialmente superior a su jefe acaba instalada en su mente impidiendo que cuando surge la oportunidad de realizar su deseo la quimera desaparezca.

Carmen Laforet en su artículo “Sobre el triunfo del feminismo” publicado en el semanario *Destino* en 1950 recoge las palabras de una amiga española que desde Norteamérica le escribe lo siguiente:

Puedo asegurarte que nunca me había preocupado el tema del feminismo hasta ahora, pero desde este paraíso de las mujeres, vuelvo la vista a los asombrosos pueblos de España, donde vivimos enjauladas “estilo moro”, al asombroso concepto que se tiene ahí de la mujer

y no comprendo cómo no me había preocupado antes de estas cosas... ¡Dios mío!, pero si es un tema de verdadera caridad entre las de nuestro sexo... hay que enseñar a la mujer a valorarse como ser humano...

En el párrafo siguiente, la propia escritora comenta lo siguiente al respecto:

En fin, un párrafo exaltado y lleno de buenos sentimientos hacia nosotras, las que nos hemos quedado en “el paraíso de los hombres”, donde nuestros maridos son siempre el cabeza de familia, al menos oficialmente, y donde sus prerrogativas masculinas son indudables en el teje maneje de todos los aspectos de la vida (Laforet, 1950, *I*, 652: 7).

Amén de la crítica al machismo arraigado en la organización patriarcal de la sociedad española de entonces que se descuelga del relato protagonizado por Alicia, también observamos otro componente diferente de los propios de la novela rosa. Los protagonistas ya no son jóvenes, se conocen desde hace treinta años y tienen unos cincuenta años. Además, carecen de ilusión y se manifiestan como personajes en los que predomina la comodidad y el interés frente al predominio del amor y la ilusión de las novelas rosa de la época. Con arreglo a ello, durante el trayecto al restaurante y mientras allí comen la autora nos presenta a Alicia en el más profundo delirio de su mundo irreal y fantástico. Llevada por este impulso, llega hasta a mentir delante de su madre, quien acaba pensando que su pobre hija se ha desquiciado. Así, mientras De Arco ahora sinceramente trata de descubrir las aficiones de su novia, Alicia le contesta: “A mí me gusta el campo de cierta manera... En una buena casa, con invitados, con todas las comodidades... El campo como en los veranos de mi infancia, cuando vivía papa” (Laforet, 2010: 459). Al contemplar el jardín del restaurante, Alicia seguía delirando por una realidad que jamás había existido:

“...casi parece una casa particular... Me recuerda a nuestra casa solariega... Allí había una gran escalinata con dos galgos rusos [...] Es un recuerdo mío... Me parece ver a mi padre en lo alto de la escalera, con su traje de caza y los galgos...” [...] -Ah... El recuerdo te confunde, hijita. Los galgos rusos no cazan” (Laforet, 2010: 462).

Cuando De Arco trata de planear una boda sencilla que esté en consonancia con la edad y las circunstancias de los novios, Alicia, impulsada otra vez por sus delirios y por su orgullo, le dice:

“Sólo me casaré como he soñado casarme, como se han casado todas las mujeres de mi familia... De blanco, con velo de encaje, con diadema, con toda la categoría y todos los invitados que me corresponden, quiero ser presentada al Rey. [...]” -Querida Alicia, permíteme que te recuerde que no hay monarquía en España en estos momentos. (Laforet, 2010: 464).

Con la contestación del pretendiente a Alicia, Carmen Laforet expresa la idea de que aquel que no comprende su circunstancia no puede salvarse a sí mismo, y por esta interpretación filosófica de la vida hace que Alicia termine siendo un ser tan mezquino que siente el único placer de su vida al vengar las humillaciones, cuando se niega a casarse con el hombre de sus sueños de toda una vida.

Carmen Laforet nos dice, haciendo suyas las palabras de Rilke, en el artículo citado arriba “Sobre el triunfo del feminismo”:

Llegará un día- que indudablemente signos precursores anuncian ya de modo elocuente y brillante, sobre todo en los países nórdicos- en que aparecerá la mujer cuyo nombre ya no significará algo opuesto al hombre, sino algo propio e independiente: nada que haga pensar en complemento ni en límite sino únicamente en vida y en ser: el Humano femenino (Laforet, 1950, I, 652: 7).

Alicia, como las demás protagonistas de Carmen Laforet, es un ser solitario; pero, a diferencia de las otras, no es un ser incomprendido sino un ser que no comprende las circunstancias de su propia realidad. En la descripción de la escena final, más que una descripción expositiva de los hechos, la autora nos describe una escena dramática:

Alicia estaba teatral, magnífica. Olvidada de todo se sentía feliz [...]. Un asombrado camarero, veía la escena desde una prudente distancia... Le parecía que representaban una comedia aquellos tres personajes,.. Era divertidísimo (Laforet, 2010: 467).

En contraste con Alicia, De Arco es un hombre sensato, equilibrado y realista: “dos meses más tarde... se casa con una de sus 'viudas'... Ni siquiera hubo noviazgo” (Laforet, 2010: 468).

Conviene destacar que la autora de esta novela deja bien caracterizados a estos tres personajes de la escena final con un ejemplo de economía lingüística:

Los tres personajes tenían un extraño aire de conspiradores, mirándose...- Pues tengo el gusto, señor De Arco, de darle calabazas... tengo el orgullo de negarme a ser su mujer... ¿Entiende usted? Me niego a ser su mujer...

...La joven de la pámela torcida llevaba una cara extraña, enloquecida, radiante. - ¿Te has fijado? ¿Te has fijado?... Jamás había recibido un desplante así... ¡Qué cara puso... en su vida había tropezado con una señora hasta hoy! (Laforet, 2010: 467).

Los tres personajes son tres creaciones distintas y contradictorias; doña Ana, sin embargo, guarda semejanza con De Arco en la manera de darse cuenta de las circunstancias que les rodean y, por lo tanto, se le otorga cierta cordura y sensatez con la que estos personajes saben abordar las situaciones. Las cualidades de sendos personajes secundarios sirven para contrastar con el carácter y la psicología de Alicia, la protagonista.

“Un noviazgo”, lleno de fina ironía social, acaso sea uno de los más interesantes relatos novelísticos de Laforet. “De Arco sonreía y en aquella sonrisa había un poco de ironía y mucho encanto” (Laforet, 2010: 414) versa una de sus líneas. De esta forma la autora enfrenta al jefe y a la secretaria. Esta sonrisa y esta ironía de uno de los personajes principales se mantienen, sino en los seres de ficción, por lo menos en el ánimo del lector. A su vez, también el narrador se expresa con gran capacidad para poner en boca de sus personajes apropiadas bromas o referirse a peculiares cargas de ironía. Mencionaremos algunos ejemplos que nos permitan acercarnos a esta forma de expresión y observar sus características. Por ejemplo, en el capítulo IV, durante el desarrollo de un diálogo entre Alicia y su madre, la hija se refiere a las supuestas humillaciones que tuvo que pasar junto a su jefe; además, al establecer los planes futuros se prepara para vender todos sus bienes, si es necesario, y vivir en el Ritz las últimas semanas de su soltería. Es en este momento cuando dice a doña Ana: “Quiero que avisemos a nuestro primo el conde para que nos apadrine” (Laforet, 2010: 448). La anciana señora no acierta a entender quién es el dichoso primo, e inclusive no recuerda que tengan ningún conde en la familia, pero calla al principio por temor a Alicia. Interrogada al respecto, la respuesta de Alicia no hace más que subrayar el carácter grotesco, y al mismo tiempo jocoso, de la situación: “Bueno -contestó-, quizá no sea conde; pero su hermana está casada con un conde; me refiero a don José Vélez, el magistrado...” (Laforet, 2010: 449).

El contraste de las edades también se presenta entre De Arco y doña Ana: el hombre insiste en tratarla como coetánea y aunque la señora no protesta, sí piensa en el equívoco, pues según sus cálculos, ella es definitivamente menor, tanto que incluso siente pena por el *anciano*:

“¡qué le van a gustar las incomodidades al pobre señor...si es más viejo que yo!”, pensó doña Ana. Suspiró, con ansiedad ya calmada. A ella sí que le gustaba el campo, y no sería muy difícil para Alicia conseguirle el alquiler de una casita con jardín donde ella pudiera cultivar unos rosales y unos tiestos de claveles y tener unas gallinitas... (Laforet, 2010: 459-460).

Además la relación de De Arco con Alicia es distante; lo fue siempre durante la relación laboral entre ambos, y lo sigue siendo después de la propuesta matrimonial del primero. El narrador ha querido expresar este alejamiento mediante sutiles ironías que pone en boca del personaje masculino. Por ejemplo, Alicia se muestra reacia a tutear a De Arco; en un breve diálogo telefónico su jefe, y actual novio, la invita a almorzar en esa agradable mañana y ella acepta pero se expresa en estos términos: “Puede venirnos a buscar” (Laforet, 2010: 455). De Arco, quien no ha comprendido que Alicia se hará acompañar por su madre para evitar la crítica de la gente, le responde asombrado: “¿Venirnos a buscar? ... Te encuentro más solemne que de costumbre. Hablas ya como el padre Santo, en plural...” (Laforet, 2010: 455). No en vano, estas muestras de humor señaladas revelan el sentido del ridículo que un hombre de mundo como De Arco ha llegado a captar. Al fin, notamos que cuando las tres personas llegan al restaurante campestre, el señor De Arco siente las miradas de la gente clavadas en ellos: “Había atravesado a lo largo de su vida infinidad de locales públicos en las más diversas compañías, y, sin embargo, aquel día se sintió infinitamente molesto” (Laforet, 2010: 461). El personaje se detiene a observar qué es lo que le hace sentirse molesto e interviene la voz narrativa para explicárselo al lector: “Tuvo un sentimiento mezquino al considerar el mal gusto y el poco garbo que para vestirse tenía Alicia... Y aquella manera de andar a saltitos debajo de una pamelita negra...” (Laforet, 2010: 461). La presencia grotesca y forzada de Alicia en aquel ambiente es la causa que origina la anterior consideración. Y el detalle cómico con el que la autora marca el pasaje en la siguiente

observación: “La pabela negra salió al jardín, detrás de doña Ana. Él la seguía” (Laforet, 2010: 461).

En otro orden de cosas, nótese que Alicia es una mujer a quien la edad no ha resquebrajado ni en el rostro

El tiempo había comenzado en aquel rostro una indefinible labor de destrucción, pero lo hacía de una manera muy especial, fría y correcta como la misma Alicia. No había allí arrugas violentas, ni bolsas bajo los ojos. Tampoco la vida había impreso ninguna dulzura especial, ninguna huella de risa ni de ceño (Laforet, 2010: 412).

ni en el enamoramiento de años que mantiene por su jefe y que se transforma en feliz realidad cuando éste le pide que sea su esposa. Pero es tanta la sorpresa de Alicia, es tan grande su felicidad (y el cumplimiento de sus sueños tan brusco e inusual), que llega a ser angustiada y Alicia reacciona torpemente perdiendo, para ella y su madre, la mejor ocasión de su vida tanto en el plano afectivo como en el material y social:

La señora de Quiñones sintió, horrorizada, que rompía a sudar, en parte de angustia, en parte también, porque aquel traje y aquella piel la sofocaban. [...] había sentido aquella angustiada obsesión de que Alicia estaba trastornada y el noviazgo con el millonario era cosa de su trastornada fantasía... (Laforet, 2010: 458).

Alicia, dispuesto como estaba su ánimo, termina por darle calabazas y siente la gloria efímera de despreciar al hombre que había amado toda la vida. Detrás de ese fugaz momento, no obstante, quedaba la pobreza, la vida medida, las ansias estériles, las manías y el señorío iluso.

Más allá de la protagonista, hay una tercera interesada y sorprendida en este “noviazgo”, la madre de Alicia. Las dos mujeres poseen caracteres muy precisos. Las dos se destacan. Doña Ana es una muestra de la impotencia total y de falta de autonomía; para ella no queda otra alternativa que una insatisfactoria resignación. En el capítulo cuarto doña Ana muestra a Alicia cuánto cansancio le cuesta entender sus enfrentamientos: “Toda la vida he estado oyendo hablar de ese Caballero de De Arco como de una especie de Santo, o no sé de qué. Hoy te pide que te cases con él, y me cuentas que te humilla... Yo no sé qué pensar” (Laforet, 2010: 450). Adrede, la escritora ha escogido el contraste

para este efecto en la ingenuidad y sencillez de la madre, que resaltan frente a las pretensiones de la hija. En todas las conversaciones hay sutiles notas irónicas como la que sigue:

Alicia podía ser ahora la mujer del vecino, que tenía cinco años cuando se quedó viudo, y la pretendió, y ya se había casado otra vez, naturalmente... y hasta tenía dos niños nuevos del segundo matrimonio. Podía haber sido la mujer de un empleadito bueno y tímido, más joven que ella. No lo era, gracias a Dios, en contra de todos los deseos de su madre (Laforet, 2010: 433).

Con todo, el asunto se desarrolla con frecuencia a partir del estilo narrativo. Desde el primer capítulo, cuando el señor De Arco propone matrimonio a su secretaria de toda la vida, Alicia, con quien había compartido treinta años de trabajo. El narrador omnisciente expresa con ironía la gran distancia que separa a los dos personajes que se plantean compartir un futuro juntos. De esta manera, la característica dominante en este relato viene dada por el acontecimiento principal, es decir, por la propuesta de matrimonio hecha por el jefe a su secretaria. Desde este instante, se manifiestan la inseguridad y los prejuicios de esta mujer que se excede en tomar precauciones para el futuro, basadas en una profunda desconfianza hacia el hombre que la ha escogido como esposa. A hilo del estilo, hay que apreciar el uso del presente histórico al respecto, y cómo su disposición en el texto le confiere mucha más vivacidad:

- Encuentro que empiezas a chochear, pobrecillo. ¿Qué quieres que haga en estas casa esa criatura sin gracia?

- Pues hija, cuidarme... Y, además de eso aprender a vivir... (Laforet, 2010: 438).

El estilo narrativo alterna con mucha naturalidad la narración omnisciente con el diálogo en estilo directo: “-Bueno, acércate. Tienes que ver cómo juegan los perros. Te voy a regalar uno de los cachorros” (Laforet, 2010: 414). Pero frecuentemente el diálogo desaparece para dejar espacio a largas narraciones sobre la protagonista y el antagonista. La historia contada, pues, se expresa preferentemente mediante la incursión del narrador omnisciente en el microcosmos de los personajes y la cesión de la voz narrativa a estos mismos personajes, quienes manifiestan sus pensamientos con la fuerza y decisión necesarias para saber defenderlos cada uno con sus propias armas: el señor De Arco desde

el amplio ángulo que le da su riqueza y conocimiento del mundo; Alicia desde una perspectiva unilateral y ridícula que le hace olvidar que ya no tiene veinte años.

En casi todas las obras de Carmen Laforet el narrador tiene carácter omnisciente pero al mismo tiempo que la voz narrativa ofrece sus propias opiniones, ha preferido también que sean los personajes quienes manifiesten sus deseos y anhelos. Para ello, la voz narrativa lleva a cabo minuciosos paseos por el mundo interior de los protagonistas, como sucede en el caso de Alicia, y en el diálogo, como el que entabla el señor De Arco con el retrato de su mujer. Debido a estos recursos, el lector puede acercarse mucho más al alma de los protagonistas y compartir con ellos una parte de sus aspiraciones, búsquedas y nostalgias; estas últimas aparecen frecuentemente asociadas a los momentos presentes en los cuales el hombre afianza la esperanza de reencontrarse con ideales perdidos.

En cuanto a la utilización de la naturaleza en el texto, encontramos pequeñas anotaciones útiles, evocadoras, al compás de una vivencia o de una emoción. Hay un breve paisaje que consiste en notas del jardín o notas dependientes de algo o de alguien:

Apenas llegaba una algarabía de pájaros desde detrás de los cristales de la ventana, en el jardín interior.

Gracias a ese jardín el despachito de Alicia tenía una luz dorada, ahora que el otoño enrojecía los grandes árboles. En primavera, la luz era de un verde tierno; en verano se hacía submarina, fresca; en invierno las ramas desnudas dejaban pasar toda la claridad, todos los rayos del sol (Laforet, 2010: 411).

No obstante, aquí lo que nos sigue interesando es el estilo narrativo. Primero observamos una breve descripción del atardecer, lograda mediante tres o cuatro notas fundamentales: Casi de noche, cielo violeta, nubes negras, alguna tímida estrella que brillaba sobre la callecita antigua, etc. Las parejas de sustantivo-adjetivo ordenadas primero mediante el paralelismo: cielo violeta-nubes negras, permiten en el siguiente paso el quiasmo: alguna tímida estrella, para retomar al paralelismo: callecita antigua, que continúa manteniendo la relación de “cruce” con la pareja adjetivo-sustantivo inmediata anterior. En segundo término, la voz narrativa se brinda en el ámbito de la reflexión al marcar el valor de aquella tarde, en la existencia de Alicia. La analepsis que sigue inmediatamente, se ubica en el mundo anterior del personaje y permite el recuerdo:

Ahora Alicia recordaba... Nunca había olvidado la primera vez que vio a De Arco... o ¿no era la primera vez? Lo que recordaba fue el primer día que él le habló, preguntándole cosas de ella misma (Laforet, 2010: 422).

Observamos cómo la opinión del narrador está dada desde el personaje, inclusive corrige su primera aseveración, lo cual implica el hecho de ponerse a pensar junto con Alicia.

Se entiende también que el tiempo externo de la historia transcurre después de la Guerra Civil por el dato que nos da el narrador:

A De Arco aquella lejana lluvia se le metió en el sueño, y empezó a ver imágenes de calles lluviosas, escaparates, encendidos letreros luminosos; todo en un año que parecía cercano: el año 35 (Laforet, 2010: 440).

El tiempo de la descripción está en pretérito imperfecto de indicativo y en tercera persona, cuando describe el paisaje y el interior de las viviendas o cuando describe a los protagonistas.

Ahora las inmensas estanterías encristaladas, las estatuas de mármol blanco, las mesas de roble donde nadie apoyaba nunca un libro para leer, toda aquella fría suntuosidad de museo se había convertido en algo habitual y poco impresionante (Laforet, 2010: 413).

Siempre se había puesto muchos polvos, y esto formaba parte de su persona, como el peinado perfecto de sus cabellos, como la limpieza impecable de sus trajes. Ni una mancha, ni una arruga... (Laforet, 2010: 412-413).

A lo largo del texto, como venimos insistiendo, se destacan los contrastes entre las edades de los protagonistas: De Arco, a sus sesenta y cinco años, ha padecido un repentino envejecimiento; es consciente de los ya próximos achaques y ha resuelto solucionar dos conflictos mediante una acertada decisión: casarse con Alicia. Su doble objetivo es, por un lado, tener una compañera considerablemente menor en edad; una abnegada, enamorada, constante, fiel y capaz mujer que se hará cargo de su vejez. Por otra parte, con la boda también beneficiaría a Alicia, quién vería cumplidos sus evidentes sueños de matrimonio con su jefe, justo pago por los años de devoción a éste; además de, por supuesto, la promesa de una pronta viudedad y sustanciosa herencia.

Por último, temporalmente esta novela corta tiene un gran efecto, pues las acciones correspondientes al presente del relato transcurren en un corto período que va de la tarde en que De Arco propone matrimonio a Alicia hasta el día siguiente, cuando avanzada la mañana terminan su breve compromiso. En este breve intervalo de tiempo explotan los rencores de Alicia pues, una vez conseguido su objetivo de hace treinta años cuando se enamoró de De Arco, aun antes de conocerlo, no encuentra razón para acallar su ajado orgullo. La tan esperada propuesta matrimonial -ya “caritativamente” pensada por De Arco desde la época de su refugio en el modesto apartamento- desencadena los demonios durmientes de Alicia, cuyo agrio carácter, aunque bien conocido por la madre, permanecía desconocido para De Arco.

Los saltos al pasado son continuos en la conversación entre Alicia y De Arco y, con ello, la analepsis se convierte en uno de los elementos importantes del relato que oscila entre épocas pasadas y el presente. Cuando la protagonista se dirige a su casa, por citar un pasaje, esta se entrega a profundas reflexiones dando lugar así al primer *flash-back* del relato, en el cual predomina el *tempo* lento al repasar los acontecimientos del pasado: cómo había conocido a De Arco treinta años antes, cómo había sido enamorada de él antes de conocerlo, el primer diálogo con De Arco, el recuerdo del retrato de la mujer del jefe, la visita de M^a Elena a la oficina para saber cómo era la nueva secretaria, la muerte de M^a Elena y la muerte del hermano de Alicia. El cuarto punto constituye el centro de interés, porque la entonces joven secretaria, comprendió que su jefe estaba llamado a ocupar un lugar importante en sus sentimientos: “Si el amor es interés profundo, desvelo por alguien, Alicia se sintió enamorada de De Arco antes de verle”.

Señalábamos también que los acontecimientos recordados abandonan el desarrollo lineal que todo tiempo ofrece para presentarse de acuerdo con una marcada lentitud que nos conduce al dominio psicológico de este mismo tiempo. Muchas veces el carácter irracional del recuerdo nos lleva a no sentir el tiempo que pasa y nos involucra en un impresionante transcurrir de los sucesos, que simultáneamente se ofrecen a nuestra conciencia como una apretada síntesis. Cuando se produce el retorno al presente y se abandona el ámbito del recuerdo, Alicia se siente algo confundida por el bullicio de la ciudad y temerosa por tener que hablar con su madre del tema que le preocupa. La

segunda analepsis del relato corresponde a los sueños del señor De Arco, en los cuales recuerda, entre otras cosas, cuando en el año 1935, en una noche de lluvia, la casa de Alicia como refugio en medio de la guerra:

Luego, De Arco se vio andando por una calle gris, polvorienta en un día de terrible calor... [...] llevaba dos días sin afeitarse. No podía continuar así... necesitaba un refugio desde donde avisar a una Embajada amiga para que vinieran a buscarle con ciertas garantías. Sabía que su casa había sido saqueada. A De Arco se le había ocurrido, de pronto, pensar en el abnegado amor que sentía por él su secretaria, y le pareció un puerto de salvación aquel pisito que había visitado una tarde de lluvia (Laforet, 2010: 441-442).

El personaje intenta ubicar, en su justo medio, la relación que durante tantos años lo ha unido a Alicia, al mismo tiempo que establece la reciprocidad de acciones entre ambos: la joven lo ayudó en los momentos de peligro, él la respaldó en el trabajo y respetó siempre su desempeño. A la luz de los hechos, el valor fundamental de las analepsis utilizadas viene dado porque permiten la reactualización de los hechos y, al mismo tiempo, se entregan a una revisión de los mismos con el deseo de conseguir una adecuada reubicación del personaje entregado a estas reflexiones. Maticemos también que el tiempo interno de “Un noviazgo” transcurre en dos días: el primero comienza a las cinco de la tarde y se prolonga hasta la noche, algún tiempo después de la cena; el segundo día termina después del almuerzo, con el rechazo del matrimonio propuesto por De Arco. En algunas ocasiones, como ya hemos visto, tiene lugar un *flash-back* hacia el pasado porque los protagonistas hace treinta años que se conocen.

El verbo del relato está en pretérito indefinido y en tercera persona del singular (*escuchó, dejó, cerró*). En ocasiones, la protagonista usa también la tercera persona del singular para referirse a sí misma durante su etapa anterior durante años y años de amor y abnegación a De Arco: “hay cosas imposibles de ocultar. Pero cualquier referencia a aquello, a la señorita Alicia le dolía como una bofetada” (Laforet, 2010: 419).

Como se ha perfilado, los acontecimientos se desarrollan sustancialmente en tres lugares: la oficina, es decir, el ámbito de trabajo compartido por Alicia y su jefe; la casa de Alicia, esto es, el ambiente opresivo que la pobre mujer quisiera borrar para siempre de su existencia -recuérdese que incluso propone a su madre vender todos los muebles y

vivir en un hotel de lujo las dos últimas semanas de su soltería-; y, por último, el restaurante campestre en donde el relato llega a su desenlace. En vez de quedarnos en la descripción física de estos lugares, ello da que pensar en la existencia de ambientes físicos en la conciencia de cada uno de los protagonistas. El espacio enajenado de Alicia en donde hay un conde, un rey, galgos rusos; sin ir más lejos... Todo ello, producto de una realidad soñada para evadir la realidad del presente, denota que el espacio reservado para el recuerdo resulta más vivido a veces que muchas imágenes del presente; esto le sucede a Alicia al intentar relacionar la época en que conoció a De Arco. En un segundo plano, encontramos “espacios virtuales”, por ejemplo el lugar de ensueño en que De Arco se comunica con su esposa muerta en un imposible diálogo a través del cual pretende conseguir la autorización para su matrimonio y la tranquilidad para su conciencia de Don Juan empedernido. Por último, considérense las propias ilusiones de doña Ana, la madre incomprendida y solitaria, quien soñaba también con una vejez tranquila en su casita en el campo. Frente al espacio cerrado, el espacio abierto: en el horizonte, la serranía, muy azul, dura, sin nieve.

El lenguaje que articula el discurso de la novela es sencillo, sobrio y extraordinariamente eficaz, como en todas las novelas cortas de Carmen Laforet. De todos modos, vale la pena atisbar que encontramos dos campos semánticos opuestos en los sustantivos del relato. Los sustantivos, junto al adjetivo calificativo que los acompañan, nos informan de un antagonismo permanente entre los dos personajes principales: el referente a la mentalidad masculina:

Tengo que abrir ese **capullo**, esa **flor** fresca y pura que me ofrece el destino...para alivio de mis **achagues**, media docena de **amigas** frivolas y charlatanas, el abnegado **amor** que sentía por él su **secretaria**

Y el propio de la psicología femenina de la época:

Alicia se empolvaba con cuidado y sin coquetería. Siempre se había puesto muchos **polvos**, y esto formaba parte de su persona, como el **peinado** perfecto de sus

cabellos, como la **limpieza** impecable de sus trajes. Ni una **mancha**, ni una **arruga** era su lema (Laforet, 2010: 412)³⁸.

Además, la adjetivación presente en el relato es abundante en las descripciones: encontramos adjetivos de carácter meramente descriptivo³⁹, por un lado; y, por el otro, hay una adjetivación subjetiva que llega incluso a la personificación del paisaje⁴⁰. Los adjetivos son abundantes en las descripciones de personas, en los retratos y en las descripciones de la naturaleza: "...el campo ancho, liso, con tonos ocres y verdes, con aquel cielo inmenso donde apenas flotaban algunas nubes muy blancas, acunaba su ligera somnolencia" (Laforet, 2010: 459). En otro caso son escasos y se limitan a ser descriptivos. A veces la autora se vale de una redundancia para tonificar el clima del ambiente previamente señalado: "Después, fuera de los gruesos muros, sobre las calles antiguas, sobre el fresco jardín interior, empezó a llover" (Laforet, 2010: 440).

En la sintaxis son frecuentes las frases que terminan en suspensión, de forma inacabada, propias del lenguaje familiar y coloquial. Carmen Laforet ha trasladado al papel con aguda sensibilidad idiomática muchos rasgos caracterizadores de la lengua media coloquial. En muchas ocasiones la oración se presenta suspendida, "incompleta" desde el punto de vista de la sintaxis formal, pero ello no impide que la comunicación sea perfecta. El hablante omite todo lo que ya está sugerido por sus restantes palabras. Esta eliminación de elementos no necesarios. O menos necesarios, no se explica por pura economía, sino por el relieve singular que tiene para el hablante una parte del mensaje, la que con más urgencia desea transmitir al oyente, y que lleva a desdeñar como superfluo todo lo demás. La oración queda suspendida, y con su entonación abierta, después de enunciada una prótasis que deja adivinar bien la apódosis: "Y ahora que estamos solos, como siempre, por más señas, quisiera que me explicases cuándo vas a dejar de llamarme de usted... Es bien ridículo entre nosotros" (Laforet, 2010: 415) o "No quiero que viva en esta casa... Y al fin y al cabo, ¿por qué no? No estorbará mucho la pobre mujer... Pero las comidas... Mejor será buscarle un lugar adecuado... un convento..." (Laforet, 2010: 454). Al lado de la oración

³⁸ La negrita en las dos últimas citaciones es mía.

³⁹ "Alicia tenía los labios secos, los ojos brillantes... Hasta estaba un poco despeinada... Había un pavoroso silencio en todo el pisito..." (Laforet, 2010: 449).

⁴⁰ "Gracias a ese jardín, el despachito de Alicia tenía una luz dorada... En primavera la luz era de un verde tierno; en verano se hacía submarina, fresca [...] El despachito de Alicia era íntimo como una casa" (Laforet, 2010: 411).

suspendida debemos situar lo que llamaremos oración sincopada, que tiene en común con la suspendida la carencia de ciertos elementos que harían el enunciado sintácticamente completo. El mensaje se reduce a un esquema que deja descarnados sus términos mínimos, organizados según una sintaxis radicalmente estilizada. He aquí algunas muestras: “¿Te has fijado? ¿Te has fijado?... Jamás había recibido un desplante así... ¡Qué cara puso... en su vida había tropezado con una señora hasta hoy!” (Laforet, 2010: 467) y “-Chits, quieta...; sí mando, sí mando... Quédese diez minutos más, señorita... Entonces, ¿no hay cena?” (Laforet, 2010: 418).

No podemos terminar sin detenernos un momento en una de las características más constantes de la forma conversacional; es decir, el empleo de vocativos, apelativos e interrogativos con una clara función conativa del lenguaje: “-¡Mujer!... Me lo imagino. Es una criatura.....” (Laforet, 2010: 438), “Cree que tengo bastante con que se digne pedirme un matrimonio que a él conviene...Ha olvidado quién soy” (Laforet, 2010: 452), “¿Flores?... ¡Si mandase flores mañana!” (Laforet, 2010: 452) “Y ¿qué menos puede hacer?” (Laforet, 2010: 452). Amén de frases exclamativas e interrogativas propias del lenguaje expresivo (“-¿Ves tú...?”, “¡Eres una delicia!”, “¿Se puede saber por qué?”, “¡Tonta de capirote!”, etc.).

Si bien el estilo de la autora es sencillo y sobrio, con escasos adornos; a pasar de ello, podemos encontrar algunas figuras retóricas a lo largo de la narración. Destacaremos como las más importantes a las metáforas (“Alicia, para de Arco, fue durante mucho, muchísimo tiempo un mueble más de oficina”, “un figurín de la moda”, “nariz aguileña”, “carcamal decrepito”, “le daba vueltas la cabeza”, “una rosa entre espinas”, “Es un don juán. Su mujer es una mártir...”). Importante es la metáfora que, en ocasiones, usa De Arco para dirigirse a su secretarial por medio de la palabra “ortiga”, cuyo significado esconde toda una definición del carácter de Alicia y la consideración que este le tiene: “-Bueno, ortiga; dime algo de ti... La ortiga se dulcificó un poco”. Otras figuras que destacar son la hipérbole⁴¹, la paradoja⁴², la metonimia⁴³ y la metonimia de carácter

⁴¹ “Se quemó en un sufrimiento vivo y punzante...” (Laforet, 2010: 431); “Quiero que avisemos a nuestro primo el conde para que apadrine...” (Laforet, 2010: 423)

⁴² “De Arco sacaba a relucir a menudo en su conversación a los difuntos maridos y hasta hacía chistes un poco raros, recordándolos mal y atribuyendo a alguna de las viudas un recuerdo imperecedero del difunto esposo de alguna de las otras...” (Laforet, 2010: 437). Otro ejemplo: “Me dijiste que era la secretaria ideal para mí, porque, sin ser fea, era la encarnación viviente del «antiatractivo»” (Laforet, 2010: 438).

auditivo (“algarabía de pájaros”), la sinestesia⁴⁴, la prosopopeya⁴⁵, encontramos también alguna comparación o símil⁴⁶ y, para terminar la enumeración, no ha de obviarse en este relato el uso de la antítesis en la novela ya que la manera de enfocar la vida por parte de De Arco y Alicia es totalmente opuesta⁴⁷.

Cabe subrayar, como en otros relatos vistos con anterioridad, la persistencia de ciertas características románticas en el estilo: la noche como zona de misterio, descripción poética o valores sensoriales y cromáticos abundan en las descripciones. Para Carmen Laforet hablar de la noche es referirse a un aspecto que conlleva muchas cosas sin resolver: “Era casi de noche. Un cielo violeta con nubes negras, con alguna tímida estrella, brillaba sobre la callecita antigua” (Laforet, 2010: 420).

En referencia a la descripción de la naturaleza, la autora se acerca a un cuadro costumbrista. Cabe hablar, creo, de “realismo lírico”; de la aparición de la subjetividad del paisaje. En ocasiones, a esta subjetividad del paisaje se unen las descripciones no solo visuales sino también olfativas y de tacto:

Gracias a ese jardín el despachito de Alicia tenía una luz dorada, ahora que el otoño enrojecía los grandes árboles. En primavera, la luz era de un verde tierno; en verano se hacía submarina, fresca; en invierno las ramas desnudas dejaban pasar toda la claridad, todos los rayos del sol (Laforet, 2010: 411).

Para ir terminando con este apartado, procederemos al somero estudio del simbolismo de los nombres de los personajes principales que aparecen en el relato y destacaremos el nombre propio en la protagonista, Alicia (cuyo nombre significa en la lengua griega “aquella que es real, verdadera y sincera”). El significado etimológico de su

⁴³ “la pamelita negra salió al jardín” (Laforet, 2010: 469). También en esta ocasión conseguirá resaltar el tono irónico a través del empleo de la metonimia: “Alicia venía acompañada de un gran bulto negro provisto de una piel, un sombrero, un bolso, unos guantes, unos zapatos estrechos...” (Laforet, 2010: 457).

⁴⁴ “el otoño enrojecía los grandes árboles, verde tierno, luz submarina, fresca” (Laforet, 2010: 411)

⁴⁵ “respiraba paz y orden” (Laforet, 2010: 411), “Su voz como sus ojos estaba llena de vida y simpatía” (Laforet, 2010: 414), “tímida estrella” (Laforet, 2010: 421)

⁴⁶ “íntimo como una casa (Laforet, 2010: 411); “heroica....como un capullo cerrado” (Laforet, 2010: 417), “los ojos brillantes como los de una demente” (Laforet, 2010:421), etc.

⁴⁷ “Maligna alegría... Esta alegría le dio espanto y remordimientos” (Laforet, 2010: 430-431), “De Arco era un hombre gozador de la vida... Todo le salía bien...; Alicia... una muchacha siempre en guardia, como si alguien quisiera matarla o herirla [...] Alicia se había convertido en un ser agrio” (Laforet, 2010: 444).

nombre nos remite a la Alicia inicialmente confiada, ilusionada y pulcra del comienzo. En contraposición, el nombre de pila del protagonista no aparece inicialmente en el relato. Alicia se dirige a su jefe mediante el pronombre “Usted” y sin usar a menudo el “señor”. Solo en el último capítulo le llama en un par de ocasiones por su propio nombre de pila, Rafael (nombre de origen hebreo que significa “aquel a quien Dios ha curado” o también “la medicina de Dios”). ¿Será De Arco el remedio para la pobre y soñadora Alicia? Si profundizamos en el posible simbolismo del nombre masculino, observamos que el “arco” es un elemento arquitectónico de mucha importancia para soportar y aguantar la estructura de un edificio; *ergo*, De Arco también es la persona fuerte y segura que sostiene a Alicia por cuanto puede ofrecerle una seguridad económica y, a su vez, hierirla al mismo tiempo si la deja caer. Finalmente, tampoco se menciona el nombre de los pretendientes porque representa todo aquello que Alicia ha querido eliminar de su vida y no es importante para ella.

El amor está muy presente en “Un noviazgo” pero no de una forma convencional, sino precisamente para subrayar una apariencia de amor que en realidad se corresponde con el odio. Es, por ello, una historia de amor a lo “orgullo y prejuicio” (Caballé & Rolón, 2010: 255). Esta parece ser la novela que más se diferencia de las demás, en ella triunfan el desdén y el resentimiento frente al amor, el perdón y el sentido del deber que presiden el resto de las seis novelas de Carmen Laforet que se recogen en *Siete novelas cortas*. Alicia prefiere quedarse sola, sin marido y con su vida sencilla de siempre antes que claudicar ante las humillantes pretensiones de su novio.

4. Conclusiones

1. La novela corta fue ganando terreno desde la época de Cervantes, con sus magistrales *Novelas Ejemplares*, pasando por los relatos de María de Zayas hasta llegar al siglo XIX cuando la literatura, tanto la de estética romántica como realista, amplió su horizonte incorporando nuevos temas y estilos. Un hecho notable fue la incorporación al mundo del relato corto de las escritoras, progresivamente incorporadas al universo literario español. Novelistas como Gertrudis Gómez de Avellaneda, Carolina Coronado, Carlota Cobo, Blanca de los Ríos y otras muchas escribirían relatos cortos hasta llegar a Carmen de Burgos, escritora que solía utilizar el pseudónimo de *Colombine* y quien hace de los relatos cortos pequeñas obras maestras de eficacia narrativa. Los relatos aparecían en cualquiera de las múltiples publicaciones, *La Novela semanal*, *La Novela de hoy*, *la Novela de Bolsillo*. etc. surgidas al hilo de la emergencia y popularidad de esa literatura leída en formato periodístico procedente de la tradición de los viejos “pliegos de cordel”. El auge de la novela corta no es exclusivamente español, pues también aparecerían diversas colecciones en el extranjero, sobre todo en Francia donde se da por primera vez la novela por entregas o novelas de “colportage” o de vendedor ambulante. Lo importante es la consolidación que experimentará el género a lo largo del siglo XX.
2. Carmen Laforet tiene un periodo de dedicación muy intensa a la novela corta, motivado probablemente por las necesidades económicas familiares. Ya hemos visto que para ella su importancia, en el contexto de su propia carrera literaria, es muy menor. Para ella la única vara de medir la calidad literaria es la novela y en ella centrará siempre todas sus aspiraciones. La mayoría de sus novelas cortas las escribe en su retiro de Arenas de San Pedro, entre 1952 y 1954, año en que empieza su publicación, que concluye definitivamente en 1957. Y sin duda merece un puesto destacado como cuentista entre los escritores de la generación del medio siglo y confiamos en colaborar a esta reevaluación de su literatura breve a través de este estudio.

3. ¿Qué aporta Laforet al género? En primer lugar, su escritura coincide con una etapa de hondo misticismo religioso, bien delimitada cronológicamente en la biografía de Caballé & Rolón, *Carmen Laforet. Una mujer en fuga*, y coincidente con su intensa amistad con la tenista e intelectual católica Lili Álvarez. Sus cuentos, frente a su vida personal de aquellos años (1952-1957) volcada en un comportamiento estrictamente ortodoxo de cumplimiento de todas las normas religiosas (oraciones, rosarios, retiros espirituales, cilicios, etc.) ilustran unas convicciones religiosas mucho más profundas y libres, vinculadas al franciscanismo y la espiritualidad y ajenas a cualquier forma de dogmatismo (que sí en cambio puede observarse en *La mujer nueva* y en la entrega de Paulina Goya al dogma tridentino). La dignificación que se hace, por ejemplo, de la pobreza, de la pureza de espíritu, de la solidaridad y el rechazo a la propiedad privada y los bienes terrenales, así como la defensa de la resignación vital a través de los personajes de sus relatos constituyen un ideario que no se ha tenido en cuenta al estudiar la presencia del catolicismo en la literatura de aquellos años. ¿Se dio en España una novela católica? El profesor Manuel Alberca en su artículo “Conversos, apóstatas e indiferentes. La vida religiosa de los españoles contada por ellos mismos” (Alberca, 2003 y 2005) afirma que el siglo XX fue religioso, pero también antirreligioso. A lo largo del siglo se dieron ambas tendencias contradictorias que se pueden asociar a clerical o anticlerical. Según el profesor, fue un problema más sociopolítico que de creencias. La contradicción inundó autobiografías y memorias del momento, pero también la literatura en general. Como vemos en el presente trabajo, las novelas cortas de Carmen Laforet, que presentan elementos autobiográficos, quedaron impregnadas de la profunda espiritualidad de las tendencias religiosas de la época, tanto en lo que se refiere al culto, como la asistencia a misas, rosarios u oraciones, como en lo que se refiere al altruismo, a la caridad y al amor al prójimo. Podemos concluir que sí, en España, se dio una novela con tintes católicos como las que nos ocupan.
4. Pero al hilo de esa espiritualidad que tiñe sus relatos y que tiene que ver con su honda transformación espiritual, son también valiosos por la pureza narrativa con que se escriben. Relatos limpios de cualquier barroquismo, poseídos de un profundo

lirismo en su acercamiento a las personas y a las cosas, constituyen un documento vivo de la época y de su tiempo: de la sencillez de las costumbres, de la situación social, del panorama triste y pobre de la posguerra, de la manera de pensar, y hasta la manera de respirar de las gentes son aspectos que quedan reflejados con sobriedad y realismo en estos relatos cortos de la autora.

Los personajes de Laforet, en general, aspiran, en medio de un panorama desolador y desesperanzado, a alcanzar la felicidad mediante los escasos medios de que disponen. Si no es posible alcanzarla de una manera material, se refugian en su interior, en su espiritualidad, en sus sueños e idealizaciones y crean en torno a sí un escudo protector que los aísla y los defiende de los envites y desengaños de la realidad. En definitiva, se trata de personajes buenos, puros e inocentes a quienes la vida ha sometido a duras pruebas pero que luchan por sus sueños e ilusiones y algunas veces salen triunfantes, refugiados en la pureza de su propio mundo espiritual y en un sentido del desposeimiento material. La renuncia al derecho a poseer lleva consigo que solo la no propiedad radical causa la alegría perfecta y la libertad. Tal es el caso de Rosa en “El piano”, que al renunciar a la posible herencia de su tía, la cambia por la libertad y la alegría. La libertad reside precisamente en no poseer bienes materiales. Es decir que sus personajes muestran un acusado sentido del deber y de la obligación y, raras veces, sólo por unos días o por unos instantes, se desvían del camino recto que les ha trazado la vida y el momento que les ha tocado vivir. Encuentran su refugio verdadero en el seno familiar que les brinda protección y seguridad. En la familia la solidaridad es manifiesta. Como contrapunto Laforet crea el personaje perdido en sí mismo, seducido por una imagen ambiciosa que le conduce a la catástrofe personal: como por ejemplo Alberto, el pintor de “La niña”, o Rafael de “El piano”.

De la solidaridad familiar forman parte las abuelas que pueblan estas novelas, dispuestas a quedarse con los nietos y a colaborar en sacar adelante las obligaciones cotidianas; las criadas, como Luisa de “El piano”, que es capaz de no cobrar durante tres meses para ayudar en tiempos de dificultad; los parientes como doña Eloísa de “La llamada” que se desprende de la única joya que posee para

ayudar a Mercedes en la realización de su sueño; incluso las vecinas, como la que en “El piano” muestra su caridad y le regala a Rosa la estreptomina (un medicamento de contrabando entonces), que le ha sobrado de la enfermedad de su hijo, que desgraciadamente ha muerto, para que pueda dársela a su hijo y así salvarlo de una muerte segura.

La solidaridad, la caridad y la ayuda mutua permiten a los personajes femeninos, algunos de ellos verdaderos emblemas de un comportamiento ético, que pueblan estas novelas cortas de Carmen Laforet poder sobrevivir en una España de posguerra empobrecida y hambrienta. Y esta es la lección moral, católica (aunque en el mejor sentido del término) que transmite su escritura de esta etapa y que luego abandona definitivamente. Toda esta desapropiación de los bienes materiales, conduce inevitablemente a la divinización y a la reconquista del paraíso, mediante la libertad que se encuentra en el interior del individuo, en el propio espíritu o conciencia, donde uno puede ser plenamente feliz y alegre, desasido de todos los bienes materiales y del entorno que le rodea. La libertad también se encuentra en el amor, en este caso en el amor a la familia, a los hijos, a los parientes o criados, incluso a los vecinos, que forman parte de nuestro entorno. Como dice la máxima franciscana: un máximo de libertad es un mínimo de propiedad.

5. También hemos de destacar en estos relatos la reflexión que contienen sobre los derechos de la mujer y su papel en la sociedad española de su tiempo. La mujer se presenta como un miembro con pleno derecho en la sociedad. Gran parte de las protagonistas de sus relatos son mujeres que trabajan fuera de casa, en general desempeñan su labor en oficinas, como en el caso de Alicia de “Un noviazgo” o de Rosa de “El piano”. Otras, como Teresa de “Los emplazados” ejercen como maestras. Estas mujeres se presentan como mujeres independientes, debido a su labor, como es el caso de la protagonista de “Un noviazgo”, pero al mismo tiempo son mujeres tradicionales que responden a sus obligaciones familiares con absoluta dedicación, que son amantes de los maridos y de los hijos, si se trata de mujeres casadas, como es el caso de “El piano”.

Al tiempo que son también mujeres modernas, que introducen nuevos hábitos y nuevas aficiones, en otros tiempos vetados a las mujeres, como moderna fue la propia Laforet en sus planteamientos vitales ; así Rosa, la protagonista de “El piano”, tenía la costumbre de fumar, como lo hacía habitualmente la escritora, pero no así el marido de Rosa, Rafael, que, a diferencia de su mujer, no fumaba; otras, manifestarán, también su afición por los viajes, como Mercedes, Rosa o Rosamunda, una vez más como la propia autora, y lo sabemos no sólo por sus datos biográficos sino por su propia confesión en artículos publicados en la revista *Destino*, como el que lleva por título “La maleta” o el que se titula “El viaje”, como serán aficionadas a los viajes las protagonistas de “Un viaje divertido”, de “La llamada” o “Rosamunda”.

Las mujeres casadas de Laforet en gran mayoría realizan el intento de liberarse de una vida que les resulta por alguna razón insoportable. Así Alicia, la protagonista de “Un noviazgo”, renuncia a las ataduras de un matrimonio de conveniencia o Rosamunda que busca su libertad en el arte o Mercedes que, de la misma forma que Rosamunda, piensa que su destino reside en la declamación o la protagonista de “Un viaje divertido”, que por unos días olvida sus obligaciones domésticas. Todas ellas desean liberarse de las ataduras que les impiden la felicidad y se lanzan a la aventura de encontrar su propio camino. En “La llamada”, Laforet nos invita a escuchar la voz interior que nos convence de que la realización de nuestros sueños siempre es posible. No importa el precio, ni tampoco el grado de dificultad que se deba vencer, siempre cabe la esperanza de que nuestros ideales se lleven a cabo. Estas mujeres, excepto Alicia de “Un noviazgo”, si bien su intención era la de contraer matrimonio, tienen en común que están casadas y se deben a un matrimonio lleno de responsabilidades y obligaciones, incluso de malos tratos, que les ata y no las hace feliz. En conclusión, la autora presenta una visión totalmente negativa del matrimonio, que se presenta como una carga para las mujeres y como una traba que les impide no solo alcanzar la felicidad, sino también la realización de sus aspiraciones en la vida.

6. El personaje masculino que actúa como pareja y/o marido de las heroínas tiene menos importancia y peso que las protagonistas femeninas. También cabe decir que sale bastante mal parado de la pluma de la autora: suele tratarse de un personaje distante, severo, poco comprensivo con su esposa, muy exigente y muy conservador. Generalmente se menciona pero no aparece, como en la novela “La llamada”, si bien aquí el personaje masculino aparece retratado como un claro maltratador que muele a palos las costillas de su esposa cuando se entera de que Mercedes se ha escapado al teatro. Entre ellos no existe ni un atisbo de cariño. El nombre de este personaje no aparece en la novela, no se le nombra, es una entelequia, un arquetipo de un modo de proceder. En otras ocasiones tiene escasa presencia, poca autoridad y mucha resignación, incluso puede experimentar un cierto alivio ante la ausencia de la esposa, como en el caso de “Un viaje divertido”. Los maridos de las viajeras Rosa y Elisa son José y Luis respectivamente permanecen en su casa mientras sus mujeres viven nuevas experiencias en su viaje a la capital para acudir a una boda. José ni siquiera se molesta en ir a recibir a Rosa el día de su regreso al pueblo y Luis la recibe con la mala noticia de que la niña ha estado enferma sin ser cierto. Sólo como un modo de vengarse de su libertad.
7. El estilo cuentístico de Laforet recuerda, en su planteamiento estético y moral, a la filmografía del director de cine y guionista danés Carl Theodor Dreyer, que fue hijo ilegítimo, abandonado por su madre y criado en un orfanato hasta que lo adoptó la familia Dreyer. Su película *Ordet*, por ejemplo, resulta muy cercana a los planteamientos estéticos de nuestra autora. El paralelismo podría ser objeto de un estudio futuro.
8. Es decir que frente a la idea sostenida de que la escritora, al publicar su narrativa breve “ingresó en la fila de las beatas en aquel tiempo” (Laforet, 2010:16) y que sirvió, en su tiempo, para que la élite intelectual se alejara de su obra considerándola una involución respecto a *Nada*, puede leerse a día de hoy y con un conocimiento biográfico mucho más profundo de la escritora, como un intento desesperado casi de conciliar su talento literario con las nuevas convicciones religiosas (nuevas no porque lo fueran en sí, sino porque son nuevas en su obra). El resultado de aquel

esfuerzo apenas fue comprendido por la comunidad literaria, aumentando la distancia creciente entre Laforet y su público.

5. Bibliografía

OBRAS DE CARMEN LAFORET

Nada. Ediciones Destino, Barcelona, 1945.

El piano. Editorial Rollán, Madrid, 1952.

La muerta. Ediciones Rumbos, Madrid, 1952.

La muerta. Ediciones Destino, Barcelona, 1952.

La isla y los demonios. Ediciones Destino, Barcelona, 1952.

Un noviazgo. Editorial Tecnos, Madrid, 1953.

La niña. Editorial Tecnos, Madrid, 1954.

Los emplazados. Editorial Tecnos, Madrid, 1954.

La llamada. Ediciones Destino, Barcelona, 1954.

La llamada. Colección Áncora y Delfín, nº 96. Destino, Barcelona, 1954.

El viaje divertido. Editorial Tecnos, Madrid, 1954.

La mujer nueva. Ediciones Destino, Barcelona, 1955.

Mis páginas mejores. Madrid. Gredos, 1956.

Novelas. Planeta. Barcelona, 1957.

Obras completas. Tomo I. Editorial Planeta, Barcelona, 1957.

La insolación. Editorial Planeta, Barcelona, 1963.

Gran Canaria. Editorial Noguer, Barcelona, 1961.

Paralelo 35. Editorial Planeta, Barcelona, 1967.

La niña y otros relatos. Colección Novelas y Cuentos. Editorial Magisterio Español. Madrid, 1970.

La insolación. Edición, introducción y notas de José María Martínez Cachero. Editorial Castalia, Madrid, 1992.

-, ed. I. Rolón Barada, Destino, 2007.

La mujer nueva. Edición y prólogo de Israel Rolón Barada. Ediciones Destino, Barcelona, 2003.

Puedo contar contigo. Correspondencia de Carmen Laforet y Ramón J. Sender. Edición a cargo de Israel Rolón Barada. Destino. Barcelona, 2004.

Al volver la esquina, Barcelona. Destino, 2004.

La isla y los demonios, con prólogo de María Dolores de la Fe. Ediciones Idea. Las Palmas de Gran Canaria, 2005.

Carta a Don Juan. Cuentos completos. Menoscuarto. Palencia, 2007.

Siete novelas cortas. Menoscuarto. Palencia, 2010.

PRÓLOGOS DE CARMEN LAFORET

“Presentación” en *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, por

Ramón J. Sender. Editorial Magisterio. Madrid, 1967. pp. 8-14.

“Prólogo” en PARRA, Ytho. *Monstruos domésticos*. Planeta. Barcelona, 1973.

“Risa. Humorismo. Sentido del humor” en PARRA, Ytho. *Monstruos Domésticos*.

Planeta. Barcelona, 1975. pp. 7-21.

COLABORACIONES REGULARES DE CARMEN LAFORET

En el semanario *Destino*: “Puntos de vista de una mujer”. Primera etapa (entre el 13 de noviembre de 1948 y el 8 de marzo de 1952):

Laforet, C. “Puntos de vista de una mujer”. *Destino*. Segunda época. Año XIII. Vol. I. Núm. 598. 22 de enero de 1949.

..... “Brujería en noviembre”. *Destino*. Segunda época. Año XIII. Vol. III. Núm. 639. 5 de noviembre de 1949.

..... “Sobre el triunfo del feminismo”. *Destino*. Segunda época. Año XIV. Vol. I. Núm. 652. 1950.

..... “Catarsis”. *Destino*. Segunda época. Año XV. Vol. II. Núm. 728. 21 de julio de 1951.

..... “El pan”. *Destino*. Segunda época. Año XV. Vol. II. Núm. 731. 11 de agosto de 1951.

En *Informaciones*, entre 28 de enero de 1949 y el 13 de junio de 1955.

En *Pueblo*, «Tercera Página»; entre mayo de 1961 y junio de 1964.

En *Faro de Vigo*, entre junio de 1962 y febrero de 1965.

En *La Actualidad Española*, «La actualidad vista por una mujer», entre el 11 de agosto de 1966 y el 14 de diciembre de 1967.

En *Arriba*, «El diario de Carmen Laforet», marzo de 1971 (artículo diario).
En *ABC*, «Diario de Carmen Laforet», entre el 21 de noviembre de 1971 y el 30 de junio de 1972.
En el semanario *Destino*. Segunda etapa (artículos sueltos en 1974 y 1975).
En *El País*, entre el 1º de agosto de 1980 y el 22 de diciembre de 1983 (once artículos).

AUTOBIOGRAFÍAS

AAB «La memoria inédita de Carmen Laforet», editado por Augustín Cerezales, *El Cultural de El Mundo*, 11-17 de marzo de 2004. Consultado en línea el 26 de junio de 2013 en: http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/9051/La_memoria_inedita_de_Carmen_Laforet/
ARJ «Recordando a Laforet», editado por Israel Rolón, en *ABC*, 11 de febrero de 2007.

BIBLIOGRAFÍA

About, P. J. “Signification de l’humour” en *Revue de Métaphysique et de Morale*. Núm. 3, julio-septiembre. Paris, 1975. pp. 351-362.
Acevedo, E. *Teoría e interpretación del humor español*. Editora Nacional. Madrid, 1966.
Agustí, I. *Ganas de hablar*. Planeta, Barcelona, 1974.
Alberca, M. Ponencia “Le XXème siècle hispanique a-t-il été religieux?” en el *Coloquio Internacional Hispanística XX*. Université de Bourgogne en noviembre de 2003. Publicado en “Le XXème siècle hispanique a-t-il été religieux?”. *Hispanística XX*, 21. Université de Bourgogne, 2003. pp. 251-264. También publicado en *Memoria*, 2. Universidad de Barcelona, 2005. pp. 61-70.
Albérès, R. M. *Panorama de las literaturas europeas. 1900-1970*. Al-Borak. Madrid, 1972.
Albert, C. *Vidas trágicas*. vol. XXXV. Prólogo de Ángel Guerra. Biblioteca Patria, Madrid, 1907.
Alborg, J.L. “Carmen Laforet” en *Hora actual de la novela española*. Taurus. Madrid, 1958.
Aldecoa, I. *Cuentos*. 10ª ed., Madrid, Cátedra, 1985.

- Alvarado, H. "Caterina Albert/Víctor Català: una autora motriu/matriu dins la literatura catalana de dones" en Segura, Isabel *et al. Literatura de dones: una visió del món*. LaSal. Barcelona, 1988.
- Álvarez Palacios, F. *Novela y cultura española de posguerra*. Cuadernos para el Diálogo. Madrid. 1975.
- Álvarez Tardío, M. *Anticlericalismo y libertad de conciencia. Política y religión en la Segunda República Española (1931-1936)*. Centro de Estudios Políticos y Constitucionales. Madrid, 2002.
- Amell, S. & García Castañeda, S. (eds.). *La cultura española en el posfranquismo: diez años de cine, cultura y literatura en España (1975-1985)*. Playor. Madrid, 1988.
- Andres-Suárez, I. *La Novela y el cuento frente a frente*. Sociedad suiza de Estudios Hispánicos, 1996.
- Aub, M. *Discurso de la novela española contemporánea*. El Colegio de México. México, 1945.
- *Manual de Historia de la Literatura Española*. México, 1966 (2 vols.).
- Azorín. "Réspice a Carmen" en *Destino*. 21 de julio de 1945.
- Baroja, P. *La caverna del humorismo. Obras Completas*. Biblioteca Nueva. Madrid, 1948.
- Barrero, O. *La novela existencial española de posguerra*. Gredos. Madrid, 1987.
- Barrero, O. (ed.). *El cuento español. 1940-1980 (Selección)*. Castalia. Colección Castalia Didáctica núm. 23. Madrid, 1989.
- Barthes, R. (et al.). *L'analisi del racconto*. Traducción de L. del Grosso Destreri e Paolo Fabbri. Bompiani. Milán, 1972.
- Barthes, R. *Crítica y verdad*. Traducción de José Blanco. Siglo XXI. Buenos Aires, 1972.
- *La Aventura semiológica*. Traducción de Ramón Alcalde. Paidós. Barcelona, 1985.
- Basanta, A. (ed.) *40 años de novela española: (antología 1939-1979)*. 2 vols. Cincel-Kapelusz. Madrid, 1979.
- Basanta, A. *Literatura de la posguerra: la narrativa*. Cincel. Madrid, 1981.
- Basauri, M. "La mujer en el reinado de Alfonso XIII". *Tiempo de Historia*. nº 46 (sept. 1978), pp. 26-39.

- Béguin, A. *El alma romántica y el sueño*. Traducción de Mario Monteforte. Toledo; 2ª reimp. México, F.C.E. 1981. pp. 93-211.
- Beneyto, A. *Censura y política en los escritores españoles contemporáneos*. Euros. Barcelona, 1975; nueva edición Plaza y Janés. Barcelona, 1977.
- Bertrand de Muñoz, M. *La guerra civil española en la novela: bibliografía comentada*. 3 tomos. Porrúa Turanzas. Madrid, 1982.
- Blanco Aguinaga, C., Rodríguez Puértolas, J. & Zavala, I. M. *Historia social de la Literatura española* (3 vols.). Castalia. Madrid, 1978.
- Bloom, H. *The Anxiety of Influence*. Oxford University Press. New York, 1997.
 *El canon occidental*. Anagrama. Barcelona, 2001.
- Boccaccio. *Decamerón*. Círculo de lectores. Barcelona, 1965.
- Booth, W. C. *Retórica de la ironía*. Taurus. Madrid, 1986.
- Borges, J.L. “La metáfora” en *Cosmópolis*. Núm.35. Noviembre de 1921. pp. 395-402.
- Botín Polanco, A. *Manifiesto del humorismo*. Revista de Occidente. Madrid, 1951.
- Brandenberber, E. *Estudio sobre el cuento español actual*. Editora Nacional. Madrid, 1973.
- Brown, J. L. *Women Writers of Contemporary Spain. Exiles in the Homeland*. Newark. University of Delaware Press, 1991.
- Bruner, J. “Visual Art as Narrative Discourse: the Ephrastic Dimension of Carmen Laforet’s *Nada*”. *Anales de la literatura española contemporánea, ALEC*. Vol. XVIII. 1993.
- Burgos, C. de *Mis viajes por Europa (Alemania, Inglaterra y Portugal)*. Sanz Calleja Editores. Madrid, 1917.
 “Las mejores clientes” en *La Esfera*. Núm. 809. 1929.
 “Los negociantes de la Puerta del Sol” en *La Novela Corta*, año IV, nº 195, 27 de septiembre de 1919.
 *Mis mejores cuentos*. Editoriales Andaluzas Unidas. Sevilla, 1986.
- Burunat, S. *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española (1940-1975)*. Porrúa Turanzas. Madrid, 1980.
- Caballé, A. “Memorias y autobiografías escritas por mujeres (siglo XIX y XX)” en Zavala I. M. (ed.). *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*. Vol. V. Anthropos. Barcelona, 1998.
 “Laforet inédita”. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Núm. 750. 2012. pp. 7-21.

- Caballé, A (ed.). *La vida escrita por las mujeres. Contando estrellas* (vol. III). Lumen. Barcelona, 2004.
- Caballé, A. & Rolón, I. *Carmen Laforet. Una mujer en fuga*. RBA Libros. Barcelona, 2010.
- Cabrera, V. y González del Valle, *Novela española contemporánea. Cela, Delibes, Romero y Hernández*. SGEL. Madrid, 1978.
- Capel, M. R. *El trabajo y la educación de la mujer en España (1900-1931)*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1982. 2ª ed.
- Cardona, G. *Cuando nos reíamos de miedo: Crónica desenfadada de un régimen que no tenía ni pizca de gracia*. Destino. Barcelona, 2010.
- Cardona, R. (ed.) *Novelistas españoles de la postguerra*. Taurus. Madrid, 1976.
- Casanova, S. “Princesa del Amor Hermoso” en *El cuento semanal* nº 159, 24 de diciembre de 1909.
- Casas, A. *El cuento español en la posguerra*. Madrid. Mare Nostrum, 2007.
- *Voces disidentes. Cuentos de la generación de medio siglo*. Palencia. Menoscuarto, 2009.
- Castilla Del Pino, C. *Pretérito Imperfecto*. Tusquets Editores. Barcelona, 1997.
- Castro, A. *La realidad histórica de España*. Porrúa. México, 1954.
- Cerezales Laforet, A. *Carmen Laforet*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1982.
- «Historia de una novela» en Laforet, C. *Al volver la esquina* (edición a cargo de C. Cerezales, A. Cerezales e I. Rolón Barada). Destino. Barcelona, 2004. pp. 7-11.
- Cerezales Laforet, C. *Música Blanca*. Destino. Barcelona, 2009.
- Cervantes, Miguel. *Novelas ejemplares*. Thomas Nelson and Sons Editores. Londres, Paris, s/f.
- Clotas, S. & Gimferrer, P. *Treinta años de literatura en España*. Kairós. Barcelona, 1971.
- Coates, J. *Women, Men and Language*. Essex. Longman, 1986.
- Collar, A. “Olvidos interesados: Carmen Laforet: Siete Novelas Cortas” en el blog Bitácora de Alena Collar. Publicado el 1 de diciembre de 2010 en <https://alencollar.wordpress.com/.../olvidos-interesados-carmen>.
- Conte, R. *La novela española del exilio*. Sopena. Barcelona, 1969.

- Crespo Matellán, S. “Aproximación al concepto de personaje novelesco: los personajes en *Nada*, de Carmen Laforet” en *Anuario de Estudios Filológicos*. Vol. XI. Universidad de Extremadura. Cáceres, 1988. pp. 131-148.
- Chacel, R. *Obra completa. La sinrazón*. Ana Rodríguez-Fischer (ed.). Excma. Diputación Provincial de Valladolid, Centro de Creación y Estudios Jorge Guillén. Vol. 1. Valladolid, 1989.
- De Coster, C. “Carmen Laforet: A tentative of evaluation” en *Hispania*, XL, California, 1957.
- De la Cueva Merino, J. “El anticlericalismo en la Segunda República y la Guerra Civil”. *El anticlericalismo español contemporáneo*. Coord.: Emilio La Parra López y Manuel Suárez Cortina. Biblioteca Nueva. Madrid, 1998.
- De la Fuente, I. *Mujeres de la posguerra: de Carmen Laforet a Rosa Chacel*. Planeta. Barcelona, 2002.
- Delibes, M. *Pegar la hebra*. Destino. Barcelona, 1980.
- Delibes, M. & Vergés, J. *Correspondencia, 1948-1986*. Destino. Barcelona, 2002.
- Díaz Navarro, E. & González J.R. *El cuento español en el siglo XX*. Alianza. Madrid, 2002.
- Díaz-Plaja, G. Prólogo a *Estructura y sentido del Novecentismo español*. Alianza. Madrid, 1975.
- Dieste, R. *Obras Literarias*. Fundación Santander Central Hispano. Obra fundamental. Madrid, 2006.
- Díez Borque, J. M^a. *Literatura y cultura de masas*. Taurus. Madrid, 1972.
- Díez Rodríguez, M. “Aproximación a un famoso apólogo”. [Espéculo. Revista de Estudios Literarios, nº 41. Universidad Complutense de Madrid, 2009](#). Consultado en línea el 6 de mayo de 2013 en: http://www.ucm.es/info/especulo/numero_41/gestomu.html.
- Domene, P. M. “Carmen Laforet: gloria y final” en *Revista Grupo Literaturas*. Publicado el 13 de enero de 2011. Consultado en línea el 20 de junio de 2013 en: http://literaturas.info/revista_int.php?IdElement=10&IdSubElement=10&IdSubSubElement=87
- El Saffar, R. “Structural and thematic tactics of suppression in Carmen's Laforet *Nada*”. *Symposium*. XXVIII. University of Syracuse, 1974.
- Entrambasaguas, J. “Laforet y su obra” en *El libro Español*. Tomo IX. 98. Febrero de 1966.

- “Carmen Laforet (1921)” en *Las mejores novelas contemporáneas*. Tomo XI. Planeta. Barcelona, 1969.
- Eoff, S. “*Nada* by Carmen Laforet. Aventure mechanistic dynamics”. *Hispania*. XXXV. California, 1952.
- Fernández Florez, W. *Obras completas*. 1960.
- Fernández Gutiérrez, J.M. *La novela del sábado (1935-1955)*. CSIC. Madrid, 2004.
- Ferreras, J. I. *Tendencias de la novela española actual, 1931-1969. Seguidas de un catálogo de urgencia de novelas y novelistas de la posguerra Española*. Ediciones Hispanoamericanas. París, 1970.
- *La novela en el siglo XX (desde 1939)*. Taurus. Madrid, 1988.
- Flynn, G. “The Krausistas and Lo Varonil”, *Hispanic Journal*, 13. Núm. 2. 1992. Págs. 265-279.
- Foster, D.W. “*Nada*, de Carmen Laforet. (Ejemplo de neorromance en la novela contemporánea)” en *Revista Hispánica Moderna*. XXXII. Nueva York, 1966.
- Franquesa Peraire, L. “Carmen de Burgos y Seguí, ‘Colombine’” en Cándida Martínez, Reyna Pastor, M^a José de la Pascua y Susana Tavera (eds.). *Mujeres en la Historia de España*. Planeta. Barcelona, 2000.
- Freixas, L. “Siete novelas cortas, de Carmen Laforet” en *Letras libres*. Publicado en octubre de 2010. Consultado en línea el 27 de abril de 2013 en: <http://www.letraslibres.com/revista/libros/siete-novelas-cortas-de-carmen-laforet>
- Galdona Pérez, R. I. *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*. Universidad de La Laguna. Santa Cruz de Tenerife, 2001.
- Gallego Méndez, M. T. *Mujer, falange y franquismo*. Taurus. Madrid, 1983.
- García Viñó, M. *Novela española actual*. Guadarrama. Madrid. 1967.
- *Novela española de posguerra*. Publicaciones españolas. Madrid, 1971.
- *La novela española desde 1939. Historia de una impostura*. Libertarias/Prodhufi. Madrid, 1994.
- *La novela española del siglo XX*. Endymion. Madrid, 2003.
- Gautier, M. L. “Carmen Laforet” *Interviews with Spanish Writers*. Elmwood Park, Dolkey Archive, 1992.

- Gil Casado, P. *La novela social española*. Seix Barral. Barcelona, 1968; 2a edición corregida y aumentada, 1973.
- *La novela deshumanizada española (1958-1988)*. Anthropos. Barcelona, 1990.
- Gilbert, S. y Gubar, S. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. Yale University Press, 2000.
- Gimeno de Flaquer, C. *La mujer española: Estudios acerca de su educación y sus facultades intelectuales*. Precedidos de una carta-prólogo del académico Excmo. Sr. D. Leopoldo Augusto de Cueto. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Alicante, 2007. Consultado en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-mujer-espanola-estudios-acerca-de-su-educacion-y-sus-facultades-intelectuales--0/html/016033d2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_14.htm.
- Gómez Santos, M. “Carmen Laforet cuenta su vida” (segunda entrega). *Pueblo*. Publicado el 4 de enero 1961.
- González de Amezúa y Mayo, A. *Cervantes creador de la novela corta española*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1957.
- González de Cardenal, O. “Carmen Laforet”. *ABC*, suplemento “La Tercera”. Publicado el 29 de agosto de 2010. Consultado en línea el 30 de abril de 2013 en: <http://www.abc.es/20100829/latercera/carmen-laforet-20100829.html>.
- González Rodríguez, E. *Sociedad y educación en la España de Alfonso XIII*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988.
- Goytisolo, J. *Problemas de la novela*. Seix Barral. Barcelona, 1959.
- Hannan, D. “El tema de la renovación en La llamada, de Carmen Laforet” (Southern Oregon College) en *Hispanófila*, año 12, nº 3. Chapel Hill, North Carolina, 1969. pp. 41-45.
- Holloway, V. R. *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*. Fundamentos. Madrid, 1999.
- Hoyos, A. de. “El arte literario de Carmen Laforet” en *Ocho escritores actuales*. Murcia, 1954.

- Hurtado, A. "Biografía de una generación: las escritoras del noventa y ocho" en López Alonso, C. "Introducción" en Medio, D. *Diario de una maestra*. Covadonga López Alonso (ed.). Castalia. Madrid, 1993.
- "Prólogo" en Carmen de Burgos. *La mujer fría y otros relatos*. Amparo Hurtado (ed.). Círculo de Lectores. Barcelona, 1996.
- Iglesias Laguna, A. *Treinta años de novela española (1938-1968)*. Prensa Española. Madrid, 1969.
- Illanes Adaro, G. *La novelística de Carmen Laforet*. Gredos. Madrid, 1971.
- Jackson, G. *La República Española y la Guerra Civil, 1931-1939*. Crítica. Barcelona, 1976.
- Jiménez, J. R. "Carta a Carmen Laforet" en *Insula*. Núm. 25. 15-1-1948.
- Johnson, R. *Carmen Laforet*. Twayne Publisher. Boston, 1981.
- "La novelística feminista de Carmen Laforet y el género negro" en *Arbor*, "Escritoras españolas del siglo XX". Vol. II. CSIC. Madrid, 2006. pp. 517-525.
- Jordan, B. "Laforet's *Nada* as Female Bildung?". *Symposium*. XLVI. 1992.
- "Looks that Kill: Power, Gender and Vision in Laforet's *Nada*" en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*. XVII:1. 1992.
- "Shifting Generic Boundaries: The Role of Confession and Desire in Laforet's *Nada*". *Neophilologus*. LXXVII, 1993.
- "Narrators, Readers and Writers in Laforet's *Nada*" en *Revista Hispánica Moderna*. XLVI:1. 1993.
- Laforet: Nada*. Grant&Cutler. Londres, 1993.
- Kayser, W. J. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Gredos. Madrid, 1976.
- Lamana, M. *Literatura de posguerra*. Nova. Buenos Aires, 1961.
- Landeira, R. & González del Valle, L. (eds.) *Nuevos y novísimos. Algunas perspectivas críticas sobre la narrativa española desde la década de los setenta*. Society of Spanish and Spanish-American Studies. Boulder, Colorado, 1987.
- Langa Pizarro, M. *Del franquismo a la posmodernidad: la novela española (1975-1999)*. Universidad de Alicante, 2000.
- León, M. T. "El tizón en los trigos" en *La Bella del Mal Amor. Cuentos castellanos*. Editorial Hijos de Santiago Rodríguez. Burgos, 1930.

- Levine, Marson & Waldman (eds.). *Spanish Women Writers: A biographical Source book*. Westport. Greenwood Press, 1993.
- Lezcano, M. *Las novelas ganadoras del Premio Nadal: 1970-1979*. Pliegos. Madrid, 1992.
- Litvak, L. *El cuento anarquista. Antología (1880-1911)*. Taurus. Madrid, 1982.
- Mainer, J. C. *Falange y literatura*. Labor. Barcelona, 1971.
- *Insula, Cuarenta años de novela española (1940-1980)*, 396-397, noviembre-diciembre de 1979.
- *De postguerra (1951-1990)*. Crítica. Barcelona, 1994.
- Mainer, J. C. & Santos Juliá. *El aprendizaje de la libertad, 1973-1986, La cultura de la Transición*. Alianza. Madrid, 2000.
- Manrique, J. *Poesía*. Editorial Crítica. Barcelona, 1993.
- Mañas Martínez, M. "Elisabeth Mulder: una escritora en la encrucijada entre el Modernismo y la Modernidad". *Arbor*. Vol. 182, nº 719. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2006.
- Marco, J. *Nueva literatura en España y América*. Lumen. Barcelona, 1972.
- Marra-López, J. R. *Narrativa española fuera de España, 1939-1961*. Guadarrama. Madrid, 1963.
- Martín Gaité, C. *Cuentos completos*. Alianza Editorial. Madrid, 1978 (6ª reimpresión, 1992).
- *Desde la ventana*. Espasa Calpe. Madrid, 1993.
- *Usos amorosos de la postguerra española*. 5ª ed. Anagrama. Barcelona, 1998.
- *Esperando el porvenir. Homenaje a Ignacio Aldecoa*. Punto de Lectura. Madrid, 2007.
- Martín Nogales, J. L. *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*. Cátedra. Madrid, 1984.
- *Cincuenta años de novela española (1936-1986)*. PPU. 1989.
- Martinell Gifre, E. (coord.). *Al encuentro de Carmen Martín Gaité. Homenajes y bibliografía*. Universitat de Barcelona, 1997.

- Martínez Cachero, J. M. *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*. Castalia. Madrid, 1973.
- Matute, A. M. *La trampa*. Destino, Barcelona, 2010.
- Mayoux, J. J. *L'humour et l'absurde*. Oxford, At the ClarendonPress, 1973.
- Medio, D. *Niña*. Aguilar. Madrid, 1946.
- *Nosotros los Rivero*. DestinoLibro. Barcelona, 1953.
- Millán Astray, P. “Las dos estrellas” en *Los Novelistas*, año I, nº 11, 24 de mayo de 1928.
- Mogin-Martin, R. “La Novela Corta (1916-1925): de «revista novelera» a proyecto de divulgación cultural”. *Cultura Escrita & Sociedad*, nº 5, 2007. pp. 73-97.
- Morán, F. *Novela y semidesarrollo. (Una interpretación de la novela hispanoamericana y española)*. Taurus. Madrid, 1971.
- Nelken, C. E. “La carabina” en *La Novela de Hoy*, año III, nº 129, 31 de octubre de 1924.
- Nelken, M. “La aventura de Roma” en *La Novela de Hoy*, año II, nº 40, 16 de febrero de 1923.
- Nichols, G. *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*. Institute for the Study of Ideologies and Literature. Minneapolis, 1989.
- Nora, E. de. *La novela española contemporánea (1939-1967)*. Gredos. Madrid, 1962. 3 vols.; 2ª edición ampliada, 1971; 3ª edición, 1982.
- Olazabal, M. “La reedición de *La mujer nueva* revela la gran modernidad de Carmen Laforet”. *El País*. Edición impresa. Publicado el 1 de octubre de 2003. Consultado en línea el 21 de junio de 2013 en:
http://elpais.com/diario/2003/10/01/cultura/1064959205_850215.html
- Olazagasti-Segovia, E. “En busca del tiempo perdido: tres novelistas cuentan su historia (D. Medio, M. Formica y M. Salisachs)”. *Letras femeninas*. XVIII. 1992.
- Ordóñez, E. J. “Diario de una maestra: Female Heroism at the Context of War”. *Letras femeninas*. Núm. XII. Vols.1-2.1986. pp. 52-59.
- Palomo, M. del P. *Carmen Laforet y su mundo novelesco*. Monteagudo. Murcia. Núm. 22. 1958.
- Pardo Bazán, E. *La mujer española y otros escritos*. Colección *Feminismos*. Cátedra. Madrid, 2000.

- Pascual Martínez, P. “Las escritoras de novela corta” en *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX: I Congreso de narrativa española (en lengua castellana)*. Coord. Marina Villaba Álvarez. Universidad de Castilla-La Mancha, 2000. págs. 67-94. Consultado en línea el 11 de junio de 2013 en Google Books.
- Pedraza Jiménez, F. & M. Rodríguez Cáceres. *Manual de literatura española. XIII. Posguerra: narradores*. Cénit. Pamplona, 1995.
- Peñuelas, M. C. *La obra narrativa de Ramón Sender*. Magisterio español. Madrid, 1970.
- Pérez, J. “Portraits of the ‘Femme Seule’ by Laforet, Matute, Soriano, Martín Gaité, Galvarriato, Quiroga and Medio” en *Feminine Concerns in Contemporary Spanish Fiction by Women*. Eds. Roberto C. Maintega, Carolyn Galerstein y Katheleen McNerney. *Scripta humanística*. Potomac, Maryland, 1988. pp. 54-77.
- Ponce de León, J.L. *La novela española de la Guerra Civil*. Taurus. Madrid, 1977.
- Prado, B. & Rosenvinge, T. *Carmen Laforet*, Omega, Barcelona, 2004.
- Puente Samaniego, P. de la. *La narrativa breve de Carmen Martín Gaité*. Plaza Universitaria Ediciones. Salamanca, 1994.
- Quintana Tejera, L.M. *Nihilismo y demonios (Carmen Laforet: Técnica narrativa y estilo literario en su obra)*. Universidad Autónoma de México, 1997.
- Quiroga, E. *Viento del norte*. Destino. Barcelona, 1951.
- Rico, F. (ed.). *Historia y crítica de la literatura española*. Domingo Yndurain (coord.): *Época contemporánea: 1939-1980*. VIII Crítica. Madrid, 1981.
- Riera, C. “Hace 40 años, una noche como hoy”. *El País*. 6 de enero de 1985. Consultado en línea en: http://elpais.com/diario/1985/01/06/cultura/473814004_850215.html.
..... “Relectura de *Nada* en clave barcelonesa”. *Cuadernos hispanoamericanos*. Núm. 742. 2012. pp. 67-86.
- Río, A. del *Estudios sobre literatura contemporánea española*. Gredos. Madrid, 1966.
- Roberts, G. *Temas existenciales en la novela española de posguerra*. Gredos. Madrid, 1973.
- Rodríguez Jiménez, P. “Antonia Cabañas: Una beata doméstica”. *Revista Credencial Historia*. Núm. 68. Publicado en agosto de 1995. Consultado en línea el 30 de abril de 2013 en:
<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/agosto95/agosto1.htm>.

- Roma, R. *Ana María Matute*. E.P.E.S.A. Madrid, 1971.
- Saenz Alonso, M. *Breve estudio de la novela española (1939-1979)*. CAP. San Sebastián, 1972.
- Salisachs, M. *Una mujer llega al pueblo*. Planeta. Barcelona, 1957.
- Salomón Chéliz, M. P. “Devotas, mojígatas, fanáticas y libidinosas” en *Feminismos y antifeminismos*. Universidad de Valencia, 2011. pp. 71-98.
- Santos, J. *La Constitución de 1931*. Iustel. Madrid, 2009.
- Sanz de Soto, E. “Unos nombres españoles e hispánicos no ajenos al mundo de Paul Bowles”, en *Paul Bowles visto por los amigos*. Ed. Gary Pulsifer. Alfaguara. Madrid, 1993.
- Sanz Villanueva, S. *Historia de la literatura española: Literatura actual*. Ariel. Barcelona, 1994.
- “Al volver la esquina” (reseña). Suplemento “El Cultural” de *El Mundo*. Publicado el de mayo de 2004. Consultado en línea en:
http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/9510/Al_volver_la_esquina
- Scherer, R. “Le mécanisme de l’ironie” en *Revue de Métaphysique et de Morale*. XLVIII. 1941. pp. 181-209.
- Schyfter, S. E. “La mística masculina en *Nada*, de C. Laforet” en *Novelistas femeninas de la postguerra española* (ed. de Janet W. Pérez). Porrúa Turanzas. Madrid, 1983. pp. 51-73.
- Seco Serrano, C. *Sociedad, literatura y política en la España del siglo XIX*. Madrid, 1973.
- Shaw, D. L. “Humorismo and Angustia in modern Spanish Literature” en *Bulletin of Hispanic Studies*. Núm. XXXV. 1958. pp. 165-76.
- *The Generation of 1898*. Barnes & Noble Books. New York, 1975.
- Showalter, E. “Feminist Criticism in the Wilderness”. *Writing and Sexual difference*. The University of Chicago Press, 1982. pp. 9-35.
- Simón Palmer, M. C. “Tres escritoras en el extranjero”. *Cuadernos Bibliográficos*. nº 47. Madrid, 1987. pp. 157-180.
- Sirvent Ramos, A. *Roland Barthes: De las críticas de interpretación al análisis textual*. Universidad de Alicante, 1989.

- Sobejano, G. *Novela española de nuestro tiempo*. Prensa Española. Madrid. 1970; 2ª ed. corregida y aumentada, 1975.
- *Novela española contemporánea. 1940-1995: (doce estudios)*. Marenostrom. Madrid, 2003.
- Soldevila Durante, I. *La novela desde 1936*. Alhambra. Madrid, 1980.
- *Historia de la novela española, 1936-2000*. Cátedra. Madrid, 2001.
- Soriano, E. *Literatura y vida: defensa de la Literatura y otros ensayos*. Vol. II. Anthropos Editorial. Barcelona, 1993.
- Sotelo Vázquez, M. “Al volver la esquina de Carmen Laforet: las fotografías de la memoria”. *Revista Hispánica Moderna*, LVIII, nº 1-2, 2005. pp.107-117.
- Spang, K. *Teoría del drama*. Eunsa (Ediciones Universidad De Navarra, S.A.), 1991.
- Spires, R. *La novela española de posguerra: Creación artística y experiencia personal*, Cupsa. Madrid, 1978.
- *Post-Totalitarian Spanish Fiction*. University of Missouri Press. Columbia, 1996.
- Sturm-Trigonakis, E. *Barcelona. La novela urbana (1944-1988)*. Kassel, Reichenberger, 1996.
- Torres Rioseco, A. “Tres novelas españolas de hoy” en *Revista Hispánica Moderna*. XXXI. 1965.
- Torres, R. *El amor en tiempos de Franco*. Oberon. Madrid, 2002.
- Ugarte, M. *Literatura española en el exilio. Un estudio comparativo*. Siglo XXI. Madrid, 1999.
- Unamuno, M. *El espejo de la muerte y otros relatos novelescos*. Editorial Juventud. Barcelona, 1965.
- Valbuena Prat, Á. *Historia de la literatura española*. G. Gili. Barcelona, 1983.
- Valle-Inclán, R. *Luces de bohemia*. Espasa Calpe, col. Austral. Madrid, 2002.
- Vargas Llosa, M. “Un fenómeno”. *El País*. 11 de abril de 2009. Consultado en línea el 6 de junio de 2013 en:
http://cultura.elpais.com/cultura/2009/04/11/actualidad/1239400806_850215.html

- “La partida de la escritora”. *El País*. 17 de mayo de 2009. Consultado en línea el 6 de junio de 2013 en:
http://elpais.com/diario/2009/05/17/opinion/1242511212_850215.html
- Vázquez de Prada. *El sentido del humor*. Alianza. Madrid, 1976.
- Vilanova, A. *Novela y sociedad en la España de la posguerra*. Lumen. Barcelona, 1995.
- Vilar, S. *Manifiesto sobre arte y libertad. Encuesta entre los intelectuales y artistas españoles*. Fontanella. Barcelona, 1964.
- Vilas, S. *El humor en la novela española contemporánea*. Guadarrama. Madrid, 1968.
- Villalba, Marina, coord., *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*. Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenca, 2000.
- Villegas, J. “Nada de Carmen Laforet, o la infantilización de la aventura legendaria” en *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*. Planeta, 1978.
- Viñas Piquer, D. *Hermenéutica de la novela en la teoría literaria de Francisco Ayala*. Fundación Francisco Ayala, 2003.
- V.V.A.A. «Suspiros de España (1975-1985). Diez años de cultura», *Las Nuevas Letras*, 3-4, invierno, 1985.
- V.V.A.A. *La crónica de Destino*. Edición a cargo de Alexandre Porcel. Destino. Barcelona, 2003.
- Wellek, R. & Warren A. *Teoría literaria* (prólogo de Dámaso Alonso)
- Woolf, V. “Women and Fiction”, *The Forum*. Mayo, 1929. Reproducido en castellano en: *La torre inclinada*. Lumen, Barcelona, 1977; y en “La mujer en la Literatura”. *Camp de l’arpa*. nº 47. Barcelona, febrero, 1978, pp. 9-16.
- *Un cuarto propio*. Alianza Editorial. Madrid, 2003.
- Zavala, I. M. *Breve historia feminista de la literatura española*. Tomo V: *La literatura escrita por mujeres (Del siglo XIX a la actualidad)*. Anthropos. Barcelona, 1998. .
- Zúñiga, J. E. “Carmen, primavera, 1945”. *El País*. 13 de marzo de 2004.
- *Largo noviembre de Madrid*. Cátedra. Madrid, 2007.
- «El bibliotecario» (nickname). “El regreso de Carmen Laforet y dos cuentos de infancia”. *Blog del Club de Lectura de la Biblioteca del Instituto Cervantes de Toulouse*.

Publicado el viernes, 18 de febrero de 2011. Consultado en línea el 30 de abril de 2013
en: <http://toulouselee.blogspot.com.es/2011/02/el-regreso-de-carmen-laforet-y-dos.html>