CUERPOS INASIBLES Y ALMAS HUIDIZAS
El personaje en Carmen Laforet

Be.n.i.L.d.e.

CUERPOS INASIBLES Y ALMAS HUIDIZAS
EL PERSONAJE EN CARMEN LAFORET
©Luca Cerullo

©Asociación Cultural Benilde Mujeres&Culturas, Culturas&Mujeres Sevilla

BENILDE EDICIONES
http://www.benilde.org

DISEÑO
Eva Moreno

IMAGEN DE PORTADA
Luca Cerullo y Eva Moreno

ISBN 978-84-16390-91-5

Colección Estudios de Género y Feminismos, directora Antonella Cagnolati

Proyecto de edición del Grupo de investigación Escritoras y Escrituras
www.escritorasyescrituras.com

Comité científico
Bittar Marisa (Universidade Federal de São Carlos, Brazil), Borruso Francesca (Universidad de Roma 3), Bosna Vittoria (Universidad de Bari, Italia), Bubikova Sarka (Universidad de Pardubize, República Checa), Casale Rita (Universidad de Wuppertal, Alemania), Clavijo Martín Milagro (Universidad de Salamanca, España), Covato Carmela (Universidad de Roma 3), Dalakoura Katarina (Universidad de Creta, Grecia), De Freitas Ermel Tatiane (Pontificia Universidad Católica do Río Grande do Sul, Brasil), Galli Stampino Maria (Universidad de Miami, Florida, EEUU), Giallongo Angela (Universidad de Urbino, Italia), González Gómez Sara (Universitat de les Illes Balears, España), Gramigna Anita (Universidad de Ferrara, Italia), Groves Tamar (Universidad de Extremadura, España), Hamel Thérèse (Université Laval, Canada), Jaime de Pablo Elena (Universidad de Almeria, Spagna), Marín Conejo Sergio (Universidad de Sevilla), Motilla Xavier (Universitat de les Illes Balears, España), Musiani Elena (Universidad de Bolonia, Italia), Oliviero Stefano (Universidad de Florencia, Italia), Partyka Joanna (Institute of Literary Research, Polish Academy of Science, Poland), Piechocki Katharina (Universidad de Harvard, Cambridge, EEUU), Ricci Debora (Universidad de Lisboa, Portugal), Rosal Nadales María (Universidad de Córdova, España), Rossetti Sandra (Universidad de Ferrara, Italia), Seveso Gabriella (Universidad de Milano – Bicocca, Italia), Susnjara Snjezana (Universidad de Sarajevo), Ulivieri Simonetta (Universidad de Florencia, Italia), Vázquez Ramil Raquel (Universidad de La Coruña, España), Vilhena Carla (Universidad de Algarve).

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares mediante alquiler o préstamo.

CUERPOS INASIBLES Y ALMAS HUIDIZAS
El personaje en Carmen Laforet

Luca Cerullo

Este trabajo ha sido parcialmente elaborado gracias a una estancia de investigación financiada por la Cátedra de Altos Estudios del Español, adscrita al Centro Internacional del Español de la Universidad de Salamanca.

Índice

Una escritora en fuga 11

Introducción 19

Capítulo 1 **27**

Aspectos teóricos sobre el personaje novelesco 27

El eje fundamental del relato 27

Configuración y tipos 34

La referencialidad. El espacio del personaje 41

Capítulo 2 **47**

Fenomenología de la chica rara: Andrea y Marta 47

La invención de la chica rara 47

Motivos 49

La caracterización 83

Capítulo 3 **89**

Mujeres nuevas. Un camino de concienciación 89

Hacia la creación de la mujer nueva. Implicaciones biográficas 89

Un viaje propedéutico. La novelística breve 98

La llamada 102

"La niña" 106

"El aguinaldo" 110

Paulina Goya, una mujer nueva 111

Capítulo 4 **133**

Hombres fuera del tiempo. La frágil trilogía 133

El retorno de la adolescencia 133
El espacio adolescente 139
Martín Soto 144
Carlos Corsi 156
Anita Corsi 159
Pérdida de los sueños en *Al volver la esquina* 162
Conclusiones 173
Bibliografía 179
Obras citadas de Carmen Laforet 179
Correspondencias: 179
Libros 180
Artículos y capítulos de libros 183
Agradecimientos 187

Si uno es escritor, escribe siempre,
aunque no quiera hacerlo.

Carmen Laforet

Una escritora en fuga

A veces pienso, querida mía,
que yo no soy ni novelista ni nada parecido.

Carmen Laforet a Elena Fortún en 1947

Mucho le cambió la vida a Carmen Laforet aquella Nochebuena del año 1944. El éxito imprevisible de *Nada* colocó a la joven autora, desconocida hasta entonces, en el ojo del huracán mediático que la victoria del Nadal conllevaba. Una contienda de la que la escritora nunca quiso tomar parte, y que, sin embargo, acabó ennegreciendo su vida. La escritura, la creación y la opinión generada a raíz de sus escritos fueron para Carmen Laforet un auténtico enemigo que, de forma subrepticia, se adueñaba de su espíritu. A partir ya de los meses que siguieron su primera novela, en medio de las numerosas entrevistas y eventos que esta propició, Laforet empezó a darse cuenta de que escribir no significaría escribir y punto. A partir de aquel momento, la escritora se comprometía, de forma involuntaria, a la creación literaria, y ya percibía la sensación de que cualquier obra realizase, esta sería analizada, debatida y reseñada a la luz de la historia de la joven Andrea y de su año barcelonés.

Nada no tardó en manifestar sus efectos secundarios. Carmen Laforet ya no era ella misma, sino "la de *Nada*", la autora que, queriendo o sin querer, había cambiado la historia literaria de la posguerra, brindando un nuevo género y convirtiéndose en la maestra literaria de muchas autoras que, en esa época, movían sus primeros pasos en la literatura. Además, se había casado con Manuel Cerezales y, casi enseguida, la familia Cerezales Laforet empezó a engrosar sus filas. ¿Podía Carmen Laforet aguantar esa repentina transformación en su vida? No, no pudo. Pasar

de estudiante algo perezosa y más interesada en vagabundear que en la carrera académica a escritora de éxito, madre y buena comunicadora (la invitaban a menudo a charlas y conferencias que ella hubiese preferido rehuir), no fue una tarea fácil y, de hecho, la autora nunca se adaptó a ese fatigoso estilo de vida.

Escribir era, a pesar de todo, una necesidad. Escribir, para Laforet, era liberarse de la angustia que siempre le acompañó, parecida a una especie de demonio que acechaba su alma y contaminaba el bien al que, mientras tanto, ella alimentaba.

La ansiedad de tener entre manos la "nueva novela de Laforet" empezó a vibrar en el mundillo literario español. Los años pasaban y Laforet no sacaba ni novela ni cuento, lo que hizo que muchos afirmaran precozmente que se trataba de una escritora de una sola novela. El proceso de creación de *La isla y los demonios* fue, en muchas ocasiones, parecido a una pesadilla. Entre 1947, cuando aproximadamente empezó a anotar apuntes, hasta su entrega definitiva a la editorial Destino en 1952, la autora estuvo varias veces a punto de romper las hojas y abandonar el proyecto. Le cuenta a Elena Fortún: "Mi novela va despacio… y no es buena. Una broma de novela… Le tengo verdadero odio ya. Sobre todo algunos días". (Laforet/Fortún 2017:43). Esa "broma de novela" recibió, sin embargo, una buena acogida crítica y una excelente recepción por parte del público lector, aunque, como era de esperar, hubo algunos que lamentaban que no era *Nada*, y aunque no negaban el valor literario y la buena configuración de los personajes en esa segunda novela, no podían pasar por alto el escalón algo inferior a *Nada* que *La isla y los demonios* ocupaba. No sabemos si el escepticismo afectó de alguna forma a Carmen Laforet, que a esas alturas ya había embocado otro sendero, aún más intricado y plagado de peligros, pero de seguro contribuyó a identificar a la autora como "la de *Nada*" y a dificultar cualquier otra creación literaria posterior.

Pero ella, como se ha dicho, iba ya por otros caminos. El encuentro con Lilí Álvarez, la mujer que marcó su conversión al Catolicismo, fue en ese caso el salvoconducto para que Laforet no sintiese el peso del ahogo psíquico en que, años más tarde, caería. Es una mañana de domingo cuando, tras algunas perplejidades

en torno al tema y algunos debates polémicos con su nueva amiga, Carmen Laforet siente que algo nuevo acaba de entrar en su alma. "Me ha sucedido algo milagroso" dice, "inexpresable, imposible de comprender para quien no lo haya sentido y que sin embargo tengo absolutamente la obligación de contar a los que quiero… Y a todos, a todo el que quiera oírlo. […] (Ib..: 119)

Y cuenta de esa forma lo ocurrido:

> El domingo 16, te escribí una carta (A Elena Fortún). Fui a echarla a Correos y luego tenía que hablar de un asunto con una amiga (Lilí Álvarez). Fui a buscarla a la iglesia donde ella estaba en aquel momento rezando por mí. No lográbamos entendernos en algunas cosas; pero aquella tarde comprendí sus puntos de vista con gran facilidad. Me despedí, y al volver hacia mi casa, andando, sin saber cómo, Elena, sin que pueda explicártelo nunca, me di cuenta de que mi visión del mundo estaba cambiada totalmente. […]
>
> Dios me ha cogido por los cabellos y me ha sumergido en su misma Esencia. Ya no es que haya dificultad para creer, para entender lo inexpresable… Es que *no se puede* no creer en ello. […]
>
> Es una llamada, una hoguera, un deslumbramiento, una claridad de maravilla. Es como si abrieran dentro de nosotros las puertas de la Eternidad.
>
> Nunca lo podré decir, pero lo tengo que decir. ES VERDAD, todo es verdad, todo es verdad. La verdad me ha traspasado, me ha cambiado en una hora, en unos minutos de mi vida. Es verdad, Elena… ¡Y esa verdad ha venido a mí! Estoy en las manos de Dios. […]
>
> Mi literatura ya no me importa. Sé que tengo que hacerla. Que tendré que trabajar más que nunca, pero mi nombre ya no me importa. Quiero a mi marido,

> a mis hijas con un amor nuevo y maravilloso, y a todos los hombres solo porque pueden ser salvados.
>
> No estoy trastornada en absoluto, ni nerviosa, ni deprimida, solo maravillada, arrodillada delante de Dios, asombrada de que me haya dado esto. Temblando de no saber conservarlo. (Ib.: 119-120-121)

¿Qué le pasó exactamente a Carmen Laforet ese día en la iglesia? Lo único que sabemos es que algo la inundó por completo, hasta revolucionar radicalmente su forma de vivir, de pensar, de escribir. A partir de ese momento revelador, Carmen no sería ya la misma de antes. Una mujer nueva, para imitar a su personaje, que también tiene una nueva manera de afrontar el presente y rehuir los abismos del espíritu que tanto agobio le hacían sentir. Una cosa que, quizás con el intento de reducir su impacto, intentaría explicar, años más tarde, a Ramón Sender:

> Para mí la cosa de Dios ha sido tremenda. Primero como algo que vino desde fuera. Luego una búsqueda de siete años en que hice las mayores idioteces y las dejé y me metí por todos los vericuetos de nuestro catolicismo español en lo que tiene de venero religioso y en lo que tiene de absurdo y enmohecido y todo. Luego una enfermedad física de todas estas contradicciones entre lo que hacía y mi manera de ser. Y luego otros siete años en los que estoy de casi huida, de volver a mi ser, de encauzar todo a mi razón. Pero siempre encuentro a Dios en todas partes. A veces es como una locura tranquila. Si me voy a París, Dios está en París, si voy a USA,

> Dios está en USA. Si creo que lo he olvidado me voy de narices contra Él. (Laforet/Sender 2003:57)

Dios, de momento, llenaba por completo su vida y su literatura. Empujada por una nueva linfa literaria, Carmen Laforet se lanzó con entrega en otra novela, posiblemente la demostración del cambio que se había producido. Una novela que tenía que revelar su nueva idea del mundo, las teorías que había asimilado.

> Bueno, no creas que es que me propongo hacer obra didáctica. Sé que me entiendes, es que quiero hacer lo que yo veo ahora dentro de mí. Que hay dentro de uno, por mucho que cueste, una salvación. Algo aparte del arte, de los amores, de todo. Algo íntimo que no sale más que a través del sufrimiento…, y que aunque uno se rebele al pensarlo, sabe, en el fondo, que vale más que el éxito y que la felicidad.
>
> Ahora la literatura mía solo me parece un medio, un instrumento al servicio de Dios…, si él quiere. Si fracaso en eso será que es otra cosa lo que espera de mí. Éxito y fracaso por tanto me son ya absolutamente indiferentes, ¿sabes? (Laforet/Fortún 2017:117/126)

El trueque narrativo y el cambio temático, en virtud de describir y representar la potencia de Dios en la tierra, duró alrededor de una década, pero como una llama que perdía vigor, se desvaneció finalmente a mediados de los cincuenta, cuando, ya agobiada de su misma actitud, que tenía algo de fanatismo, y agotada por la relación demasiado absorbente con Lilí, Carmen Laforet decidió ponerle un punto final a todo.

Mientras tanto, sobre su obra recaía un peso mediático que ella nunca supo sostener. Carmen Laforet no encontraba ningún interés en ejercer como escritora, y mucho menos en participar

en la vida literaria a través de charlas, tertulias o encuentros académicos.

> ¿Por qué escribirá uno? Todas las disculpas que uno se inventa para escribir son falsas. Falta de dinero, afán de hacer algo que esté bien… Todo eso es falso, o por lo menos incompleto. Yo escribo artículos -que no me gusta hacer- para ganar dinero, esto es exacto. Escribo una novela procurando que dentro de su modesta categoría quede todo lo bien que yo pueda hacerla…, pero absolutamente convencida de que esta labor mía no da ni quita un ápice de espiritualidad al mundo, de que para nadie es importante; y yo me entrego a ellas a sabiendas de sus muchos defectos, de sus enormes lagunas, de su mezquina talla, me meto en ella con cansancio, con rabia, con todo, y este trabajo, mientras lo hago, para mí es importante, porque me libera de otras muchas cosas. Me sirve de huida de mis malos fondos revueltos…, y ya está; por eso escribo, aunque me angustie escribir también. (Ib.: 39)

Poco a poco, fue apartándose de ese mundo que quizás en sus sueños de adolescente hubiera imaginado distinto, más auténtico, y se retiró a una vida solitaria que para muchos fue inexplicable.

No para todos, claro está. No fue así, por ejemplo, para Ramón Sender, quien en pocos años se convirtió en uno de sus mejores y más íntimos amigos, aunque a kilómetros y kilómetros de distancia. Desde Estados Unidos, el autor de *Réquiem por un campesino español* asistía al derrumbe psíquico de Carmen, sufriendo su propia impotencia frente a la caída que se producía dentro de esa escritora y mujer que él tanto admiraba y a la que llegó, tal vez, a amar secretamente.

En medio de esa crisis que diríamos casi existencial, Carmen Laforet decidió volver al hogar seguro e indescifrable

de la literatura, y pudo hacerlo gracias a un proyecto que, por primera vez, se planteaba de forma más concienzuda y responsable. Para la trilogía *Tres pasos fuera del tiempo*, no se lanzó con los ojos cerrados, sino que estableció cierta disciplina de trabajo que quizás nunca había adoptado. Quiso romper con el pasado reciente y volver a aquellos tonos y temas que representan su verdadero hábitat literario: el mundo adolescente.

Mientras tanto, la vida seguía y traía sorpresas. La separación de Manuel Cerezales, ocurrida en 1970, propició nuevos rumbos en la vida de la autora, quien empezó a darse cuenta de lo mucho que le atraía la vida vagabunda. Viajar, de hecho, fue la única forma de escapar que pudo encontrar. Y casi se sorprendió al descubrir que no solo disfrutaba con los numerosos viajes, sino que su cuerpo, en lugar de cansarse y de necesitar reposo, iba regenerándose de viaje en viaje. Es la última época de su periplo vital, que la ve alquilando una casa en Roma, ocupando una habitación de hotel en París, soñando con otro viaje a Estados Unidos, en compañía de gente que quedaba atrapada por sus asombrosas ganas de moverse, de desatarse de cualquier lazo hubiera matizado su existencia, desde su infancia en Canarias hasta su definitivo domicilio madrileño. Los acompañantes son Rafael Alberti, la actriz Asunción Balaguer, y también Ramón Sender, que desde EE UU seguía esperando que la autora se decidiese a cruzar el charco para establecerse definitivamente en América.

Y luego llegó el silencio. Un silencio profundo, intenso, que hizo que Carmen Laforet desapareciera del mapa por lo menos hasta su muerte, en 2004. Un mutismo absoluto, según la definición de Agustín Cerezales, que lo cubrió todo. Tampoco le interesaba lo que de ella seguía publicándose. Una habitación pequeña, en casa de su hija Marta, una rutinas domésticas y breves paseos en el jardín; eso era suficiente para ella. Del tiempo transcurrido entre sus años de vagabundeo (en los años ochenta, presumiblemente), hasta su muerte, muy poco se sabe. Pero este silencio mucho revela de la escritora en fuga que fue Carmen Laforet. Escribir, cumplir, satisfacer los deseos de los lectores y de la crítica, fue para ella una labor a la que nunca se hubiese

sometido. Llegó un silencio al que su hija Cristina intentó dar voz con la *Música Blanca* (2014), novela en la que, como de milagro, Carmen Laforet vuelve a aparecer, llena de vivacidad y de fuerza como debió ser en vida.

Creo que nunca entenderemos lo que era para ella escribir. Pero sí podemos intentar rescatar su imagen, su literatura y su memoria. Este trabajo es una tentativa de sacar a luz el talento natural de una escritora que, a partir de un momento dado, no quiso ser escritora, pero que poseía ese don tan raro de la autenticidad, que es la esencia misma de la literatura.

Me gusta recordar a Carmen Laforet como a la muchacha tímida que escribió *Nada*, aquella chica que, huyendo de sus clases universitarias, se encerraba en la biblioteca para dar respiro a aquel río incesante que le fluía por dentro. Pero también suelo imaginarla observando la vida detrás de su ventana, retirada en un silencio espeso y tierno en el que rebullen sus más hondos pensamientos. Esas dos imágenes solapadas se cristalizaron en mi imaginación y me sirvieron para realizar el trabajo. Fue para mí, al fin y al cabo, una manera de comunicar con ella.

Introducción

Cualquier tipo de investigación tiene como problema básico la definición del objeto de análisis y la importancia que este podría adquirir dentro del panorama en que se coloca. Se trata de una tarea que, a menudo, proyecta al autor en un laberinto de dudas que, tal vez, él mismo no contemplaba.

Puedo decir, que en el caso de este libro, no caí en ese tipo de incertidumbre. La idea de escribir un libro sobre Carmen Laforet me ayudaba a continuar en el camino, inicialmente borroso, de la investigación. La autora de *Nada* sigue siendo, junto a su obra, una de las voces más estudiadas en la actualidad, lo que confirma el peso que la escritora ha tenido en su generación, y el eco que, quizás, evocó en la literatura posterior, hasta nuestros días. Muchos parecidos me parecen que toman forma entre la tímida e retraída Andrea, protagonista de *Nada*, y los adolescentes de nuestros días, que sin un rumbo determinado, exploran el mundo y sus contradicciones armados de sus mismos temores, sus esperanzas, sus deseos de libertad. De hecho, la novedad de Andrea no tardó en suscitar interés en la crítica, quien vio en esa muchacha un prototipo excelente de un modelo social ya existente, pero todavía no pincelado, de la posguerra española.

Pero Carmen Laforet y su obra daban y dan para más. A lo largo de una carrera hecha de tormentos, crisis literarias, bloqueo de escritor (que ella definía un vaso de agua psíquico en que se ahogaba), la autora creó personajes destinados a quedar en la memoria del lector durante mucho tiempo. Una característica, la técnica de caracterización y configuración de los personajes, que siempre me ha parecido un logro de Laforet y que a través de este trabajo, he querido detallar.

¿Cómo construye al personaje, Carmen Laforet? Representa, pues, la pregunta fundamental de esta investigación. A partir de ahí, muchos han sido los caminos, y cada uno ha generado nuevas preguntas. Por ejemplo, me interesaba hallar, dentro del corpus narrativo analizado, huellas de una posible evolución estilístico-formal, y también estructural, que diese

prueba de que, más allá de *Nada* y de su éxito, la autora cuenta con obras maestras y con personajes de excelente calado, no siempre detectados por la crítica.

El rescate reciente de otras obras de la autora me ha convencido sobre el camino a seguir: de hecho, mucho le debo a los trabajos, solo para citar a algunos, de Luis Quintana Tejera (1997), de Mark Del Mastro (2005, 2006), de Francisco Quevedo García (2012) y de quienes, tal vez movidos por el mismo afán, han ampliado las propuestas hermenéuticas sobre la obra completa de Carmen Laforet, descartando la hipótesis, mantenida por otros, que *Nada* prime entre las novelas y cuentos de su repertorio, quedando el resto de su producción en un escalón algo inferior a nivel literario.

He decidido centrarme, por lo tanto, en un aspecto del texto laforetiano que pudiese englobar su obra por completo, sin asimetrías que, en cambio, han caracterizado hasta el momento ciertos análisis críticos sobre la autora. El personaje y su evolución me ha parecido, entonces, un rasgo bastante coherente con la línea inicial de trabajo. A partir de esa idea, he intentado analizar las técnicas narrativas de configuración, subrayando los elementos de definición, los cambios posibles entre una época y otra, y finalmente las trazas de la maduración a la que he aludido antes.

Por otro lado, tampoco he querido detenerme mucho en la biografía de la autora y en las posibles implicaciones biográficas presentes en su obra, ya que esa labor, a mi entender, resulta agotada gracias a la cantidad de obras centradas en la vida de Carmen Laforet y al excelente valor que estas poseen. Me refiero, claro está, a la biografía llevada a cabo por Rolón Barada y Caballé (2010), a la firmada por Rosewinge/Prado (2004) y a otros muchos trabajos, artículos y reseñas, que asocian el corpus narrativo de Laforet a su vida y a su experiencia particular. Es importante para mí aclarar que eso no quiere decir que haya negado todo tipo de semblanza autobiográfica. Creo, al contrario, que Carmen Laforet, como todo escritor, creaba personajes a partir también de su bagaje vital, y que, a partir de esa intuición, los dejaba libres por los caminos imprevisibles de una novela. Lo que sí

he querido rehuir es la insistencia en la vinculación biográfica que la obra establece con la autora, prefiriendo centrarme en el material narrativo "puro", para que reluciera, más que la autora, su talento creador.

Dentro de un sistema narrativo como el de Carmen Laforet, el cuadro de personajes se orienta hacia la configuración de unas categorías que, de novela en novela, se enriquecen de elementos de definición en virtud de un evidente proceso de evolución y ampliación. La criada, la madrastra, el padre severo y autoritario, el artista, solo representan unos pocos ejemplos de las tipologías que habitan el universo narrativo de la autora.

He preferido analizar, en este caso, los personajes que llevan el papel de protagonista, seducido por la idea de que existen tres tipologías laforetianas. Las chicas raras, las mujeres nuevas y los hombres fuera del tiempo. Haciendo hincapié en las corrientes teóricas presentadas en el primer capítulo, he decidido destacar los principales rasgos definitorios de dichas categorías, con miras a establecer cuáles son los motivos fundamentales de cada tipo y qué técnica de caracterización usa la autora para configurarlos. La parte teórica me ha servido de brújula para entender de qué manera la escritora crea y mantiene en vida a un personaje literario. Asimismo, era mi intención reanudar las propuestas hermenéuticas sobre la caracterización del personaje novelesco, es decir, un listado de información que tiende a rellenar ese vacío semántico que afecta al personaje (Lotman 1973). El primer capítulo propone, pues, una panorámica de las principales corrientes críticas que, a lo largo del siglo XX y durante esta primera parte de nuestro siglo, se han centrado en esta especial categoría, teniendo bien en cuenta que no siempre se le ha reconocido su trascendencia en la narrativa.

Con el segundo capítulo, nos adentramos en la parte medular de este libro. Carmen Laforet, como he dicho, es la creadora del modelo de "la chica rara", o sea de la adolescente que, por razones varias, no encaja en los moldes sociales impuestos en la posguerra española. Andrea (*Nada*) sirvió de espejo para

muchas escritoras, y no solo, de una generación contemporánea a Carmen Laforet que no se reconocía en esos encajes. Su afán de soledad, de libertad, sí respondía, en cambio, a las exigencias –podríamos decir generacionales– que brotaron en aquella época en las almas de gente como Carmen Martín Gaite, Ana María Matute y Elena Quiroga, solo para dar los ejemplos más notorios. Carmen Laforet vino a ocupar el sillón vacío al que las autoras de la novela rosa, tan de moda en aquel tiempo y único territorio literario para la mujer, no anhelaban.

A partir de la aparición de Andrea y de su mundo interior, la literatura femenina de posguerra empezó a poblarse de numerosas "chicas raras", cada una con sus peculiares manifestaciones de esta, preciada, rareza. Valba, protagonista de *Los Abel*, de Ana María Matute (1948), Natalia, de *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaite (1957), representan algunos célebres ejemplos de este modelo social que irrumpe en la literatura, y que se puede pensar que aparezca también en la sociedad española de las primeras décadas de la época franquista. Un prototipo social que bien traducía los deseos de muchas adolescentes en una época tan amarga y pobre de recursos. El segundo capítulo se centra, por tanto, en el proceso de configuración de Andrea de *Nada* (1945) y de Marta Camino, de *La isla y los demonios* (1952), para elaborar un posible perfil de la "chica rara". Quién es, cómo se describe y cómo se construye este prototipo literario.

El tercer capítulo, en cambio, se basa en la segunda tipología; la mujer nueva. Como es sabido, en los años cincuenta, Carmen Laforet encuentra, gracias sobre todo a la amistad con Lilí Álvarez, un inesperado diálogo con un territorio que, hasta aquel momento, no le había interesado en absoluto, y en ocasiones había sido hasta objeto de reproche: la religión católica. En España la religión alimentaba, en la época, un profundo e insondable vínculo con el estado, y es precisamente esa unión, a veces casi mecánica, que la autora pone en tela de juicio. Para hacerlo, crea al personaje que habitará gran parte de su producción breve escrita alrededor de los años cincuenta y *La mujer nueva* (1955), la novela con la que Carmen Laforet certifica su cambio narrativo. Este personaje también se mueve en torno a un conflicto, es decir,

establecer una diferencia entre quiénes sienten una fe auténtica –como debió de pasarle a Laforet–, y las beatas, muy comunes entonces, que viven la religión desde un punto de vista de un obligatorio sometimiento en el marco de la doctrina dominante en España. De hecho, la revelación divina se presenta como un "antes y un después" en la vida del personaje, que, a partir de la llamada de Dios, verá el mundo de otra forma e intentará aplicar el Bien, esta vez de forma real y no convencional, a la sociedad en que vive. Paulina Goya (*La mujer nueva*) es la mujer nueva por antonomasia; personaje central de una novela que cierra la época mística de Carmen Laforet. Su configuración también sigue pautas bastante rígidas, que me dispongo a organizar y describir en el capítulo en cuestión. Además, avalo la idea de que la novelística breve escrita de forma paralela a la novela sirva de preparación para la creación de Paulina. Por eso, he considerado necesario analizar algunos cuentos con esquemas parecidos y temática similar para hallar las pruebas de analogías entre sus protagonistas y Paulina Goya. Se verá, pues, cómo la revelación representa una fractura también a nivel diegético, entre la vida anterior y futura del personaje, donde, entre otras cosas, se hace evidente la dificultad de aplicación de los nuevos principios a la cruda realidad social de los años cincuenta españoles.

La trilogía de "Tres pasos fuera del tiempo" representa la última etapa literaria de Carmen Laforet y es el objeto de análisis del cuarto capítulo. Después de su época mística, Carmen Laforet opta por un trueque narrativo orientado hacia el retorno al universo adolescente. De hecho, *La insolación* (1963), novela con la inicia el ciclo, brinda un tipo de personaje, Martín Soto, que encarna la tercera categoría novelesca y que retoma algunas características propias de las adolescentes de la primera época.

Al compartir edad y época, Martín, Andrea y Marta, tienen mucho en común, pero he preferido centrarme en las señales, para mí bastante evidentes, de una maduración del primero con respecto a las dos. Una maduración que es fruto, desde luego, de una mayor conciencia autoral y que certifica que la novelística de Laforet es, por muchos aspectos, un camino de evolución. Acompañantes de Martín Soto, y pertenecientes también a

la categoría de "hombres fuera del tiempo", son los hermanos Corsi, Carlos y Anita, personajes complejos e indescifrables, verdaderos logros literarios en términos de caracterización y configuración. Las tres personalidades se describen de forma magistral; la autora dibuja universos particulares en perenne dinamismo, donde cada uno de los tres afronta, a su manera, el intricado paso a la edad adulta. Como he dicho, se mantienen algunos motivos que matizan a las "chicas raras", pero se añaden elementos, detalles, informaciones.

La vida adulta, tan ajena a los tres, llega de forma brutal en la segunda entrega de la trilogía, *Al volver la esquina* (2004, póstuma). En la última novela de Carmen Laforet, ya que la tercera pieza nunca ha salido a luz, Martín, Carlos y Anita acaban aceptando esa condición permanente de vivir "fuera del tiempo", una situación de enajenación que ya estaba presente en sus periplos adolescentes y que ahora, en la edad madura, toma solidez. El capítulo intenta arrojar luz sobre la configuración de esta última categoría, subrayando la técnicas que permiten perfilar a personajes oscilantes entre la verosimilitud de sus existencias y la unicidad, que incluso muestran rareza en sus actitudes.

El libro se concluye con una insoslayable selección bibliográfica sobre la autora y su repertorio literario, lo que demuestra la cantidad y también la variedad de los trabajos críticos realizados hasta nuestro días. Sin embargo, la abundancia de reflexiones críticas ya existentes no impide que quede aún mucho que decir sobre una autora que Ramón Sender no dudó en definir "la cosa más seria que tenemos en nuestras letras". Una escritora que hoy sigue despertando un enorme interés por la autenticidad de su voz y por el gran misterio que rodea su vida y su obra.

A partir del interés que yo mismo sentía, he querido rendir mi particular homenaje a la escritora, investigando un aspecto quizás menos estudiado de su obra y que me pareció, ya desde la primera línea de *Nada*, un elemento imprescindible para

entender y apreciar a esa voz tan contundente de la literatura española.

El título de este libro es un pequeño robo; en su homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz, Octavio Paz (1951) dijo que su poesía se movía entre dos sombras: la de los cuerpos inasibles y la de las almas huidizas, lo que me parecía una perfecta condensación conceptual del personaje protagonista en las novelas de Carmen Laforet. La imagen me pareció tan deslumbrante que no resistí a la tentación de valerme de ella, y espero haber tratado estas nítidas palabras con el esmero que ellas merecían.

Capítulo 1

Aspectos teóricos sobre el personaje novelesco

El eje fundamental del relato

"Poner en pie unos personajes de carne y hueso e infundirles aliento a lo largo de doscientas páginas es una de las operaciones más delicadas de cuantas el novelista realiza" (Delibes 1990:126).[1] Así sintetiza Miguel Delibes las implicaciones a raíz de la creación del personaje novelesco. Por palabras del mismo escritor el personaje es "el eje de la narración y, en consecuencia, el resto de los elementos que se conjugan en una novela deben plegarse a sus exigencias" (Ib.).

Recurrir a las afirmaciones de un escritor de tal realce puede ser el camino más apropiado para sustentar una de las ideas básicas de este libro: la imprescindibilidad del personaje dentro de un sistema narrativo. Una narración sin personaje, tal y como entendemos cualquier manifestación narrativa por lo menos desde la modernidad hasta la época actual, simplemente no existe. Como ya asevera Marchese, asumiendo varias de las aportaciones al debate crítico que se ha llevado a cabo a lo largo del siglo pasado, sería muy difícil, cuando no imposible, imaginar una novela sin personaje.

> Se si può al limite, immaginare un racconto senza azioni, ad esempio fortemente psicologico, appare impossibile pensare a una narrazione senza personaggio, umano o antropomorfico che sia, come gli animali protagonisti delle fiabe, il burattino

1 Las referencias generales aparecen en el texto según el esquema Autor y año: página. Al contrario, para las referencias y las citas de los textos de Carmen Laforet, he preferido utilizar el siguiente esquema: Título: página.

> Pinocchio, Gelo o la Baba-Jaga e magari il naso del maggiore Kolarev. (Marchese 2009: 186)

De hecho, a diferencia de otras categorías narrativas, la del personaje puede alardear algunas características que acaban identificandole como el eje central de la narración, la piedra angular de un sistema que funciona y se desarrolla a su alrededor. Al producir efectos de identificación por parte del lector y de reproducción paradigmática de una sociedad, de un grupo o de una época, el personaje asume un valor antropológico que le permite abandonar la mera dimensión ficcional para proyectarse en espacios que no serían propios del texto sino que abarcan el mundo de lo humano y de lo real. La construcción de un personaje se configura entonces como un peculiar proceso de creación que obliga al escritor a realizar un retrato, con miras a suscitar en el lector todo el amplio abanico de procesos de identificación, emocionales o mentales. Además, el escritor, a la hora de efectuar esta "delicada operación" a la que alude Delibes, sabe que, a través de la creación de un personaje, va definiendo su entorno social, su ideología, su punto de vista, en virtud de un configuración paradigmática que, en términos generales, tiene que aparecer verosímil y respetar las antiguas leyes de coherencia y *constancia* aristotélicas.[2]

En este sentido, la relevencia del personaje es subrayada en varias ocasiones; muy evidente, por ejemplo, el peso que le otorga el *Diccionario de Narratología* de Reis/Lopes:

> Categoría fundamental de la narrativa, el personaje evidencia su relevancia en relatos de diversa inserción sociocultural y de variados soportes expresivos. En la narrativa literaria, desde la epopeya hasta la novela y desde el cuento hasta la novela rosa, en el cine, en el cómic, en el folletín

2 El término *Constancia* aparece en la reflexión aristotélica sobre la creación literaria e indica el principio según el cual el creador mantiene cierta fidelidad respecto al personaje creado, haciendo posible una coherencia entre su pensamiento y sus acciones. Tales asuntos serán tratados con mayor esmero en los párrafos subsiguientes.

> radiofónico, el personaje se revela, con frecuencia, el eje en torno al cual gira la acción y en función del cual se organiza la economía de la narrativa. […] Por su parte, los escritores atestiguan elocuentemente el relieve y el poder impresivo del personaje. (Reis/ Lopes 1996: 194)

Solo para dar un ejemplo que sirva de brújula, me gustaría invocar al que tal vez sea el personaje más famoso de la literatura occidental. Si pensamos en la muerte de don Quijote entendemos de forma aún más clara cómo el mismo personaje, mucho más que otras categorías textuales, matice la novela, hasta determinar su principio y su fin. Don Quijote, como es sabido, muere "cuerdo", y será su mismo juicio recobrado el camino para su muerte. El personaje existe en virtud de su locura, y la narración avanza a través de sus manifestaciones de lector apasionado y de caballero triste y descuidado. Morir es, para don Quijote, poner un punto final a su misma historia.

Y para adentrarnos más en este estudio, cuyo núcleo temático es el personaje y su configuración en la novelística de Carmen Laforet, me parece oportuno mencionar al personaje de la "chica rara" por antonomasia, Andrea, la joven protagonista de *Nada*. Es Andrea un personaje que mucha emoción ha provocado en los lectores de su época y que sigue impresionando hoy en día por su autenticidad. La autora, detrás de ella, desaparece. Andrea es la verdadera esencia de un relato que se pone en marcha, se desarrolla y desata emoción en torno a ella. La huida final de la terrible casa de la calle Aribau cierra la novela pero también completa el trayecto del personaje. Cualquier tipo de cambio o de evolución en su perfil no encuentra lugar en *Nada*, sino que debería producirse en otra novela, ya que ese personaje de la chica rara, tan magistralmente perfilado y caracterizado, solo puede vivir dentro del espacio narrativo de su novela.

Sin embargo, el rol de verdadero eje del relato no siempre ha sido tan evidente como podría aparecer a raíz de estas líneas preliminares. Durante el siglo XX mucho se ha debatido sobre

su papel en el sistema narrativo, por lo que me parece necesario realizar un excursus de las aportaciones al debate crítico, con miras a ofrecer una gama de propuestas hermenéuticas sobre esta especial categoría del texto literario.

A lo largo de la historia, la crítica ha intentado establecer algunas ideas más o menos permanentes sobre el tipo de personaje que actúa en la novela. Líneas teóricas que, de manera muy preliminar, podríamos sintetizar en dos corrientes:

Un primera que busca una identificación con lo real, o mejor dicho con la realidad humana, dando seguimiento a la idea de un personaje que se hace paradigma del hombre real, y un segunda que insiste en la funcionalidad del personaje en su calidad de elemento puramente arquitectónico-funcional del relato. Esta distinción determina, pues, dos tipos de enfoque paradigmático: por un lado un estudio que se orienta hacia una visión esencialmente psicológica e histórica, pues será la mente humana (psique) y la historia su principal interés, por otro, un grupo que se relaciona más con la tradición narratológica puramente dicha, vinculada a los estudios precursores de Propp y a la aportación de la semiótica de Greimas o Genette.

Sin embargo, cabe señalar que también para la categoría de personajes se cumple lo que Garrido Domínguez señala para cualquier corriente teórica, es decir que "existen en la actualidad diferentes ensayos de clasificación de los movimientos teóricos-literarios. Ninguno de ellos resulta plenamente satisfactorio ya que, a diferencia de lo que ocurre en otros dominios del conocimiento científico, los paradigmas surgidos en el ámbito de la teoría literaria no presentan un carácter excluyente sino complementario." (Garrido Domínguez 1996: 13)

Ahora bien, Todorov lamentaba que la del personaje fuese, entre todas las categorías novelescas "paradójicamente, una de las más oscuras de la poética", y añadía que "sin duda, una de las razones es el escaso interés que escritores y críticos conceden hoy a esta categoría, como reacción contra la sumisión total al personaje que regla a fines del siglo XIX… Otra razón es la presencia, en la noción del personaje, de varias categorías diferentes" (Ducrot/Todorov 1972:259). De hecho, después de la

revolución narrativa del siglo XX y la consecuente desaparición de la novela decimonónica, que agotaba toda información sobre un personaje por una tentación de contar la verdad, el personaje tradicional queda desmoronado. La muerte del personaje inaugurada a principios del siglo XX solo sugiere que ha desaparecido cierta manera de representarlo. El personaje es, por lo tanto, un elemento textual y en su calidad de pieza perteneciente al conjunto textual sufre cambios, replanteamientos y reconfiguraciones.

Volviendo a Aristóteles, es bastante conocida la división que el filósofo griego formula con respecto al relato: existe un relato en que se realiza una mímesis de la acción y otro en que tiene lugar la mímesis del hombre. Esta separación, que Aristóteles aplicaba al arte dramático, establece un primer marco de referencia del estudio aquí presentado, el componente medular de una teorización que durante los siglos ha registrado oscilantes momentos de atención y de enfoque analítico. En la *Poética*, el personaje se presenta como vinculado a la idea de *Mímesis*, o de imitación, y como agente de la acción, tiene que cumplir con algunos requisitos esenciales: la bondad, elemento que se asocia a las decisiones que tomará a lo largo del relato, la conveniencia, determinada por las cualidades básicas de la fábula (Garrido Domínguez 1996: 79), la semejanza, o sea el grado de adhesión o de alejamiento a categorías fijas del personaje y la constancia, es decir el respeto de cierta coherencia con sus propias acciones, que tienen que armonizarse con su propia personalidad, para no caer en contradicciones que pondrían en riesgo el funcionamento general del enredo.

Sin embargo, el debate teórico sobre la configuración del personaje no siempre ha sido objeto de necesarias actualizaciones, quedando en algunos casos un elemento bastante ignorado por la crítica. La división aristotélica encuentra cierto respaldo en la teorización del siglo XX, donde, durante una buena parte del siglo, cabe señalar la hegemonía de la escuela formalista y estructuralista, que entre otras cosas, subraya más bien el valor funcional del personaje que su dimensión psicológica. Para los formalistas, el personaje es una función más del texto y

contribuye, junto a otras funciones como el espacio y el tiempo, a la articulación final de la novela. Para Tomachevski, por ejemplo, el personaje cumple la función de conector de motivos y no representa una categoría imprescindible del sistema literario, ya que "la presentación de los personajes, una especie de apoyo viviente para los distintos motivos, es un proceso corriente para agruparlos y conectarlos… El personaje juega el papel de hilo conductor ayudándonos a orientarnos entre el montón de detalles, un medio auxiliar para clasificar y ordenar motivos concretos" (Todorov 1976:293).

A la base del formalismo subsiste la idea de negar por completo la dimensión psicológica del personaje, ya que, trantándose de un ser que no es real, no hay que considerarlo como tal. Objeto del análisis formalista es, por ejemplo, la estructura del texto, su génesis y su canonización según un género, elementos que descartan la complejidad del personaje y de su mundo. El personaje se percibe, entonces como "apenas necesario para la historia. La historia como sistema de motivos puede prescindir totalmente del héroe y sus rasgos característicos" (Ib.).

Muy palpable, en este sentido, aparece la herencia de Vladimir Propp y de su 31 funciones según las cuales el relato se regula, avanza y termina. La conocida "Escuela de Praga", nacida a mediados de los años treinta del siglo XX, aporta relevantes contribuciones al debate crítico. Aplicando las ideas procedentedes de la semiótica, en especial de la tradición de Saussure, el Estructuralismo configura una idea de Gramática del relato. La literatura, así, se transforma en una manifestación del lenguaje y sigue los mismos procedimientos de creación de éste. Greimas, Todorov y Genette, entre otros, reconocen esta dimensión del texto literario y afirman la importancia que todos los elementos textuales, a la par que cada elemento que compone una frase o un discurso, trabajen de forma correcta para lograr el funcionamiento del sistema general.

Más tarde, el avance de los estudios inherentes a la psicología empieza a tener una influencia bastante tangible en la crítica literaria. El análisis psicológico del personaje se impone, por lo tanto, como categoría teórica de relieve, atisbando a un

mundo que, hasta ese momento, había sido objeto de cierto escepticísmo. Al realizar un procedimiento de esquematización de los procesos mentales, la psicología arroja luz sobre la dimensión oculta del personaje. Psicología y sociocrítica, además, contribuyen también a detectar las implicaciones entre el personaje y el autor; el uno reflejo de la ideología o de la psicología del otro.

Aunque no pertenecen a la corriente de la psicocrítica, hay que citar a Barthes (1970) y a Chatman (1978) como defensores de la importancia del personaje en literatura. Tanto el uno come el otro insisten en subrayar su autonomía respecto al sistema narrativo, dado que, como por ejemplo asevera Chatman, el personaje se muestra como signo completo, cuyos atributos se presentan tanto en la dimensión paradigmática, aparece un ejemplo perfecto de hombre metido en la sociedad, como en la sintagmática, o sea, regido por un orden temporal. Por su parte, Roland Barthes defiende la existencia de un código propio del personaje, el código sémico, donde el elemento sémico, el sema, se presenta como un conjunto de repetición del mismo (combinación estable) y como contraste entre elementos (combinación compleja). Esta complejidad es la base sobre la que sienta la personalidad del personaje, que aunque sigue teniendo un papel meramente funcional, configura una propia esfera de acción y de pensamiento.

En síntesis, a partir de un momento dado la crítica se concentra en la posible dimensión interior del personaje en su calidad de reflejo de una sociedad, avalando la importancia que tiene la caracterización para satisfacer esta dimensión. En este sintético cuadro, es imprescinidible mencionar la aportación de la corriente de Lukacs (1920), por un lado, y de Bajtín (1978) por otro, quienes se adueñan, respectivamente, de la idea de un personaje asociado a la ideología de la época en que se configura, y al concepto de polifonía textual, es decir, de un relato considerado como conjunto de elementos y de voces que dan lugar a una diversidad que es propia del texto narrativo.

Como vemos, la historia cuenta con un abanico bastante variado, y a veces desordernado de ideas, más o menos sometidas

a la época y al contexto en que se desarrollan. Pero este "caos" no ha de ser interpretado como indicio de una falla del sistema teórico, sino como un recurso vital del debate, ya que, como se señalaba antes, la coexistencia de teorías y corrientes desvela la complejidad del objeto de estudio y supera el margen entre una escuela y otra en virtud de una más o menos evidente interacción.

Trazadas las líneas esenciales del panorama teórico, me gustaría adentrarme un poco más en la cuestión central de este trabajo, es decir, la configuración del personaje; la caracterización, o mejor dicho la construcción del personaje en el procedimiento narrativo hace posible que un personaje se defina, completando ese vacío semántico (Lotman 1973, Hammon 1983) que lo caracteriza desde el comienzo de cualquier obra. Cualquier detalle, cualquier tipo de información acaba perfilando al actor del texto, y poco a poco va alimentando un identikit, tanto exterior como interior, del héroe[3].

Para realizar el perfil, muchos han sido y siguen siendo los procedimientos de caracterización, por lo que me parece oportuno ofrecer un excursus, aunque condensado, del tema.

Configuración y tipos

Para teorizar el proceso de construcción del personaje, no podemos eludir el esquema binario propuesto ya en 1921 por Forster, con el que cualquier estudio sobre el tema contrae deudas notables. El escritor británico, a partir de una simple distinción entre un personaje monodimensional y otro multidimensional, marca de forma definitiva la teoría del personaje. Se reconoce, entonces, la diferencia básica entre un personaje que tiene su propia evolución en el texto, es decir Redondo, o *Round*, y otro personaje que, en cambio, no se transforma, quedando en la categoría monolítica de personaje plano, o *Flat*. Esta distinción ha sido declinada por varios escritores y críticos, señalemos la división paralela de Unamuno entre personajes Agónicos

3 Se utilizan aquí el término "héroe" asumiendo la perspectiva del personaje propia del Formalismo y del Estructuralismo y "actor", dando seguimiento a la escuela de Greimas. En ambas ocasiones se quiere hablar del protagonista de cualquier tipo de relato.

y Rectilíneos, y sigue siendo una brújula para entender al personaje, su configuración dentro del texto y su trayectoria diegética.

Hasta cierto punto, la descripción del personaje se ha limitado a dos grandes modelos, hoy ya caducados para dejar paso a otras posibilidades de caracterización. Hay una descripción física, llamada *Prosopografía*, y otra psicológico-moral, llamada *Etopeya*[4]. Ambas categorías "se ampliaban con una configuración y contextualización espacial referente a sus orígenes genealógico-familiares y a la geografía de la acción en la que se enmarcaba la historia" (Álamo Felices 2006: 192). Estas estructuras han durado, según Bobes Naves (1993), hasta el Romanticismo, puesto que a partir de finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX la novela cambia, y con ella sus personajes, pero sobre todo se modifica el proceso de creación que el escritor realiza. El novelista del siglo XX amplía su posibilidad descriptiva, heredando fórmulas clásicas como el diálogo, el retrato directo o el monólogo, y descubriendo nuevas fronteras de presentación; la perspectiva multiple, la discontinuidad cronológica y el flash-back, por ejemplo. Bobes Naves subraya la importancia que en este sentido cobran escritores de comienzos del siglo pasado, como Proust,

4 Álamo Felices hace una referencia al valor paradigmático que tiene la descripción cervantina de don Quijote. El narrador sigue estrictamente las dos líneas de caracterización, abriendo al entorno espacial en el que el personaje se mueve y al origen de su nombre. Veáse: Francisco Álamo Felices, "La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas", *Signa*, 2006. Págs. 189-213

por insistir en el valor del recuerdo y su evocación, y de Woolf o Joyce en relación a la técnica del fluir de conciencia. (Ib.)

A las dos tipologías, *Prosopografía* y *Etopeya*, habría que añadir por tanto un conjunto de técnicas de representación que efectivamente encuentran su espacio en la novela[5]:

- Pragmatografía: descripción de los objetos.
- Effictio o retrato: aspecto completo de los personajes.
- Cronografía: momento temporal en que se sitúa el personaje.
- Topografía: lugares reales de la acción.
- Topofesía: lugares imaginarios de la acción.

Como vemos, la caracterización se impone como elemento básico para la configuración del personaje y es bastante fácil deducir que esta construcción se alimenta de todo tipo de elemento que tenga a su alcance. Baste pensar en la pipa de Maigret, en su identificación total con su dueño y en el fenómeno de simbiosis que personaje y objeto maduran, o, por ejemplo, en el contraste que en *El Quijote* se establece entre el espacio soñado por el caballero y la sordidez de las posadas y la aspereza de los campos manchegos que él pisa. Un conflicto que propicia la dimensión totalmente idealista del personaje y excluye cualquier inclinación de tipo realista por parte de éste.

Dicho en otras palabras, la configuración del personaje solo se puede realizar a partir de una operación de una recopilación que el novelista hace de varios elementos que no pertenecen de forma estricta al personaje pero que sí lo configuran, determinando su ser, su aspecto, su actitud frente a las cosas, a las personas y a los estados de ánimo que éste afronta.

5 Esta distinción se encuentra, en forma más amplia, en Álamo Felices, "El tiempo en la novela. Las categorías temporales en *El lápiz del carpintero* de Manuel Rivas", Almería, Universidad, 2002.

A este respecto, me parece extremadamente útil la afirmación sintetizadora de Bobes Naves:

> Un personaje es, pues, el resultado de un montaje realizado con rasgos físicos (mejor, fisionómicos) que nos ofrecen el ser, y con acciones y actitudes, que nos ofrecen el hacer, de un modo directo o a través de la visión de algún observador textual, que puede ser el mismo narrador o cualquiera de los personajes. Necesariamente todos los personajes quedan situados en un marco espacial con el que, mediante procesos de semiosis metonímicos o metafóricos, pueden identificarse, y en un marco temporal que en la novela suele ser la *petite temporalité*, es decir, lo contemporáneo, el pasado inmediato y el futuro previsible, que suele manipularse para conseguir una integración sémica con las demás unidades. (Bobes Naves, 1986:42)

El producto de este montaje se alimenta, como sabemos, de elementos textuales que llamados signos y que sirven, de acuerdo con la idea estructuralista, para completar el proceso de definición del personaje. Suelen distinguirse tres tipos de signos, que llamaríamos tradicionales: "Los signos textuales definen al personaje que se presenta como una palabra vacía en principio, al fijar con claridad, exactitud y precisión su naturales, y lo caracterizan al determinar los atributos que le corresponden por oposición a los que tienen los demás". (Ib.: 62).

Los *signos de ser* identifican al personaje por lo que es, es decir, por su nombre y por los adjetivos o epitetos que se le asocian. Un nombre puede matizar al personaje y rellenar un hueco que aparece desde su irrupción en el relato. Pensemos en algunos célebres personajes de Carmen Laforet: la tía Angustias evoca cierta aflicción que efectivamente afecta al personaje severo pero frágil de *Nada*, Marta Camino, la niña protagonista de *La isla y los demonios*, remite a la voluntad de marcharse, de

viajar (Camino) de la muchacha, o el nombre de Paulina Goya, personaje central de *La mujer nueva*, se asocia directamente a San Pablo y a su misión evangelizadora, lo que realmente se produce en la novela de 1955, cuando tras la conversión católica, Paulina intenta cambiar el mundo, o por lo menos su mundo, en virtud de los valores cristianos. Aunque los signos de ser se consideran generalmente estáticos y fijos (Ib.), tienen el privilegio de representar la primera información sobre un personaje y muy a menudo cumplen el rol de determinar la percepción, la simpatía o el disgusto del lector hacia éste. Asimismo, suelen anticipar un característica de un personaje, o bien a través del nombre o bien a través de un apodo (la loca, el viejo, el burro).

Los *signos de acción* describen principalmente lo que el personaje hace, sin olvidar la situación en que tales acciones se producen. Pueden ser acciones reiteradas y cotidianas, o inéditas y situacionales, pero dicen bastante sobre el carácter o la intención de cada personaje. Manteniéndonos en un análisis primerizo de la novela más celebre de Carmen Laforet, notamos una cantidad enorme de este tipo de signos, en los que la novelista se apoya para una descripción completa de los habitantes de la casa de la calle Aribau. Cada capítulo encierra una caracterización de un personaje según sus actividades cotidianas, que la voz narradora relata casi como en un diario de bordo, o que, en otras ocasiones, proceden de una misma admisión del personaje, como en el caso de su abuela y de su enigmático "Nunca, nunca duermo" (*Nada*). Es bastante lógico que no se trata de signos estáticos y que cambian conforme a la situación; en muchos casos, los signos de acción iniciales marcan de forma permanente al personaje, que intentará mantener ciertas actitudes, confirmando su esencia, o cambiará la manera de actuar, deshaciéndose de su forma de ser original y cumpliendo un proceso de evolución.

Los *signos de relación* configuran un sistema de oposición entre los personajes y regulan, de esta forma, el funcionamiento del relato. Un personaje es tal solo en relación a otros personajes que alimentan su perfil y su carácter. Son los signos que de forma más evidente muestran que el texto narrativo debe respetar algunas reglas de funcionamiento. La soledad de un personaje,

en casos de novelas de un solo personaje, también prevé la presencia de signos de relación, ya que es esa misma condición de aislamiento que denota la dependencia del otro, su reacción, su asentimiento a lo que el personaje es o hace.

Los *signos de habla* generalmente se asocian a los *signos de relación*. Son los signos que identifican al personaje por lo que dice. Este signo verbal puede dividirse en dos grande categorías: una que contempla lo que el personaje dice o no dice a los demás personajes, lo que atestiguaría varios rasgos de su personalidad (si es un personaje mentiroso, honesto, histérico, etcétera), otra que en cambio se orienta hacia lo que el personaje se dice a sí mismo, el monólogo, que en muchas ocasiones desvela su real intención.

Más allá de tales signos textuales, que comúnmente se aceptan en la crítica literaria, el cuadro de posibilidades podría ampliarse con otros elementos de definición. Existen, por ejemplo, los signos *cinésicos*, que caracterizan al personaje por los movimientos que él o ella realizan a lo largo del texto y que pueden dar lugar a un proceso de asociación directa de tal movimiento con tal personaje (cojear, sufrir algún tic nervioso, respirar o hablar de forma sincopada). También se pueden detectar signos *acústicos*, como por ejemplo el ruido producido por los zapatos, por la tos o por el tamborear de los dedos sobre una mesa. En síntesis, la construcción del personaje se presenta, citando a Garrido Domínguez: "como resultado de la interacción entre los signos que integran la identidad del personaje, los que reflejan su conducta, y finalmente los que expresan sus vínculos con los demás personajes (Garrido Domínguez 1996:88).

Estas formas de caracterización constituyen la base de la configuración del personaje y se alimentan tanto de la dimensión física como del aspecto psicomoral del actor. Todo rasgo físico-moral ofrecido por el narrador se enmarca en la que llamamos caracterización directa, es decir, un listado más o menos extenso de características que llevan a una "radiografía" completa del personaje (Álamo Felices 2006). Hablamos de *autocaracterización*

si esta se produce por una presentación que el personaje hace de sí mismo, y de *heterocaracterización* si esto se realiza a través de una información filtrada por palabras de otro personaje o del narrador. En cambio, toda información que aparece diseminada en el texto, no contenida dentro un tipo de descripción exhaustiva y que estimula al lector a reanudar los elementos para configurar el perfil, es llamada *indirecta*[6]. Cabe destacar que:

> El carácter generalmente apologético de este tipo de relato, el papel creativo asignado a la memoria y la inevitable distancia temporal respecto al momento de los hechos (en la mayoría de los casos) repercuten directamente no sólo sobre el volumen de información sino, sobre todo, sobre su orientación y configuración en el texto. (Garrido Domínguez 1996:89)

El cuadro puede completarse con elementos que colaboran a la configuración del personaje. Más allá del nombre de pila[7], o en algunos casos del apodo, el narrador tiene en sus manos el poder de definir al personaje recurriendo a técnicas de identificación: tal asociación puede realizarse con el espacio o los objetos, por lo que un determinado espacio o un objeto acaban definiendo al personaje. En Carmen Laforet, este proceso se realiza, por ejemplo, en *La isla y los demonios*; Marta Camino está constantemente asociada al territorio canario (Illanes Adaro 1974 y Quevedo, 2012), del que parece heredar ciertos matices 'telúricos', que alteran su equilibrio y trastornan su serenidad. Andrea, en *Nada*, también vive un proceso de identificación con "el maletón pesado" de la primera escena, lo que lleva al lector a una asociación entre el peso que ella misma arrastra por las

6 Garrido Domínguez (1996) señala que el primer tipo de caracterización es propio de las primeras formas narrativas o de la épica primitiva, mientras que la segunda se asocia a una idea de evolución del personaje que es propia de la modernidad, en la que la dimensión individual aumenta su importancia gracias a técnicas narrativas como la corriente de conciencia. Veáse: Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996.

7 Roland Barthes identifica el nombre como un contenedor de rasgos, una combinación de características de las que el nombre ejerce de etiqueta. Veáse: Roland Barthes, *S/Z*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1980

escaleras, y su incapacidad de vivir de forma despreocupada su año barcelonés.

Otro tipo de identificación se desarrolla alrededor de una posible transformación: hablamos de antropomorfización, de cosificación y de animalización. La primera es el proceso de adquisición por parte de un objeto, de una idea o de un fenómeno en general, de características que son propias del ser humano (por eso también podría llamarse humanización). Más adelante, analizaré este proceso en varias novelas de Carmen Laforet, hasta llegar a la idea que en muchas ocasiones la novelista crea ciudades (o espacios) que parecen tomar vida. Por otro lado, también es común que un personaje manifieste rasgos que se asocian a los objetos y acaban asimilando estas características hasta perder su faceta humana, aunque es más frecuente la asociación al mundo animal, o en general a lo salvaje. El proceso de deshumanización, tan frecuente en literatura, tiene a menudo la función de denunciar una situación de degradación que, de alguna forma, ha provocado esta metamorfosis. Así, por ejemplo, ocurre en *Nada*; los habitantes de la casa de la calle Aribau desvelan su cara más salvaje, como bestias enjauladas; la tía Angustias hasta posee una chistera que tiene algo de un rapaz, Román sonríe y hace muecas que le acercan a un animal hambriento y no es difícil relacionar este estado de alteración al conflicto, tanto político como doméstico, de la familia.

La referencialidad. El espacio del personaje

Según Bal, se puede hablar de personaje referencial en relación a aquel actor textual que se asocia a un marco de referencia ya perfilado o conocido (Bal:1987). Como ocurre, por ejemplo, con los personajes históricos presentes en algunas novelas, o con representaciones de dioses y seres míticos, el marco referencial del personaje ya aparece delimitado. El lector asocia a este tipo de personaje algunos rasgos que hay que respectar: sería difícil imaginar un relato en que, por ejemplo, el dios de la belleza Apolo, esté representado como un ser de

mal aspecto. Son personajes que "actúan según el modelo que conocemos por otras fuentes"(Ib.:91). Describir a un personaje referencial, cuya información ya aparece en la cultura popular o en otras fuentes, quiere decir realizar una relación entre el material ya conocido y la información inédita, que en la mayoría de los casos ha de ser coherente con el personaje mismo. Pero no se trata de un privilegio de los personajes referenciales. Ya Bal insiste en que la referencialidad representa un valor añadido para los personajes que, de una forma u otra, ya se conocen, pero aclara que el concepto de referencialidad pertenece, en realidad, a todo tipo de personaje, puesto que "…cualquier personaje es más o menos predecible, desde la primera vez que nos presenta hasta el final. Toda mención a la identidad que se nos presenta del personaje contiene información que limita otras posibilidades" (Ib.). A partir de su irrupción en la novela, un personaje va adquiriendo y dando información, lo que configura, poco a poco, su marco referencial. Representar la referencialidad, construyendo de forma gradual su posible ámbito de acción, relación e identificación, puede traducirse en la determinación de un límite, excluyendo, de forma más o menos definitiva, algunas características del héroe. Sin ir demasiado lejos del objeto de esta investigación, tomemos como ejemplo la primera página de *Nada*: "Por dificultades en el último momento para adquirir billetes, llegué a Barcelona a medianoche, en un tren distinto del que se había anunciado, y no me esperaba nadie" (*Nada*: 13).

Ya en tan solo dos líneas, el personaje, que se narra a sí mismo, está delimitando su margen referencial; en primer lugar, hace referencia a billetes que se consiguieron de forma complicada, lo que remite a una dificultad general que el personaje tiene para viajar. Que se trate de una imposibilidad anedóctica o de un motivo real de la novela, se aclarará a lo largo de la novela. Barcelona se presenta, luego, como escenario. Un dato que se confirma; toda la novela se ambientará en la Barcelona de posguerra, que será el teatro de los acontecimientos. Dentro de la frase "no me esperaba nadie", es posible vislumbrar una referencia destinada a marcar un rasgo fundamental de la protagonista; la soledad. Queda bastante evidente que estos

datos han de ser confirmados a lo largo de la novela, al contrario puede haber rasgos que, con respecto a la escena proemial pueden también modificarse, pero ese incipit, tan solo con pocas informaciones, acaba de descartar algunas hipótesis. El personaje no ha viajado con otra gente, no parece pertenecer a una clase alta de la sociedad, y ofrecerá solo su propio punto de vista (al estar la novela narrada en primera persona).

Avanzando en la lectura, nos enteramos que se trata de una muchacha y que la soledad se confirma como motivo (era la primera vez que viajaba sola). Así se configura, poco a poco y de forma irremediable, la referencialidad de Andrea y su mundo.

Siempre Bal (Ib.), define algunos elementos funcionales para la construcción de la referencialidad: los rasgos que definen el aspecto exterior del personaje, o sea la categoría asociada a la Prosopografía, la profesión, el sexo, la edad y etcétera, generan una posible expectativa por parte del lector, quien empieza a imaginar al personaje a través de una operación de identificación o de distancia.

Ahora bien, la diferencia entre motivos preponderantes, que definen la referencialidad del personaje, y motivos secundarios, que acaban desapareciendo del texto, se fundamenta en algunas estrategias textuales bastante reconocibles. Bal habla de cuatro principios esenciales, que aquí me parece oportuno asumir como fundamentales: la repetición, la acumulación, la relación y la transformación.

Para repetición se entiende la aparición más o menos constante de ciertos motivos. En los textos que aquí se analizan, veremos cómo la soledad y la incomunicación se afirman como motivos o elementos referenciales gracias a la abundancia de alusiones, admisiones e informaciones que insisten en este aspecto.

La acumulación representa la suma de varios elementos que comunican una imagen bien clara del personaje. Puede ser vista como una etapa posterior a la repetición, ya que los varios datos definitorios encuentran un síntesis en una especie de archivo ideal del personaje. Se tomarán en cuenta no solo los motivos más propios del personaje, sino también elementos que

marquen su referencialidad de forma indirecta. Para poner un ejemplo, el personaje célebre de Andrea no solo es rara porque le gusta la soledad, el vagabundeo y hacer cosas fuera de lo común; su rareza se define también gracias a su singular punto de vista, que somete al lector a asumir la misma mirada de la muchacha, y por los juicios de las personas con que se codea. De hecho, todos estos datos reunidos, acaban perfilando su identidad.

La relación es un elemento más de conotación. Hay relaciones que el personaje establece consigo mismo y otras que tienen lugar entre personaje y personaje. La referencialid se construye, claro está, también a través del lenguaje y su uso, el alejamiento de otros personajes, el afecto, el odio, la envidia. Constantemente, el personaje realiza esta doble relación y de manera consecuencial define su sistema de referencia.

La transformación es, finalmente, un elemento fundamental. Superando la idea inicial de personajes dinámicos y estáticos, o Redondos y Planos, diríamos que todo personaje está sometido a un proceso de evolución, que de forma permamente marca un antes y un después entre el *Yo* de comienzos del relato y el *Yo* del final.

Una actualización fundamental de la idea de referencialidad llega de Alex Woloch (2003), quien en su *The one vs the many* (2003), logra dar una definición correcta de lo que es este sistema: con espacio del personaje, Woloch introduce una categoría fija de rasgos definitorios que contiene la referencialidad de que habla Bal, añadiendo el componente de la relación entre varios espacios presentes en el texto, que remiten a varios personajes. De este modo, se completa la información: cada personaje vive dentro de su espacio, y cada espacio coexiste con el de otro u otros personajes, en virtud de una convinvencia que puede ser pacífica, conflictiva, empática o estridente, según los casos.

Ligado a la idea de la existencia de un marco de referencia para cada uno de los personajes, se encuentra el elemento del punto de vista. No voy a detenerme mucho sobre ese factor, ya que saldría de la cuestión básica de este libro, pero me parece importante recordar que el punto de vista es, no cabe duda,

una pieza fundamental para la configuración del código. La célebre llegada de Andrea a Barcelona, de la que hablaré a continuación, nos proyecta dentro del punto de vista de la chica, y por consiguiente en su mundo (o código). Pocas referencias a la Barcelona destrozada por la guerra, a la miseria, a las casas bombardeadas, en la primera escena sobresale el ímpetu con que Andrea se lanza hacia lo nuevo, lo ignoto. No hay espacio para otro punto de vista que no sea el suyo, y la misma ciudad nocturna, por lo menos hasta su llegada a la casa de la calle Aribau, parece muy distinta de la Barcelona recién salida de la guerra civil. Andrea incluso parece sentir que esa ciudad la acoge con simpatía, cuando el edificio de la universidad, antropomorfizado, le ofrece "un grave saludo de bienvenida" (*Nada*: 14).

El marco de referencia, o espacio del personaje es, por lo tanto, el ámbito de acción de un personaje, un elemento que reúne todos los signos posibles de presentación, prevé una inevitable evolución del personaje, incluye su punto de vista y se mantiene, parecida a la cáscara de una caracola, durante todo el relato. Además, esta estructura de conotación cumple una operación fundamental: establecer un punto de contacto entre el valor funcional de un personaje, es decir su rol dentro del relato, y el valor antropológico, o sea su proyección mimética con la realidad.

Capítulo 2

Fenomenología de la chica rara: Andrea y Marta

La invención de la chica rara

A lo largo de su trayectoria literaria, Carmen Laforet se confirma una excelente creadora de personajes. Esta tesis aquí defendida, constituye una base y también una premisa del análisis que me propongo a realizar, consciente de la inumerable cantidad de trabajos críticos sobre la autora y su narrativa, en especial alrededor de esa "ruidosa entrada" en las letras españolas que fue *Nada*.[8]

Ya en su novela de debut, más allá del éxito imprevisibile que la publicación logrará a partir de su aparición (1945), la autora lanza a la escena un conjunto de personajes perfectamente perfilados y muy difíciles de olvidar. La aterradora familia de la casa de la calle Aribau es el emblema de esa España traumatizada de mediados de los años cuarenta del siglo pasado, oscilante entre las ruinas de la guerra recién concluida y los temores por lo que, mientras tanto, se estaba produciendo en el resto del mundo. Por otro lado, tampoco pueden caer en el olvido las escenas de la vibrante vida universitaria y el aire acogedor que Andrea respira en casa de su amiga Ena, símbolo de esa esperanza juvenil que, a pesar de todo, late en todos los jóvenes de la posguerra.

No es mi intención reanudar aquí la cantidad de análisis, críticas y reseñas que se han elaborado alrededor de esa absoluta novedad en el panorama literario español. Me limitaré a señalar esa misma variedad de posturas y cortes críticos como señal de la contundencia de un texto que, aún hoy, sigue despertando interés tanto en la crítica como en el público lector. Un clásico,

8 La definición es de Miguel Delibes. Veáse Miguel Delibes, *España 1936-1955. Muerte y resurrección de la novela*. Barcelona, Destino, 1990.

por así decirlo, que abre los caminos intricados y borrosos de la novela de posguerra y brinda un nuevo género, tan lejos de los moldes de entonces, que Ramón Sender definiría, años más tarde, "la primera obra maestra realmente femenina que hay en nuestra letras". (Sender/Laforet 2003: 51)

Pero, más allá de estas definiciones, que podrían tener el único objetivo de encasillar a Carmen Laforet y su obra en un sitio exacto de la novela española y mundial, me gustaría detenerme en la configuración del personaje, en este caso de la protagonista, en el primer bloque de novelas de la autora; *Nada*, desde luego, publicada en 1945, y *La isla y los demonios*, que sale en 1952, tras una larga y a veces irritada espera por parte de la crítica para que esta segunda entrega saliese a luz y demostrase, de una vez, si era posible hablar de una novelista completa o si, como en el caso de otras escritoras (entre las que destaca la magistral Eulalia Galvarriato), se trataba de una novelista de una sola novela.[9]

Joaquín de Entrambasaguas ya lo da por sentado: Andrea (*Nada*) y Marta Camino *(La isla y los demonios*) han de considerarse *alter ego* la una de la otra; es decir, hablamos del mismo personaje colocado en momentos diferentes. La admirada lectura de la segunda novela de la autora por parte del crítico desvela la cantidad notable de analogías entre el personaje de Andrea y el de Marta, tanto que, en ocasiones, Entrambasaguas no duda en aglutinar los dos nombres propios en un extravagante Marta-Andrea. Se suman a esta visión Fernández Almagro (1945) y Martínez Cachero (1997), mientras que Israel Rolón Barada (2010) intenta ampliar esta analogía también a la estructura de las novelas, aun subrayando la evolución estilístico-formal de la escritora en los casi diez años de silencio desde la aparición de *Nada*.

Es cierto que la muchacha entusiasmada y para nada temerosa que llega a medianoche a Barcelona y la "figurilla de adolescente" que espera impaciente la llegada de los invitados en el puerto de Gran Canaria comparten numerosos rasgos,

9 Sobre la recepción crítica de *La isla y los demonios*, hay un resumen bastante exhaustivo en Franciso Quevedo, *Regreso a La isla y los demonios de Carmen Laforet*, Valencia, Aduana Vieja, 2012.

tanto físicos como psicológicos. Me propongo aquí destacar las analogías entre la una y la otra, sobre todo en relación a la configuración del personaje, a su evolución a lo largo de la historia y su actitud frente al mundo exterior. Para hacerlo, he decidido destacar cinco motivos reiterados que acaban siendo rasgos definitorios de un tipo literario que, años más tarde de la publicación de las dos novelas, Carmen Martín Gaite llamaría "chicas raras", asimilando un término que, en la España de posguerra, se aplicaba a aquellas muchachas que, por una razón u otra no aceptaban el papel impuesto de mujer sumisa, inclinada hacia el arreglo y el cuidado de la casa y pendiente del amor de un hombre que, tarde o temprano, la llevaría a un matrimonio feliz (Martín Gaite 1978).

Estos motivos determinan el marco referencial al que he aludido en el capítulo anterior, configurando el mundo, y por lo tanto el espacio del personaje de Andrea y de Marta, y pueden sintetizarse en cinco elementos dominantes:

a) La soledad

b) La búsqueda de un lenguaje nuevo debido a la incomunicación

c) El descubrimiento de la sexualidad

d) La orfandad

e) La percepción de un paisaje viviente

Motivos

Ambas novelas presentan una estructura basada en círculos: en el caso de *Nada*, queda bien definida una diferencia entre el mundo doméstico y sus locos habitantes, el mundo de la universidad y de Ena, y el mundo particular de Andrea. Lo mismo ocurre en *La isla y los demonios*; hay un círculo familiar donde se colocan el hermano de Marta y su mujer, la histérica Pino, otro mundo que es el de los invitados y de Pablo, el joven pintor del que Marta secretamente se enamora, y finalmente, el mundo secreto de la protagonista. Los varios niveles resultan a menudo impenetrables y eso nos lleva a una primera consideración,

orientada sobre la idea que Andrea y Marta comparten el motivo de la soledad. El mundo de las dos muchachas es, de hecho, un universo solitario.

La llegada nocturna a Barcelona se produce en perfecto aislamiento, lo que marca ya una enorme distancia entre la protagonista, que en la novela coincide con la voz narradora, y la masa de gente desconocida que la rodea. La chica se describe como "gota entre la corriente" en medio de la "masa humana" que a su alrededor avanza para salir de la estación. Tan pocas líneas condensan toda información necesaria para entender que la soledad podría ser uno de los motivos fundamentales de toda la obra, lo que se confirma ya en el alivio que la muchacha siente cuando, al llegar a la casa de sus parientes, cierra la puerta del baño y conquista otra vez ese estadio privilegiado. Entendemos que se trata de una aptitud ya presente en su niñez, ya que Andrea en absoluto sufre miedo al viajar sola: al contrario, es esa misma sensación de libertad que anima su viaje a la gran ciudad. El anhelo de libertad y de deshacerse de órdenes y también de caminos establecidos, es la causa de sus frecuentes vagabundeos barceloneses, salidas clandestinas a un espacio, Barcelona, que ella considera, al mismo tiempo, un sitio de libertad y de peligro. Al entender que en la casa de sus alienados parientes no puede tener un espacio propio, Andrea buscará en la ciudad ese espacio vital. Empieza su vagabundeo solitario por la calles, las plazas, los cines de una Barcelona que la fagocita pero que también la protege de sus mismos temores.

El elemento de la soledad se impone también entre los motivos de *La isla y los demonios*: Marta Camino es a su vez un personaje solitario: al comienzo de la novela la encontramos sumergida en esa estadio protector: la niña está jugando en el borde del agua y ni se da cuenta que se ha acercado demasiado al límite del muelle:

> - ¿Estás loca? Pino se está poniendo nerviosa; dice que te vas a caer.

> La hizo retroceder unos pasos, y ahora quedó la muchacha entre su hermano y su cuñada. Entre los dos parecía insignificante e inútil. (*La isla y los demonios*: 12)

La intervención de José, su hermano, desempeña aquí un valor simbólico de la libertad usurpada, o parcial, que tiene Marta. La niña necesita, al igual que Andrea, un espacio propio: a diferencia de Andrea, Marta Camino tiene habitación particular, pero se adueña también del salón de la casa, en el que secretamente escribe cuentos y leyendas, y del jardín, que es para ella el lugar del encuentro con la naturaleza. En la parte final de la novela, la ciudad de Gran Canaria se convierte también en un espacio familiar. Empiezan, como occurría en *Nada*, largos vagabundeos, en los que la muchacha, sola y pensativa, invierte casi la totalidad de su tiempo libre.

Quintana Tejera señala que Marta "al igual que Andrea está empezando a vivir en medio de un entorno nada favorable. Su papel consiste en no dejarse vencer por la mediocridad del medio, en alimentarse de su propia soledad..." (Quintana Tejera 1997:162), lo que forja el esquema al que aludía antes de una estructura en círculos. Tanto para Andrea como para Marta, el círculo en que ellas se colocan se caracteriza por una perfecta soledad. Un aislamiento que es también la condición básica, como asevera Hugo Carrasco, para su maduración:

> En *La isla y los demonios* se muestra una situación básica: la soledad de una adolescente canaria, incomunicada e incomprendida por sus familiares adultos; y su desarrollo, caracterizado por su progresivo acercamiento a la realidad y por su comprensión también progresiva de la existencia en toda su complejidad, es decir, en sus aspectos

> positivos y negativos, valiosos, grandes y elevados
> o rastreros, pobres y pequeños. (Carrasco 1982:25)

No es casual que en las pocas ocasiones de comparticipación – el baile en *Nada* y las reuniones familiares en *La isla y los demonios*–, las dos muchachas se sientan incómodas, inapropiadas e incluso agobiadas.

He aquí el primer motivo y primer componente de la "rareza" de Marta y de Andrea. Las dos chicas prefieren la soledad y en ella buscan su propia personalidad, todo lo contrario que los otros núcleos de personajes presentes en la novela: en *Nada,* Andrea no llega a compartir las experiencias universitarias con otros colegas sino que en escasas ocasiones. Su relación con Ena, la más profunda de su año barcelonés, es a su vez efímera y muy desequilibrada en favor de los deseos de la joven amiga. Ena siente por Andrea un afecto inegable pero no duda en deshacerse de ella una vez alcanzada la confianza del enigmático Román. De la misma manera, Marta Camino no enlaza íntimas amistades con la pandilla de coetáneas. La relación con ellas es convencional, y Marta será objeto por parte de las muchachas de un severo juicio sobre su salidas solitarias. Por otro lado, Pablo, el joven pintor, después de una fase inicial de auténtico afecto, acaba rechazándola. Tampoco Sixto, el chico con que Marta descubre los placeres del sexo, llega a entender y a alcanzar la parte más secreta de su ser. Ena y Pablo se imponen, entonces, como vehículo para la salida de Barcelona y de Gran Canaria, pero no llegan a quebrar, salvo pocas y esporádicas excepciones, ese muro defensor que Marta y Andrea han levantado para encontrar amparo en la soledad.

A nivel estructural, entonces, la soledad ejerce la función de crear las bases para el crecimiento y la maduración de la muchacha, un proceso bastante típico de todo adolescente, como bien señala Aránzazu Sumalla en su trabajo sobre la novela de formación (2013), en el que habla de una soledad "inevitable" para que la muchacha alimente una propia identidad. Esa función, tan necesaria en novelas como estas, encuentra su perfecta oposición

en la multitud, lo que explica la incomodidad que siente Marta Camino al deber compartir espacios de la casa tras la llegada de los invitados. Los recién llegados de la península, de hecho, ocupan parte de la casa; Marta pierde la libertad de moverse en sus espacios, y queda relegada a su habitación. El desván se convierte en el dormitorio de su tía Honesta y el jardín, que para Marta es la cadena con la naturaleza, ya no representa un lugar exclusivo para ella. Casi idéntico el proceso en *Nada*: Andrea también se muestra renuente al compartir su vagabundeos; al no encontrar un espacio propio en la casa de los parientes, busca en la ciudad de Barcelona tal amparo. Cuando Gerardo, un conocido, la ve e intenta pasear con ella (capítulo X), Andrea reacciona con enorme disgusto y casi con rabia porque el chico acaba de entrometerse en su mundo. Otro espacio de soledad es, para Andrea, el cuarto de Angustias: su tía, tras entrar en un convento, le da el permiso para utilizar su dormitorio. Junto a la ciudad, donde la muchacha tiene mayor libertad de movimiento, el cuarto de su tía es el único sitio donde defenderse de la irrupción de los demás en su vida.

Vagabundear quiere decir explorar el límite, pero también ponerse a prueba, desafíar lo incógnito. En sus andanzas, Marta encuentra y visita lugares que no le corresponden a una muchacha quinceañera: el bar, las calles vacías, la casa particular del pintor. En estos lugares ella aprende a ser sí misma, se construye una identidad propia, muy distinta a la máscara que tiene que inventarse en casa. En una conversación que la muchacha tiene con Pablo, Marta le confiesa esta especial tentación de soledad y vagabundeo:

> Tendría que estudiar... No diga nada a mi familia... Yo estudio por las noches. Pero para mí es algo tan estupendo andar sola por las calles, verlo todo... No sé, me parece que es la primera vez en mi vida que no estoy encerrada. Estuve en un convento, ¿Sabe?, casi dos años.

> Tú debías salir de la isla. No estás hecha para estar metida entre cuatro paredes. Tú tienes algo de vagabunda. (*La isla y los demonios*: 127/128)

Sin embargo, el pintor parece ser el único ser humano en entender el sentido de esos largos paseos. Los demás personajes no comprenden ni admiten el espíritu de libertad que mueve a la muchacha hacia lugares solitarios y pronto llegan a sospechar y condenar su conducta.

Andrea tampoco es entendida por los demás en su deseo de explorar la ciudad en soledad. En una de las severas conversaciones, muy parecidas a interrogatorios, que tiene con su tía Angustias ella le reprocha esta costumbre:

> - ... Tienes que andar menos y pisar con más cuidado... No me mires así, porque te advierto que sé perfectamente lo que haces cuando estoy en mi oficina. Sé que te vas a la calle y que vuelves antes de que yo llegue, para que no pueda pillarte. ¿Se puede saber adónde vas?
>
> - Pues a ningún sitio concreto. Me gusta ver las calles. Ver la ciudad...
>
> - Pero te gusta ir sola, hija mía, como si fueras un golfo. Expuesta a las impertinencias de los hombres. ¿Es que eres una criada acaso?... A tu edad, a mí no me dejaban ir sola ni a la puerta de la calle. (*Nada*: 55/56)

Además, el encuentro desafortunado con Gerardo también contiene una reprobación: "¿No te da miedo andar solita por las calles? ¿Y si viene el lobito y te come?[...] En serio Andrea, si yo fuera tu padre no te dejaría tan suelta" (Ib.: 111).

La soledad, en síntesis, es la condición necesaria de un proceso de concienciación, lo que impide cualquier forma de participación de otros personajes a lo que ocurre en el interior

de las protagonistas. Pasar horas y horas en perfecta soledad, deshacerse de vínculos y de reglas de conducta alimenta el proceso de introspección, atisbando una dimensión mucho más profunda, que queda irremdiabilmente oculta para el resto de personajes de ambas obras.

Al presentar el segundo motivo, me parece oportuno asociar la urgencia de buscarse un espacio propio de evolución, elemento que se vincula en parte al motivo de la soledad, con la necesidad de identificarse con un lenguaje nuevo. La incomunicación entre las dos protagonistas y los demás personajes, en virtud de los círculos mencionados, se impone pues como motivo adicional de las dos primeras novelas laforetianas.

De nuevo, se realiza una fractura entre el "yo" de la protagonista y el sujeto colectivo de los otros personajes, y es la imposibilidad de compartir un lenguaje, o mejor dicho de entenderse, lo que marca esa distancia.

Por un lado, el entorno familiar (el de Andrea y el de Marta) propugna las buenas conductas de la adolescente; la consideración que los demás puedan tener de ella, la posesión de objetos y de dinero, el respeto de los valores católicos, el matrimonio como legitimación social de la pasión física y el mantenimiento del *status* social. Por otro lado, el "yo" de la protagonista vierte en torno a conceptos como: la libertad individual, el arte como salvoconducto, la amistad, la naturaleza (en el sentido más amplio de "paisaje"), el amor (feliz o fracasado, ideal o material) y el viaje como cambio radical y necesario del ser humano.

Queda bastante claro que tal diferencia temática desemboca en una inevitable distancia concretizada en formas expresivas distintas. Andrea y Marta no sólo son diferentes con respecto a los otros, sino que hablan también de forma distinta. Muchas veces, esa diferencia se expresa a través del silencio, pues el mundo que las rodea parece más bien ajustado a los otros personajes que a ellas. Marta Camino, por ejemplo, encuentra

en el silencio su propia fuerza. Al principio de la novela, hay abudantes referencias a la imposiblidad de expresarse con los invitados. Su estado anagráfico por un lado y su condición de "niña rara" por otro no permiten en absoluto una relación igualitaria con el universo de los mayores. El desequilibrio es ya evidente en la escena de la llegada de los invitados: entre las quejas de Pino, que lamenta la condición en que vive y el susto de Matilde al encontrarse en un territorio tan salvaje, Marta intenta mirar el entorno con ojos ajenos para entender cómo ven la isla los recién llegados. Su frase, evocadora, "Nosotros vivimos en las faldas de un volcán antiguo" (*La isla y los* demonios: 20) que tanta emoción, ella piensa, debería de suscitar en los parientes, no hace sino aumentar el pavor de Matilde, los nervios de Pino y la preocupación de Honesta por vivir tan lejos de una ciudad urbanizada. Toda la novela se caracteriza, además, por palabras que Marta no dice por falta de un interlocutor adecuado. Su impotencia verbal se podría resumir en la frase "Marta había querido intervenir de algún modo. Pero no sabía cómo" (Ib.:55).

El motivo se repite a lo largo de toda la novela; cada vez que la protagonista quiere decir algo o actúa de forma personal y nueva, más correspondiente con su propia personalidad, tiene lugar un malentendido. Su relación con Pablo, por ejemplo, es percibida por los demás a través de lo que se dice en la ciudad, y lo mismo ocurre con el tiempo que Marta pasa con el joven Sixto. La muchacha no habla, no cuenta sus días en la ciudad y en el barco, lo que propicia que sean otros los relatores de sus acciones. Como es de esperar, su relación con Pablo está malvista y no hay otro remedio que acabar por completo, que es lo que hace el pintor por miedo al juicio de la ciudad. Por otro lado, la relación con Sixto se acepta pero a condición de que desemboque en el matrimonio, algo que los dos chicos no contemplan en

absoluto. Tampoco las amigas de Marta parecen entenderlo¸ pues se escandalizan al saber de ella y Sixto:

> –Lo sabe todo el mundo. Son novios. Nosotras hemos sido las últimas en enterarnos. Esto es una falta de amistad...
>
> – Pero lo de los besos no lo creo.
>
> – Lo vió mi hermana.
>
> – Pero tenemos que decirle algo... Esa calamidad no se da cuenta nunca de que todo el mundo la crítica.
>
> – Y lo peor es que después se creen que todas las de la pandilla somos iguales... Se lo tenemos que decir. [...]
>
> –Yo se lo diré luego. ¡ Es tan raro que ella nunca se dé cuenta de nada! Como siempre va distraída y no se fija en nadie, se cree que nadie se fija en ella. (Ib.: 178)

Por su parte, Andrea tampoco consigue una buena comunicación con el mundo exterior. Si nos fijamos en las ocasiones en que Andrea toma la palabra en el texto nos asombramos del número limitado de veces en que es ella la que habla, a pesar de su indiscutibile papel de protagonista. Desde este punto de vista, podría considerarse la novela entera como un largo monólogo interior, interrumpido por esporádicas apariciones de Andrea en el mundo exterior: diálogos, interrelaciones, opiniones compartidas representan de hecho un ámbito que ella no domina. Hablando de Gloria, Andrea confiesa "Me gustaba hablar con ella porque no hacía falta contestarle nunca" (*Nada*: 34).

Andrea habla por dentro, su lenguaje se expresa en esas largas reflexiones que excluyen totalmente a los demás, incluso a Ena, el ser más próximo que tiene. Nunca le confiesa su inquietud por lo que ocurre en la terrible familia que la ha hospedado, ni tampoco le cuenta lo ocurrido en la fiesta en casa de Pons, o de

la torpe seducción de Gerardo. Ni mucho menos muestra recelo al enterarse de las visitas de su amiga a la buhardilla de Román. Nada de eso ocurre; su lenguaje, repito, es el silencio, pero se trata de un silencio revestido de significado, de elementos, de contenido. Andrea es un personaje taciturno, porque su lenguaje, el lenguaje que la identifique y conote en el mundo, todavía no existe. De ahí, la frase que casi cierra la novela; "no me llevaba nada. Al menos, así creía entonces" (Ib.: 275) adquiere un valor enorme: ella tiene la impresión de no haber crecido, no haber conocido la vida y de no haber tenido ninguna experiencia notable, justamente porque le falta la condición adecuada para nombrar, describir, codificar todo lo que, en cambio, realmente le ha ocurrido.

Es más, Marta y Andrea se encogen de hombros, sonríen, lloran, se desesperan, casi como si al faltarles la palabra adecuada para responder, recurriesen al cuerpo, esa fuerza institiva que les bulle por dentro.

Vemos cómo, poco a poco, ese espacio de personaje se va construyendo a través de la identificación de un marco referencial configurado a partir de ciertos motivos reiterados. Andrea y Marta comparten estos rasgos definitorios como elementos destinados a perfilar su identidad, pero soledad y lenguaje no representan los únicos elementos de analogía entre las dos. Hay, desde luego, otros factores que apoyarían la hipótesis de Entrambasaguas de pensar que se trata de un mismo personaje colocado en dos épocas y en dos espacios diferentes. A este propósito, me parece muy útil profundizar el motivo sexual como factor común en las dos protagonistas, aunque, como se verá, este tiene un desarrollo bastante distinto.

La sexualidad es, como es sabido, uno de los temas centrales de la literatura occidental. En especial, la relación entre el individuo y su propio cuerpo, o el cuerpo en general, es uno de los componentes fundamentales para su formación, sea esta asociada a la idea de "normalidad" o de "perversión" y "represión". Para el personaje adolescente, el proceso de concienciación a través del despertar sexual está bastante atestiguado y constituye objeto de investigación de numerosos

y variados estudios, lo que me exenta de enumerarlos todos, ya que sería imposible.

Gran parte del debate sobre el deseo femenino en literatura, gravita alrededor del problema fundamental de la mímesis, es decir del límite entre el impulso natural y la generación, digamos, social del deseo. ¿Hasta qué punto influye la sociedad en que nos toca vivir en la construcción de nuestro propio deseo? La presencia de un modelo al que referirse para generar un placer propio, o una forma de expresarlo, parece el centro de toda cuestión. Si por un lado hay posturas como la de René Girard (2012) que insiste en una idea del deseo como reproducción de un modelo externo, y por otro se insiste, como hace Michel Foucault (2005) sobre una preponderancia de la sociedad en la configuración de un deseo imperante, también existen teorías más posibilistas, que abren a la compresencia de varios factores y varias direcciones, como por ejemplo admite Judith Butler (2002).[10]

En Carmen Laforet, sobre todo en las dos primeras novelas, la sexualidad es, desde luego, un tema central. Tratándose de dos mujeres en ciernes, Andrea y Marta descubren el mundo también a través de la dimensión corporal. Cabe añadir que la sexualidad se entiende aquí en un sentido más amplio de alteración física, donde, por ejemplo, aparecen elementos como el dolor que dicha trasformación conlleva. Es más, tomar conciencia del cuerpo significa también descubrir elementos como la enfermedad, la violencia y la muerte, de acuerdo con la teoría freudiana sobre las implicaciones entre dolor y despertar sexual que regulan el

10 Para una panorámica sobre el problema, remito al artículo de María José Bruña, "La mirada bizca o breve historia de los Feminismos. Desde el Sufragismo hasta la crisis de la Masculinidad", en *Verbeia*, número monográfico 2, *Los espacios sociales y culturales en la Literatura de Mujeres*. 15-37. El artículo, además de sintetizar la trayectoria de los estudios sobre literatura femenina, amplía el abanico de propuestas herménuticas sobre la relación entre cuerpo y lenguaje en la literatura occidental. Tal elemento, también presente en diferentes ocasiones en la narrativa de Carmen Laforet, puede ser raíz de otro estudio sobre la escritura de la autora.

funcionamiento del cuerpo en relación al desarrollo de la libido (Ib.).

Andrea mantiene una estrecha relación con su propio cuerpo. Si nos fijamos en la escena de su llegada notamos cómo, enseguida después de una referencia a lo que la muchacha ve desde la ventanilla, hay un detalle de tipo físico. "La sangre que corre en las venas", las piernas con ganas de moverse son solo indicios de que Andrea está dispuesta a escuchar su cuerpo, asumiendo las novedades que la etapa barcelonesa trae. Durante toda la novela, el motivo del cuerpo está destinado a repetirse, pero se somete, a causa de los acontecimientos, a un evidente proceso de represión. Andrea siente alivio al ducharse con agua fría, lo que nos da a entender que lo que anhela es que su cuerpo despierte y que entre al mundo adulto de forma brutal, como confirman también los secretos cigarros que fuma en la buhardilla de Román. Pero este trueque, que debería ser llevado por un hombre, un compañero, un novio o un amante, en la novela no se cumple. Al contrario, tras conocer a Ena, Andrea se beneficia tan solo del gozo provocado por ver a su amiga feliz en su relación con Jaume. Desde este punto de vista, la reiterada referencia al "papel de espectadora" que la misma Andrea hace puede adquirir un valor estrictamente sexual. Por varias razones, los reproches de su tía Angustias y la falta de libertad, la imposibilidad de tener un relación con su tío Román y la falta de comunicación con otros compañeros de la universidad, Andrea está renunciando a tener una sexualidad propia. El gozo en la contemplación de la dicha de su amiga ha llevado a algunos a hablar de homosexualidad sospechada de la muchacha (Figueroa 2006). Afirmaría, más bien, que estamos frente a un proceso de auto–represión. Andrea, en un momento dado, renuncia al deseo físico y decide invertir esa energía y frustración en otros placeres, unos desahogos que en la novela aparecen concretamente en dos o tres escenas: al recibir el primer pago de su pensión libre de las manos de Angustias, la muchacha decide gastarse casi toda la cantidad de dinero en golosinas. En otra escena, la criada Antonia la ve mientras bebe a gusto un sorbo del agua del cocido. Además, ese cambio radical

de su canalización sexual se manifiesta en relación a los varones presentes en la novela. Cuando se produce la inútil seducción de Gerardo, Andrea es renuente a besar al chico. Se deja besar más que participar en la escena, se deja rozar el pelo, no contribuye nada y la escena acaba siendo algo turbadora. No es casual, a mi entender, que enseguida después su pensamiento, al estilo del flujo de consciencia, haya a un episodio de su vida pasada, en que se había producido un hecho bastante traumatizador.

> Yo me encontraba desalentada, como el día que una buena monja de mi colegio, un poco ruborizada, me explicó que había dejado de ser una niña, que me había convertido en mujer. Inoportunamente recordaba las palabras de la monjita: «no hay que asustarse, no es una enfermedad, es algo natural que Dios manda...» Yo pensaba: «De modo que este hombre estúpido es quien me ha besado por primera vez... Es muy posible que esto tampoco tenga importancia. (*Nada*: 137)

La llegada de la primera menstruacción, el dolor que el acontecimiento conlleva, asociada de forma involuntaria al primer beso recibido por un hombre: una relación evidente que para Andrea la dimensión físico–erótica tiene un valor de trauma, de borrosidad y de dolor. Se confirma pues la teoría freudiana de una sexualidad representada como enfermedad, síntoma tal vez de un latente sentido de culpa relacionado con el marco moralista que determina una prohibición total del despertar sexual.

Cuando, finalmente, es invitada a la fiesta de Pons, su actitud no puede ser la misma que la muchacha que meses atrás había llegado a la ciudad. En efecto, Andrea se siente incómoda, inadecuada y fea. Quiere irse y escapar de ese mundo de sueños fracasados en el que, cómo no, el descubrimiento

sexual representaría el vehículo para su maduración y quizás su felicidad.

> Predominaban las muchachas bonitas. Pons me presentó a un grupo de cuatro o cinco, diciéndome que eran sus primas. Me sentí muy tímida entre ellas. Casi tenía ganas de llorar, pues en nada se parecía este sentimiento a la radiante sensación que yo había esperado. Ganas de llorar de impaciencia y rabia...
>
> No me atrevía a separar de Pons para nada y empecé a sentir con terror que él se ponía un poco nervioso delante de los lindos ojos cargados de malicia que nos estaban observando. Al fin llamaron un momento a mi amigo y me dejó –con una sonrisa de disculpa– sola con las muchachas y con dos jovenzuelos desconocidos. Yo no supe qué decir en todo aquel rato. No me divertía nada. Me vi en un espejo blanca y gris, deslucida entre los alegres trajes de verano que me rodeaban. Absolutamente seria entre la animación de todos y me sentí un poco ridícula. (Ib.: 203–205)

Después de la fiesta, Andrea ha dejado de pensar en posibles aventuras de amor. La escena final, en que se despide de Barcelona y de todo que le sucedió, o no sucedió ahí, es de notable interés al constatar que en ese "nada" al que la protagonista alude, hay un hueco bastante considerable para una sexualidad que no ha encontrado, en la grande y laberíntica Barcelona, un desahogo natural.

Vemos cómo toda la dimensión físico–erótica de Andrea se enmarca dentro de un esquema de expectativa y despertar, pero ese camino aparece constantemente amenazado por la frustración. Una primera renuncia tiene lugar en la conversación

con Angustias: Andrea entiende que su deseo de libertad, su posibilidad de vagabundeo solitario no se cumplirá.

> - Una joven en Barcelona debe ser como una fortaleza. ¿ Me entiendes? [...]
>
> - Te lo diré de otra forma: eres mi sobrina; por lo tanto, una niña de buena familia, modosa, cristiana e inocente. Si yo no me ocupara de ti para todo, tú en Barcelona encontrarías multitud de peligros. Por lo tanto, quiero decirte que no te dejaré dar un paso sin mi permiso. ¿Entiendes ahora? (Ib.: 26)

Una segunda frustración toma cuerpo en las varias conversaciones con Román, donde la muchacha entiende no solo que ese hombre no puede ser un posible o ideal amante, sino que tampoco puede representar un "despertador" del elemento sexual, un iniciador. A este propósito, Carmen Martín Gaite ha reconocido la ambiguedad de los sentimientos de Andrea por su tío, un mezcla de miedo, fascinación y de odio, y ha señalado el matiz negativo de este personaje tiene en la novela. Asimismo, Román es, según Martín Gaite, como un antihéroe, incapaz de llevar a Andrea bajo su custodia espiritual (Martín Gaite 1987). La locura de Román representa, de hecho, la impotencia del hombre a la hora de hacerse cargo de la educación, también en lo referente al descubrimiento sexual, de la muchacha. Aunque Andrea sigue insistiendo en que su tío "aún me inspiraba el más interés que los demás de la casa" (Ib.:81), esta atracción va perdiendo vigor, hasta convertirse, al final de la novela, en repugnancia.

La tercera frustración aparece en la seducción invasora de Gerardo; aquí la protagonista ha empezado a asumir su papel de

espectadora y la introducción del chico en su mundo se advierte como un acto de alevosía irremediable.

> ...Puse, en un gesto impulsivo, mi mano sobre la suya y él me estrechó comunicándome su calor. En aquel momento tuve ganas de llorar, sin saber por qué. Él me besó el cabello.
>
> Súbitamente me quedé rígida, aunque seguíamos unidos. Yo era neciamente ingenua en aquel tiempo – a pesar de mi pretendido cinismo– en estas cuestiones. Nunca me había besado un hombre y tenía la seguridad de que el primero que lo hacía sería escogido por mí entre todos. Gerardo apenas había rozado mi cabello. Me pareció que era una consecuencia de aquella emoción que habíamos sentido juntos y que no podía hacer el ridículo de rechazarle, indignada. En aquel momento me volvió a besar con suavidad. Tuve la sensación absurda de que me corrían sombras por la cara como en crepúsculo y el corazón me empezó a latir furiosamente, en una estúpida indecisión, como si tuviera la obligación de soportar aquellas caricias. Me parecía que a él le sucedía algo extraordinario, que súbitamente se había enamorado de mí. Porque entonces era la suficiente atontada para no darme cuenta de que aquél era uno de los infinitos hombres que nacen sólo para sementales y junto a una mujer no entienden otra actitud que ésta. Su cerebro y corazón llegan a más. Gerardo súbitamente me atrajo hacia él y me besó en la boca. Sobresaltada le di un empujón, y me subió una oleada de asco por la saliva y el calor de sus labios gordos. Le empujé con todas mis fuerzas y eché a correr. Él me siguió. Me encontró un poco temblorosa, tratando de reflexionar. Se me ocurrió pensar que quizás habría

> tomado mi apretón de manos como una prubea de amor. (Ib.: 136)

La cuarta y última frustración es la que Andrea vive en el baile, donde Pons se muestra indiferente a ella y donde la misma muchacha se da cuenta de su propia insuficiencia.

> Pons había desaparecido de mis horizontes visuales. Al fin, cuando la música lo invadió todo con un ritmo de fox lento, me encontré completamente sola junto a una ventana, viendo bailar a los otros. [...] Sentí una mezquina e inútil tristeza allí sola. La verdad es que no conocía a nadie y estaba descentrada. Parecía como si un montón de estampas que me hubiera entretenido en colocar en forma de castillo cayeran de un soplo como en un juego de niños. Estampas de Pons comprando claveles para mí, de Pons prometiéndome veraneos ideales, de Pons sacándome de la mano, desde mi casa, hacia la alegría. (Ib.: 205)

Extendiendo el concepto a toda la novela, no sería illícito considerar *Nada* como un camino a la impotencia. Andrea, al no vivir un despertar sexual claro y lineal, decide negar su propia sexualidad, desahogando el deseo de descubrimiento a otros ámbitos, o como nos sugiere al final de la novela, a otro espacio; Madrid.

Marta Camino también tiene una relación profunda con su propio cuerpo. Siendo menor de edad, las manifestaciones físicas que vive no siempre se asocian a la madurez sexual. Sin embargo, la centralidad del tema sexual es evidente, como ya sugirió Geraldine Nichols (1992) en su alumbrador análisis de *La isla y los demonios*.

La confrontación erótica, que propicia una nueva percepción de sí misma, es pues el determinante para la evolución, tanto del sujeto como de la historia, ya que "una joven

debe abjurar la sexualidad por completo si desea diseñar su propia vida". (Ib.: 135)

Marta Camino es una chica de quince años; nunca ha tenido novio ni parece interesarle el mundo masculino hasta que conoce a Pablo, el pintor, que llega a la isla junto a los parientes de la muchacha. La aparición del artista despierta, aunque de forma oculta e irreconocible, su identidad sexual. Pablo se convertirá pronto en el único interés de Marta, y todo parece finalizado a que entre los dos haya un romance. Sin embargo el pintor, espantado por las malas lenguas que circulan en la isla sobre los encuentros diarios de los dos, decide romper esa amistad y con ello hacer fracasar las ilusiones de esta sobre un posible amor. Después del rechazo, la muchacha se refugia en su soledad, pero pronto se acerca a ella otro personaje, Sixto, un coetáneo, que logra seducirla. Al enterarse de lo ocurrido, el hermano de Marta, quien ejerce de padre–tutor, castiga a la muchacha, relegándola a un "encierro soportable" en su habitación. Cuando el castigo termina, Marta consigue ver nuevamente a Pablo y se olvida de Sixto, pero en el momento en que vuelve a alimentar deseo e ilusión por el artista, se da cuenta de que él tiene una relación secreta con Honesta, su tía, lo que representa el fracaso final de todas sus exepectativas.

Todo ese trayecto aparece de forma secuencial y bastante sencilla. Marta encuentra a Pablo en un bar. El chico está medio borracho y la muchacha decide acompañarle a casa. Por primera vez, Marta tiene acceso a un cuerpo masculino, puede tocarlo, reconocerlo como cuerpo ajeno y generar, por lo tanto, una forma primeriza de atracción física.

> Marta no quería separarse de Pablo. Le cogió la mano entre las de ella, frente al hondo zaguán. No quería que se fuera. Después de tenerlo tan cerca, tan suyo, no se resignaba a verlo desaparecer. Que hablar, que dijese algo, que estuviera allí... [...]
>
> No podía acabar aquel llanto. Sentía en él un salvaje consuelo; también dulzura, felicidad, orgullo. No

> pensó en nada durante mucho, mucho rato, más que llorar... Cuando la marejada del llanto iba cediendo una nueva explosión, como una ola, la sacudía... Todos sus huesos estaban doloridos. Su alma terminó lavada, removida, tronchada y llena de riqueza a un tiempo. Ella no sabía por qué no se sentía débil, ni avergonzada de llorar. Le pareció por primera vez en su vida, que hay algo muy hermoso en el llanto. Desde el radiante amanecer de aquel día había crecido mucho. Pero ni siquiera lo pensó. (Ib.: 154)

A partir de este momento, algo nuevo brota en el interior de la muchacha. Para decirlo de una forma algo sugestiva, Marta empieza a "sentir" su propio cuerpo, metida en una dicha general que caracteriza los días posteriores a la noche pasada en compañía del pintor.

> Marta tenía el alma llena de confianza aquellos días. Iba con la cabeza alta, sentía una dulce y caliente sangre corriendo por sus venas. En el aire vivo del campo, en febrero, sus piernas desnudas lanzaban un reto al frío. Vivía y sorbía vida en todo. Cualquier incidente le hacía reír para saltársele las lágrimas. A veces se ruborizaba de orgullo, al recordar que era la mejor amiga y la confidente de un hombre extraordinario, que había llegado a la isla quizá sólo para llegar a fortalecer e iluminar su vida. Pero de esto no hablaba nunca. (Ib.: 156)

Sin embargo, se trata de un gozo efímero y caduco, puesto que en el capítulo posterior tiene lugar el rechazo por parte del hombre. Pablo está casado y aunque su mujer vive lejos, se percata de que en la isla circulan voces sobre él y Marta.

Después del adiós pronunciado por Pablo, la muchacha ve su deseo frustrado. Enfadada, triste y sola, decide reparar en la

playa, donde "... se descalzó y se fué a tumbarse en la arena junto a las barcas. Allí su cuerpo se distendió, y el sol cosquilleó sus piernas, y al aspirar hondamente, la arenilla seca subió hasta los labios." (Ib.:166)

Y es precisamente ahora cuando Sixto irrumpe en la escena. El muchacho, de forma casi simbólica, aparece como generado del agua, y aunque Marta y él ya se conocen, la muchacha da la impresión de que ahora le contempla con ojos distintos.

> Las olas del mar escupieron a un bañista. Una bella figura de hombre joven se recortó, chorreante, sobre el cielo y el agua. Marta admiró el cuerpo esbelto, su duro contorno que la luz recortaba, y volvió a apoderarse de ella la necesidad ansiosa de nadar sin descanso.
>
> El hombre se acercaba. Cada vez se distinguía mejor. Detrás tenía nubes, un mar manchado de sol. Marta tuvo la extraña sensación de que reconocía aquella figura joven y como luminosa. Así se había imaginado siempre a Alcorah. Lo miró como hipnotizada, sugestionada por aquella gracia y aquella fuerza joven. [...]
>
> Era raro; pero esta conversación cortada por la pereza, por la grata proximidad del cuerpo bien hecho del muchacho, por el rumor del mar rompiendo sus olas en la orilla, a Marta tuvo la virtud de tonificarla, de dejarla fuerte y decidida. (Ib.: 170/171)

Es decir, el enamoramiento por Pablo permite a la muchacha mirar al otro desde una perspectiva inédita, relacionada con el elemento físico, vehículo de una atracción que Marta no puede haber experimentado antes. Empieza, mientras tanto, la primavera, pasan varios días y Pablo esfuma de su cabeza para dejar sitio a Sixto, con el que Marta empieza a pasar

una cantidad notable de tiempo. Hasta llegar al inevitable día en que los dos se besan.

> Marta miraba el acompasado juego de los músculos del joven y la bella risa con que entreabría sus labios al mirarla. Le gustaba tanto ver a Sixto, como nadar o correr por los campos en algunas excursiones.
>
> Cuando la barca estuvo muy lejos, Sixto dejó los remos en el fondo y se acercó a Marta. Ella se había vuelto de espaldas apoyándose en un extremo del bote, para tostarse y mirar al mar. El día estaba tan claro y el agua tan limpia, que podían verse a varios metros arenas y rocas. Se veía temblar la sombra de la barca y la de su propia cabeza. Luego vió la sombra del muchacho en el agua hermosa, verde y brillante como una joya, que parecía devolver el calor del sol. Sixto a su lado le pasó el brazo por los hombros; ella levantó la cabeza, y sin saberlo, y sin pensarlo, le ofreció sus labios. Se besaron mucho, muchísimas veces, con una limpia e inocente voluptuosidad. Cuando la barca abandonada a la corriente les fué acercando a la playa los dos tuvieron un sobresalto. Sixto remó de nuevo mar adentro. Sixto estaba más confuso que Marta pensando que pudieran haberlos visto desde la arena. (Ib.: 175/176)

De forma velada, la narradora hace referencia a la continuidad de los encuentros. Como ocurre en el capítulo posterior, Marta y Sixto vuelven a ese cómplice secreto del mar, y sin planear un noviazgo o cosas por el estilo, deciden disfrutar del placer del cuerpo y de la juventud:

> El lunes se volvió a ver con Sixto. Ella sabía que era su santo. Había comprado un paquete de cigarrillos para él. Nadaron juntos y sintieron que con la nueva intimidad que ahora tenían el mar era más cálido,

> y nadar era un goce menos fuerte que subirse otra vez a la barca y remar mar adentro hacia el puerto. No hablaron ni de noviazgos ni de nada de eso. (Ib.: 180)

Ahora que la fase de descubrimiento ha tenido lugar, Marta Camino empieza a reconfigurar el mundo que la rodea y también procura elaborar una nueva imagen de sí misma. De hecho, los encuentros con Sixto, involucrados en un proceso general de revelación de la muchacha, tienen un poder decisivo en relación a la concienciación física de ésta, lo que ha llevado a Geraldine Nichols a aseverar que los demonios del título de la novela sólo tiene un significado; la sexualidad adulta. Aprendemos, pues, que "Nunca volvería a ser la criatura ciega y feliz de antes, después de haber sido mordida por los demonios" (Ib.:319), lo que legitima la visión de Nichols y atestigua que el sexo desempeña un papel central para la evolución de Marta y para su acceso al mundo adulto.

La noticia de sus amoríos con Sixto no tarda en dar la vuelta a la isla. Todos saben lo ocurrido; lo sabe Daniel, uno de los invitados, lo sabe el pueblo, quien ha actuado de espectador de la pareja y lo saben las amigas de Marta. José, su hermano, decide castigarla, pero aquel "encierro soportable" no parece fastidiarle demasiado y ella, en la soledad de su habitación, encuentra paz y tranquilidad. El castigo tiene en efecto un valor relevador; consciente de los goces y de los dolores del amor adulto, Marta Camino adquiere un nuevo nivel de concienciación que la lleva a entender que siempre ha querido al pintor, a Pablo. No es casual que, al final de la novela, ella se marche con los invitados a la península: dentro de ese viaje alberga la posibilidad de volver a ver al hombre, pero en otro espacio y otra situación.

> Marta supo esta noche, se atrevió a pensarlo, que no era otra cosa que amor el sentimiento que la llenaba cuando el nombre de Pablo le haca arder al pronunciarlo. Y había sido absurda, muy cobarde,

> y muy niña en no saberlo antes. Ahora estaba casi orgullosa de ello. No había un sentimiento que pudiese llevar un nombre más fuerte que la apasionada admiración de ella hacia aquel hombre. (Ib.: 312/313)

Marta ya no puede ser la "criatura sin importancia" del comienzo, aquella muchacha ilusionada tan solo por la llegada de los parientes, o por la presencia, entre ellos, de artistas, o bien por haber escrito unos cuantos cuentos. Es más, la chica ahora empieza a descubrir y pisar el mundo con sus propios pies, se hace adulta mientras el tiempo pasa a la velocidad de siempre.

Es muy fácil notar cómo, aun manteniéndo la centralidad del motivo sexual, las dos chicas sigan caminos diferentes. Marta Camino, respecto a Andrea, tiene la posibilidad de descubrir el sexo y este factor representa un desencadenante para su crecimiento. La lectura de Nichols se muestra entonces fundamental para entender la novela: los demonios no son otra cosa que los placeres y los dolores del sexo, un elemento que la muchacha descubre poco a poco y que se cumple en su relación con Sixto. Este proceso la lleva a la huida, al igual que Andrea, pero con una concienciación mucho mayor; hasta llega a definir el amor que sentía por Pablo, imaginando un futuro con él.

> No importaba que no hubiera espera de él más que algún encuentro ocasional. No importaba que Pablo fuese un hombre casado; no importaba que a él, ella le hubiese parecido solamente una niña algo boba. Hay amores así.
>
> Por querer a Pablo, Marta había comprendido muchas cosas en la vida. Por lo menos había comprendido muchas cosas en la vida. Por lo menos había comprendido cuánto dolor cabe dentro del alma de otra persona; y eso ya era mucho. "Nadie –

> pensó con orgullo– ha sabido adivinar su pena, sus fuerzas y su sabiduría, más que yo." (Ib.)

En absoluto eso está presente en *Nada*. Andrea pospone su expectativas, incluidas aquellas asociadas al erotismo, a su estancia en Madrid, en un futuro no tan lejano. De ahí, la narración se divide: si para Andrea la sexualidad tiene un camino de trauma y frustracción, para Marta es elemento fundamental para su evolución y el definitivo abandono de la isla.

La orfandad ha sido ya señalada como característica básica de las muchachas adolescentes de Carmen Laforet y de una gran cantidad de novelas publicadas en la posguerra con protagonistas parecidas a Marta y Andrea. Dice al respecto María del Carmen Riddel:

> Las protagonistas son, como las autoras, diferentes y están más desconectadas de lo normal del grupo social... A la protagonista le falta el eslabón afectivo de la madre que facilitaría la transición a la edad adulta y que contribuiría a la asimilación del individuo femenino. Es más, las novelas no muestran un personaje que persigue activamente sus posibles propios intereses sino un personaje que se defiende de lo que el mundo le impone. (Riddel 1995: 69)

Francisca López (1995) añade que no es nada casual el número de huérfanas de la literatura femenina de posguerra, mientras que Alicia Redondo Goicoechea (2009) insiste en la ausencia de madre como factor determinante para la concienciación de las protagonistas. En la misma línea de análisis, se coloca Barbara Dröscher, al señalar que "con la orfandad se asocian tanto soledad, desamparo y peligro o propensión a la

enfermedad como también cierta excentricidad, independencia y extravagancia" (Dröscher 2005:145).

La ausencia de madre,[11] tan decisiva en la formación y en la evolución de una adolescente, ha sido teorizada, en mi entender de forma excelente y lúcida, por Galdona Pérez (2009), que reconoce tres objetivos funcionales a la narración.

Según ella, a través de la orfandad la novela femenina de posguerra consigue tres objetivos:

- Mostrar el desamparo de la adolescente; es decir dar una imagen de la importancia de la figura materna en el proceso de crecimiento y contribuir a la situación de desvalimiento de la hija.
- Justicar ciertos comportamientos de la muchacha: la falta de una guía orientadora lleva a "actitudes alternativas" y transgresoras.
- Eliminar a la madre ancestral, en un proceso de recuperación moral de la madre dentro del contexto patriarcal de la España Franquista.

El cuadro tiene un valor notable porque relaciona elementos funcionales a la narración pero también presenta fundamentos que abarcan la dimensión sociológica, y que pueden aplicarse perfectamente tanto a Marta como a Andrea.

Desde las primeras páginas de *Nada* se entiende que Andrea ha perdido a los padres, probablemente en la guerra. Su estado de huérfana tiene además una consecuencia material: recibirá una ayuda para su admisión a la universidad para poder realizar sus estudios sin ningún tipo de tasa. Sin embargo, la figura materna no parece tener mucha importancia, ni siquiera hay referencias a ella, casi como si Andrea hubiese surgido de la nada esa noche otoñal, en la estación de *Francia*. A diferencia de Marta, como veremos, Andrea parece libre de esa mirada dominante, pues el proceso de negación de la madre, sobre todo en relación al control que esta pueda ejercer, ya aparece cumplido. La mujer solo aparece en una foto que en un momento

11 La orfandad de la novela de posguerra remite sobre todo a la ausencia de la figura materna, aunque no faltan ejemplos de ausencia del padre. En general, la muerte o desaparición de la madre constituye un motivo mucho más preponderante.

de descanso Andrea contempla junto a su abuela. Detrás de la foto, escrito con lápiz, la chica lee "Amalia", el nombre de su madre. El estado de huérfana, sin embargo, se presenta como evidente coartada de sus actos incomprensibles: en especial, la tía Angustias remite todas sus acciones de "rara" al hecho de no poder haber tenido una educación adecuada.

No es casual (casi nada lo es en la novela) que la madre de Ena se presente como una hipotética madre adoptiva. Andrea siente por ella una admiración inlimitada, tanto que el lector puede dudar si Andrea prefiere a ella o a su hija como compañera. La madre de Ena se convierte en una proyección, pues se realiza el juego de espejos ya teorizado por Ciplijauskaté (1988), necesario para el crecimiento de toda adolescente. Al carecer de modelos familiares, Andrea repara en esa señora guapa, esbelta, aparentemente perfecta y firme, pero con sus propias flaquezas, que ella misma confiesa a Andrea, creando entre las dos un lazo inquebrantable de complicidad y cariño. La madre de Ena mira a Andrea con afecto, con interés real por su estado mental y físico; se puede decir que es el único ser humano que de verdad se interesa por ella.

> Cuando estuvimos frente a frente en el café, en el momento de sentarnos, aún era yo la criatura encogida y amargada a quien se le ha roto un sueño. Luego me fué invadiendo el deseo de oír lo que la madre de Ena, de un momento a otro, iba a decirme. Me olvidé de mí y al fin encontré la paz.
>
> ¿Qué le sucede a usted, Andrea?
>
> Aquel usted en labios de la señora se volvía tierno y familiar. Me produjo ganas de llorar y e mordí los labios. Ella había desviado los ojos. Cuando los pude ver, ensombrecidos por el ala del sombrero, tenían una humedad de fiebre... Yo estaba ya tranquila y ella era quien me sonreía con un poco de miedo.
>
> No me pasa nada.

> Es posible, Andrea... llevo unos días que descubro sombras extrañas en los ojos de todos. ¿No le ha sucedido alguna vez atribuir su estado de ánimo al mundo que la rodea?
>
> Parecía que sonriendo ella tratara de hacerme sonreír también. Decía todo con un tono ligero. (*Nada*: 213)

La pareja establece un tono cómplice cuando la señora empieza a hablar de su antigua relación con Román. A partir de ahí, Andrea modifica su manera de mirar a la madre de su amiga y se realiza, de forma incompleta pero real, un proceso de identificación con ella. Andrea siente afinidad, por fin ha encontrado a un ser humano cuyos estados mentales y físicos podría entender perfectamente. Andrea hasta entiende cosas que ella misma no ha experimentado todavía, como la maternidad:

> Nos quedamos calladas.
>
> No había más que decir al llegar a este punto, puesto que era fácil para mí entender este idioma de sangre, dolor y creación que empieza con la misma sustancia física cuando se es mujer. Era fácil entenderlo sabiendo mi propio cuerpo preparado –como cargado de semillas– para esta labor de continuación de vida. Aunque todo en mí era entonces ácido e incompleto como la esperanza, yo lo entendía.
>
> Cuando la madre de Ena terminó de hablar, mis pensamientos armonizaban enteramente con los suyos. (Ib.: 223)

O el insomnio que padece la mujer por los terribles pensamientos que llegan a su cerebro: "Y yo me la imaginaba abiertos los ojos junto al tranquilo sueño del marido. Doloridos los huesos por las posturas forzadas por miedo de despertarle....

Atenta a los crujidos de la cama, el dolor de los párpados insomnes, a la propia angustia interior." (Ib.: 225).

La madre de Ena, en fin, es su refugio verdadero, su madre recuperada.

También Marta Camino es huérfana. En realidad, la madre no está muerta, pero su clausura en el cuarto particular, y su estado de enferma la convierten en un personaje ausente. Durante todo el relato, Marta nunca contará con su apoyo y su cariño de madre y la considera ya muerta.

Teresa aparece de forma intermitente, tanto que algún lector despistado podría olvidarse de ella y de su peso dentro de la novela. En realidad, juega un papel importante, porque es silenciosa espectadora de todo lo que se produce dentro de la casa, incluidas, claro está, las envidias y las maldades que Pino le dirige.

La primera información de ella se halla en las primeras páginas y es una tentativa de resumir lo que la señora padece:

> No se puede decir que Teresa esté loca... Ella iba en el automóvil con mi padre, el día del accidente, cuando él murió. Mi madrastra tuvo una conmoción... Sin embargo, los médicos opinan que lo que Teresa tiene podía haberle ocurrido lo mismo sin accidente... Hablan de un coágulo en el cerebro. En fin, nadie sabe exactamente lo que pasa. Ella ha perdido sus facultades mentales; no habla nunca y no da muestra de conocer a nadie. Su locura, en caso de que se pueda llamar así, es pacífica. Está siempre en sus habitaciones. Ustedes no notarán su presencia. (*La isla y los demonios*: 19)

Pero la curiosidad por parte de los invitados, en especial Honesta, de ver a la enferma crece. A comienzos del capítulo III, los nuevos se detienen delante de una foto de Teresa de joven y fantasean sobre su aspecto actual, puesto que ahora

se la imaginan vieja y desaliñada. Esta curiosidad desemboca, en el capítulo V, en la petición de Honesta de poder a ver a la anciana en su habitación. La escena es absurda. Bajo la mirada sospechosa de José, Pino lleva a Honesta a la habitación de la señora, adelantando la acción con un frío: "vamos, si quieres, a ver eso." (Ib.: 87). Todo se desarrolla en un silencio contemplativo: Teresa no es capaz de hablar, ni de moverse bien. Su presencia fantasmal en la casa tiene un peso específico notable, porque alimenta la atmósfera infernal y claustrofóbica de la mansión.

> Pino le había dicho que Teresa no estaba paralítica ni mucho menos. Sólo que, para que tuviera cualquier iniciativa de moverse o comer o hacer alguna cosa, había que ocuparse de ella como de un niño pequeño. [...] Muchas veces, cuando entraban en la habitación, encontraban a Teresa de pie, mirando estupidámente al vacío, con las manos sujetas a la barandilla de la cama, o pegada a la pared. [...] Darle de comer era lo más trabajoso; cerraba fuertemente las mandíbulas. Cuando estaba en su sillón miraba vagamente hacia el jardín, pero si pasaba alguien delante de su campo visual, solía cubrirse la cara de las manos, y lo mismo si oía ruidos extraños. Intentar sacarla al aire libre era cosa a la que había renunciado hacía años. Entonces sí que trataba de defenderse, incluso gritaba. (Ib.: 87-88)

La descripción que se hace de ella, la única presente en la novela, confirma el contraste entre un pasado en que la mujer destacaba por su hermosura y el estado de decaimiento debido a la enfermedad actual:

> Teresa estaba muy flaca. La vestían de negro, con un traje ancho y largo. Los cabellos los llevaba casi al rape, para facilitar la limpieza, y le brillaban negros, sin una cana. Debieron ser hermosísimos, espesos,

> con reflejos azules. Su piel tenía una palidez monjil y era joven. La expresión que había visto Hones, de estupidez animal la afeaba enormemente. Pero aquellos ojos verdes, vacíos de inteligencia y espantados, seguían siendo extraordinarios. Aun parecían más grandes que en la fotografía. Un instante solo los había visto Honesta. Era como si comieran toda aquella cara demacrada. Pino era injusta en sus apreciaciones; no había duda de que Teresa fué una mujer de belleza muy grande. (Ib.: 89)

Para nada su estado tiene efecto de piedad sobre Pino. La mujer la considera la causa principal de su encierro y hasta siente celos por el cariño que José tiene a su madrastra. La actitud con la enferma es, por tanto, cruel e inhumana.

> Pino, delante del sillón, parecía mucho más trastornada que la enferma. Hones tuvo miedo de ella. Sintió que no debía haber venido.
>
> Por esta porquería... por ésta, soy yo una mjer desgraciada. Bien me había dicho mi madre que José estuvo enamorado de ella... Por esta me voy a morir yo, aquí, en esta finca endemoniada... [...]
>
> Pino no hacía caso alguno de ella: hasta empujó con el pie los pies de Teresa, que encogió las rodillas, quedando doblada como una vieja. Pino no atendía a razones, y Hones no se atrevía a marcharse; hasta estaba horriblemente interesada por la escena.
>
> Y tiene buena salud la maldita... Nada le hace daño. Vivirá para enterrarnos a todos, si esto es vivir... [...] Ahora ya sabes para lo que yo vivo... Para tener guardada en un fanal a esta cosa, a este saco de huesos... Para eso me casé. [...]

> Teresa se levantó del sillón. Hones, aterrada, vió que era alta y que tenía el paso de un muñeco mecánico. Se fué hacia la pared y se quedó allí, de espaldas a ella, como un niño castigado. (Ib.: 89/90)

Sin embargo, Teresa aparece distinta en el capítulo XVIII, donde se describe el momento en que la mujer, de forma oficial, entra en la familia Camino. De ahí se entiende también la relación especial que ha tenido con José.

> Se acordaba José de aquella tarde en que su padre le había recomendado que «se pusiera guapo» porque lo iban a llevar a casa de su novia. [...]
>
> Teresa aparentaba algunos años más de los dieciocho que tenía entonces. Le gustaba vestirse muy de mujer exagerando las modas. [...] José no imaginaba que fuera poco mayor que él aquella mujer radiante, pero sí le pareció la misma juventud. [...] Vió que trataba a su padre con una desenvoltura y un ardor que en aquel tiempo resultaban inconvenientes en una señorita bien educada. Tenía maravillosas las pestañas y la risa. Estaba tan enamorada de Luis que desde aquel momento José tuvo celos. [...] La presencia de Teresa imantaba aquella vida de un encanto singular. [...] Fué como una pasión que empezaba a crecer en secreto, y que él unía a las emociones que le provocaba la presencia de su madrastra. (Ib.: 301/302/303)

Es cierto que el hecho que Teresa viva en estado vegetativo y no esté totalmente ausente crea una situación de ambigüedad. En esta indecifrabilidad la actitud de Marta es, pues, doble. Teresa es, a fin de cuentas, la verdadera tutora de la niña, y tiene, de ser posible, la última palabra sobre su destino. Es por eso que cuando Marta ya planea la huida tiene miedo de que su madre pueda, de cualquier forma, evitar el viaje: "Pero Teresa no podía

decir eso. No podía detenerla. Marta no era de nadie, no se sentía atada a nadie, y eso le daba fuerza. Teresa la había abandonado hacía años, más que si estuviera muerta. Si Teresa le hubiera impedido marchar, también de ella hubiese huido, sin piedad, sin volver la cabeza." (Ib.: 211).

Desde el punto de vista estrictamente diegético, Teresa ejerce un papel de impedimiento al viaje de Marta, como la misma muchacha teme. Sin embargo, gracias al fenómeno muy frecuente en la literatura de posguerra y señalado por Galdona Pérez de intentar redimir a la madre a través de su misma ausencia, este personaje tiene un momento de rescate. Marta siente cierta complicidad con ella, y hasta la admira por la belleza y el encanto que, años atrás, caracterizaban a la señora Teresa.

> En los últimos años había pensado muy poco en Teresa. De niña la había reclamado con insistencia, meses enteros, cuando la separaron de ella. Pero el día en que de nuevo la pusieron en su presencia lloró y pataleó, desesperada, diciendo que aquella mujer no era su madre.
>
> Pero Teresa no podía decir eso. No podía detenerla. Marta no era de nadie, no se sentía atada a nadie, y eso le daba fuerza. Teresa la había abandonado hacía años, más que si estuviera muerta. Si Teresa le hubiera impedido marchar, también de ella hubiese huido, sin piedad, sin volver la cabeza. Después de esta infantil oración cerró los ojos, y entonces vió de verdad a Teresa. Se vió también ella misma en aquel mismo lugar, en aquel rincón de la escalera, descalza y en pijama. Era muy pequeña entonces, quizá no pasará los cuatro años. Había invitados a cenar aquella noche, y a ella la habían acostado, pero se escapó de la cama y se acercó, como siempre, con curiosidad, hasta la escalera. Sabía que, de ser descubierta, su padre la azotaría sin piedad, pero el espectáculo de los mayores la fascinaba.

> Abajo todos reían; sobre todo reía Teresa de aquella manera agradable y contagiosa que parecía tener sólo ella; hasta podía oírla aún, al cabo de tantos años. Estaba muy guapa, con un traje escotado, y llevaba sus perlas en el cuello. A Marta le parecía una reina. La vió levantar la copa de vino para beber, y la niña supo que, al alzar los ojos, también la había visto. Fué un segundo maravilloso. Su madre no hizo ningún gesto para no delatarla, pero le envió una tierna y risueña mirada como un beso. Ella se había quedado llena de la primera emoción violenta y dulce que recordaba. Sabía que su madre era amiga suya, cómplice suya, contra su pade y contra todos... No, su madre no le habría impedido nunca que realizase sus deseos. La habría ayudado como nadie.
>
> Se le rebladeció el espíritu de tal modo, que empezó a llorar ahora, con los ojos cerrados. En verdad, los muertos no nos abandonan tanto como suelen hacerlo los seres vivos. Los muertos se acercan a nosotros muchas veces, podemos hablar con ellos desde nuestro corazón. Ahora mismo, a Marta, alucinada, le parecía sentir aquella compañia y aquella perdida y olvidada complicidad. (Ib.: 260/261)

Gracias a esta imagen, algo queda en la memoria de Marta como elemento capaz de aludir a una relación especial entre madre e hija, algo casi especular, que cierra el círculo entre las dos y permite el avance narrativo. Marta ahora es consciente que la muerte de su madre puede, por fin, propiciar un nuevo destino. A lo largo de los años, se intuye, ella olvidará la imagen de la mujer fantasmal, enferma, muda, mientras que custodiará

aquella sonrisa cómplice que las dos se habían intercambiado en el tiempo feliz de su infancia.

El último elemento que me parece oportuno señalar es el procedimiento que convierte el entorno geográfico en un paisaje viviente. La percepción de lo que las rodea es para las muchachas indice de una diferencia entre ellas y todos los demás.

Desde su llegada a Barcelona, entendemos que Andrea tiene una percepción muy peculiar del paisaje, lo que a mi entender se queda manifiesto en "el grave saludo de bienvenida" que le concede el edificio de la Universidad (*Nada*:13). Hay, por tanto, una evidente antropomorfización del paisaje, que inevitablemente es distinto al paisaje real, ya que casi nunca el lector puede detectar elementos de representación realística de la Barcelona de posguerra, sino que solo alcanzará la dimensión personal de Andrea. Casas durmiendo, faroles que actúan de centinelas, viviendas que crecen y que guardan secretos; es sorprendente la cantidad de verbos activos referidos a objetos, en virtud de una humanización profunda de la cosas. En este sentido, podemos hablar de un sistema de los objetos bien representado, donde las cosas toman el lugar privilegiado del hombre y, en algunos casos, se sustituyen a éstos. Pero ¿ de qué forma este rasgo caracteriza a la chica rara? Me valgo aquí de las teorías de Julia Kristeva (2000), reconociendo la importancia que tiene, para la mujer, la reconfiguración del lenguaje. Si aceptamos la idea de que el lenguaje tiene una función de productividad, cuyo afán es el de crear nuevos significados, y abrirse a la ambigüedad y a la otredad, podríamos bien aplicar este procedimiento a la descripción, o percepción del entorno. En este sentido, la percepción que tiene Andrea de Barcelona es puramente personal, indicio de una voluntad de configurar un nuevo espacio, que contemple de forma completa su percepción de lo real. De este modo, la ciudad se convierte en un animal que, según los casos, la abraza, le da cobjio, o la amenaza y la fagocita.

Por su parte, Marta Camino siente una pasión profunda por su tierra. Este afecto se concretiza en la conquista del espacio

del jardín, en el contacto con las flores y la plantas. Además, el hecho de ser natural de Canarias, la lleva a ergirse como portavoz de las leyendas medio olvidadas de ese espacio, y es así que, una noche, baja al desván de su casa para escribir "La leyenda de Alcorah", un cuento que luego será publicado en un volumen de relatos breves de la autora[12]. Marta también, por tanto, tiene una percepción muy distinta de lo que la rodea. A este propósito me parece muy aclarador el pasaje ya mencionado en que la muchacha intentar atraer la atención de los invitados a través de una descripción enfatizada del lugar donde vive, pero la respuesta la lleva a una infeliz decepción.

Ella también, como Andrea, intenta reconfigurar el lenguaje y el espacio, asumiendo de forma completa ese proceso de productividad no solo del lenguaje sino también de su propia imaginación. Es cierto que, al final de la novela, ese mismo espacio, tan adulado, se convierte en infierno. Marta quiere salir de una vez, abandonar ese espacio mítico para explorar nuevas fronteras. Gran Canaria, entonces, ya no es el lugar idílico del comienzo, sino un claustofóbico laberinto costelado de amenzas. Aunque el final queda abierto, entendemos que la muchacha logra zarpar hacia la península. Hacia, probablemente, y fantaseando un poco, una ciudad donde empezar la carrera de universidad, como hace Andrea.

La caracterización

Los motivos hasta ahora analizados representan el primer paso para la configuración del marco referencial del primer prototipo, el de la chica rara. Tal conjunto de informaciones se completa con con la caracterización. Este apartado está dedicado a los procedimientos narrativos que configuran el sistema de referencias de las dos muchachas y que llevan a la definición de "rara". Nada mejor que recurrir a la imagen ofrecida por Lotman de un personaje vacío que se semantiza de forma gradual gracias

12 Me refiero a Carmen Laforet, *Cartas a don Juan*, edición de Carme Riera, Palencia, Menoscuarto, 2007

a su caracterización (1973). A través de este proceso, y gracias al efecto descrito por Bal de delimitación de unas posibilidades que el personaje puede cumplir (1987), este acaba definiéndose, configurando un sistema de referencia y un espacio en el que actuar y desarrollar su propia personalidad.

Aunque se trata de una novela narrada en primera persona, *Nada* carece de elementos para hablar de una autocaracterización del personaje. Andrea, de hecho, muy pocas veces habla de sí. Su rareza se define a través del juicio que procede de las palabras de los demás personajes. Ya a partir de la conversación entre Andrea y su tía, vemos cómo esta tiene una idea bien clara del carácter extravagante de la sobrina.

> Eres muy salvaje y muy provinciana, hija mía- decía Angustias con cierta complacencia-.Estás en medio de la gente, callada, encogida, con aire de querer escapar a cada instante. A veces, cuando estamos en una tienda y me vuelvo a mirarte, me das risa. [...]
>
> Pero te gusta ir sola, hija mía, como si fueras un golfo. [...] Ya sabía yo que tu prima del pueblo no podía haberte inculcado buenos hábitos. Tu padre era un hombre extraño... (Ib.: 32/37)

Por extensión, esta fama de "rara" se difunde en la familia y no tarda en llegar al otro mundo presente en la novela; el de la universidad. Así, por ejemplo, le habla Pons: "Antes, ¿Cómo podías vivir siempre huyendo de hablar con la gente? Te advierto que nos resulatabas bastante cómica. Ena se reía de ti con mucha gracia. Decía que eras ridícula, ¿Qué te pasaba?" (Ib.:57-58). Y tampoco duda en juzgar sus extravagantes costumbres:

> ...¿Qué crees que dirían mi padre o mi abuelo de ti misma si supieran tu modo real de ser? Si supieran, como yo sé, que te quedas sin comer y que te

> compras la ropa que necesitas por el placer de tener con tus amigos delicadezas de millonaria durante tres días... Si supieran que te gusta vagabundear sola por la noche. Que nunca has sabido lo que quieres y que siempre estás queriendo algo... ¡Bah! Andrea, creo que santiguarían al verte, como si fueras el diablo. (Ib.:153-154)

Nos encontramos, entonces, frente a un tipo de heterocaracterización que nombra al personaje y asocia a ella algunos comportamientos específicos, que más tarde Carmen Martín Gaite resumirá bajo el apodo de "rara". Por otro lado, sin la definición de rara que llega de los otros, Andrea aparece como un personaje vacío, ya que apenas da detalle sobre su aspecto y su dimensión psicológica y moral, a excepción de las referencias respecto a su papel de espectadora en el mundo que repite en varias ocasiones.[13] Sin embargo, ese mismo vacío acaba caracterizándola; su poca experiencia frente a la vida, su escaso interés por lo cotidiano y su total ineptitud frente al otro sexo se confirman como señas de identidad, aunque nunca se manifiestan de forma abierta, como la asunción de la narración en primera persona podría sugerir.

Marta Camino también es una "chica rara". Su extraña actitud procede, como en el caso de Andrea, del juicio que los otros tienen de ella. Pino, su madrastra, la presenta de la siguiente forma: "-¡No, qué va!... La niña no es ninguna compañía para mí. Está siempre con sus estudios. Y además... ¡Si viera cómo es! Quieren creer que esta mañana la encontraron durmiendo en el comedor con una botella de vino en la mano?" (*La isla y los demonios*: 23). En el pueblo, mientras tanto, mucho se dice de ella:

> "Te van a tomar por loca; la gente empieza a verte vagando por las mañanas como un alma en pena. ¿Qué haces?" Marta no hacía nada. Se dejaba vivir.

13 Es necesario señalar que el término "rara" no aparece en *Nada*. En cambio, sí se puede encontrar en numerosas ocasiones en *La isla y los demonios*.

> Más tarde, a raíz de una desgracia ocurrida en su casa, la gente murmuró sangrientamente. Se dijo que ella vivía abandonada, que se la veía rondando por las calles, con cara de susto y de hambre. Se dijeron muchas cosas, pero a Marta no la afectaron por la sencilla razón que jamás llegó a enterarse de estas murmuraciones. (Ib.:135)

Una de las criadas, cuando se detiene a contemplar a Marta, la define "aquella niña tan rara" (Ib.: 210), mientras que también Pablo, aparentemente el único ser verdaderamente amigo de la chica, "estaba pensando que aquella criatura era una niña loca y mimada sin chispa de seso en la cabeza, dispuesta a fastidiar a quien fuese para conseguir sus caprichos (Ib.: 225).

Es decir, la definición de rara llega, sobre todo, del juicio que los demás tienen sobre los comportamientos de las dos chicas; el signo del que se vale este juicio es, por tanto, el de la acción, prefiriendo este signo a otros (ver/ser/relación). El juicio superficial de los demás se basa únicamente en lo que ven y al no encajar en los comportamientos socialmente aceptados, acaba siendo negativo. Sin embargo, sobre todo en *La isla y los demonios*, no faltan momentos de la narración en que asistimos a una presentación directa por parte de la voz narradora:

> Ella nunca había deseado algo concreto en la vida, al menos nada de lo que se obtiene a cambio de monedas. Le pareció siempre que tenía trajes de sobra para cubrirse, demasiada comida en la mesa, demasiada chucherías en sus cajones. Nunca había mirado los escaparates de los comercios. [...] Para algunas cosas de la vida se sentía incapaz, absurda, débil. [...] En verdad no tenía gracia para nada. No sabía sacar partido de sus manos, pintando cuidadosamente las uñas, ni sabía perfilar bien sus labios, ni arreglar sus ojos, ni alhajarse. Para todo esto se necesita tiempo, deseo de agradar,

> paciencia... Todas aquellas mujeres que encontraba, y que se iban levando las miradas de los hombres, parecían poseer esas cualidades... Sus amigas también. (Ib.:201)

Ahora bien, hemos notado que para ambas hay personajes que, de manera intermitente, pueden romper esta impenetrabilidad de las dos. En *Nada*, la madre de Ena es la única que posiblemente no le tache de rara y eso representa un impulso vital para la autoestima de la muchacha. Es muy significativa la reflexión de Andrea: "Cuando la madre de Ena terminó de hablar, mis pensamientos armonizaban enteramente con los suyos" (*Nada*: 223). No es casual, a este propósito, que Andrea abandone Barcelona para encontrar cobijo, trabajo y una nueva vida en Madrid; la capital española no es solo otro espacio, sino que es el sitio donde, como es de deducir, Andrea volverá a econtrar a esa mujer que, por primera vez, la mira desde otra perspectiva.

En *La isla y los demonios*, Marta establece este tipo de relación (que admite y supera la rareza de la muchacha) con el pintor Pablo, aunque solo se trata de un instante. El pintor tiene el privilegio de despertar en ella no solo el amor, sino también la semilla de una posible evolución; él sabe mirar dentro de su dimensión de adulta, mucho más allá del estado de "rara" que se asocia, desde luego, a la adolescencia.

En conclusión, *Nada* y *La isla y los demonios* brindan este personaje, al mismo tiempo complejo y simple, correspondiente a un prototipo cuyo rasgo esencial es la incomodidad frente al mundo que lo rodea. Esta condición es requisito esencial para el proceso de heterocaracterización que determina el estado de "rara". Incómodas, solas, indescifrables, estas heroinas se perciben como seres extraños en la sociedad, constantes amenazas. Por otro lado, se trata de una característica que aparece vinculada al objetivo primario de ambas: deshacerse de las ataduras de una vida anterior (la infancia) para acceder a ese mundo tan anhelado, portador de libertad, que la edad adulta representa. Este tránsito

es el territorio en el que se mueven, una edad difícil (Mondello 2016) que tiene que pasar por un momento de negación de lo que ha habido antes para llegar a una nueva dimensión, más madura y orientada hacia el "yo". Pero este trayecto, como en el caso de los dos personajes analizados, casi nunca es inmune al dolor. Cada tránsito significa una alteración, la exploración del límite que acaba determinando una diferencia entre este "yo" y un "ellos". Y como es notorio, donde hay diferencia, también se crea el peligro de la incomprensión. Andrea y Marta son, al fin y al cabo, dos incomprendidas y se trata de un estado que genera un profundo malestar, la sensación dolorosa de no tener cabida en ningún espacio, en ningún grupo, en ninguna situación. A partir de esta condición, los rasgos definitorios se fortalecen y determinan también el inminente futuro de las dos chicas, suscitando cierta curiosidad en relación a sus periplos futuros, frente al camino de prueba que la edad adulta, a veces de manera brutal, representa.

Capítulo 3

Mujeres nuevas. Un camino de concienciación

Hacia la creación de la mujer nueva. Implicaciones biográficas

La mujer nueva, novela ganadora del Premio Nacional de Novela (1955) y del Premio Menorca del mismo año, marca definitivamente el ingreso de la novelista en una nueva época, donde el mensaje católico que procede de su misma conversión, se traslada al territorio literario. Con esta novela, que tanto halagos recibe desde las instituciones franquistas y que mucha decepción provoca, en cambio, en los amantes de la rebeldía de la "chica rara", la autora brinda también un personaje inédito, que ya había aparecido en algunas de sus narraciones breves escritas en una época muy próxima a la elaboración de la novela.[14] Como también señala Santa Ferretti en su trabajo sobre la novelística breve de Carmen Laforet, los cuentos escritos a comienzos de los años cincuenta tienen como base temática valores asociables al mensaje cristiano (Ferretti: 2010). Un personaje nuevo irrumpe en la novelística de Laforet, el de la mujer redimida, o de la beata, que en las novelas anteriores había sido objeto de crítica y reprobación. Tanto en *Nada* como en *La isla y los demonios*, los personajes de Angustias y de Matilde, por ejemplo, reflejan cierta ironía hacia a un tipo social del franquismo, cuya confesionalidad se basa en un lento pero convencido sometimiento a las leyes impuestas por los nuevos órganos nacionales. De hecho, es evidente cómo la voz narradora insiste, en ambos casos, en subrayar la discutible autenticidad de

14 La acogida fue bastante benévola, sobre todo las voces críticas más institucionales. Se apreció, de hecho, la decisión del personaje de volver al hogar y renunciar al amante, aunque hubo cierto escepticismo frente al tema del adulterio, del cual Paulina Goya no se arrepiente. Veáse: Quevedo, "El misticismo en la novela española de posguerra: *La mujer nueva*, de Carmen Laforet", *Philologica Canariensia*, 2008-09. p. 234.

esas conversiones.

En el curioso prólogo escrito en tercera persona de *La niña y otros relatos* (1970), Carmen Laforet cuenta de la siguiente forma el proceso de creación de este prototipo de personaje:

> 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 tropieza o bien con la palabra beata o con algún personaje de la beatería femenina tratada con una ternura singular para tan descreditada 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 desmonoraba todas las proteccione y diques de mesura intelectual que habían sido naturales a su manera de ser, en aquel momento en que acertada y desacrtadamente, de manera desordenada, unas veces queriendo y otras sin querer, hacía revisión de valores y hasta el sentido de algunas palabras, esta de la "beata" la sorprendió recuperando su sentido de mujer que tiene la felicidad, que ha alcanzado la beatitud. La autora que nos ocupa, en estos años en que escribió varios de los trabajos que vais a leer en este tomo, se obligó a escuchar y ver y oír tratando de quitar prejuicios a su mente y así comprendió que hasta las beatas más tópicas, defensoras de ciertas formas enmohecidas de religión, y de una moral anquilosada, tenían algo bueno y difícil de encontrar en personas de su misma talla espiritual, pero sin fe: el deseo de colaborar al bien, aunque este deseo no se cumpliese. También observó a otras iluminadas con una sorprendente llama de fe muy

> pura, aunque tímida y recogida dentro de unas estructuras morales inflexibles, dentro de lo que a la autora hasta aquellos años cincuenta le había parecido un enorme caparzón vacío, un tinglado cultural y moral sin sentido: La Iglesia Católica.

En estas apreciaciones superficiales de lo que era el mundo religioso católico que tenía Carmen Laforet antes de estos años cincuenta no demostraba originalidad alguna y sigue creyendo ella que era muy lógico que a un espíritu libre en aquella época la Iglesia que se podía ver desde fuera de la fe le resultara algo anacrónico e inútil.

Al sentir Fe tampoco nuestra autora demostró ninguna originalidad. Hizo lo mismo que las beatas que tanta ternura empezaban a inspirarle. Creyó en la inseguridad de su proprio criterio y en la necesidad de aceptar las fórmulas establecidas o bien de salirse, si no las aceptaba, de aquella Iglesia que ahora encontraba tan llena de espíritu, tan necesaria, aunque muchos usos y costumbres y muchas imposiciones de silencio a las preguntas y anhelos interiores se considerasen herejías, por lo menos de primera intención. Es decir, la autora de estos relatos ingresó en la fila de las beatas de aquel tiempo y sin desearlo ni buscarlo reflejó el personaje que era ella misma o su larga fila de compañeras de camino en algunas narraciones. Aseguro que no se lo propuso, pero forzosamente queriendo situarse en el extremo opuesto del tópico caricaturesco de la beata, quizá se le fue un poco la mano al trazar sus retratos de beatas, borrando forzadamente la caricatura. Vemos sobre todo en estos esbozos la admiración por los seres que bien o mal trataban de ser mejores en momentos de nuestro país muy difíciles. Tiempos de posguerra y de hambre, tiempos de egoísmo y de preocupación de cada cual por la subsistencia de cada día (*La niña y otros relatos* 1970:11-12).

Aunque no quiero recurrir a la biografía como respaldo teórico para motivar algunas líneas literarias, cabe decir que el

cambio producido en la vida de Carmen Laforet tiene un reflejo evidente en esta etapa literaria.

Es un día gris y monótono de 1951 cuando la autora ve por primera vez a Lilí Álvarez, un encuentro que está destinado a marcar un antes y un después en la existencia de ambas mujeres. Hija de embajadores, tenista, feminista, mujer culta y de una rebeldía peculiar, Lilí no tarda en encender en el alma de Laforet un ardor desconocido, donde se entremezclan, de forma muy singular, el deseo de libertad y el misticismo religioso.[15]

Ya en la escena final de *La isla y los demonios* hallamos un pensamiento de Marta Camino que, de alguna forma, no coincide con el perfil de la muchacha; hay una referencia directa a los siete pecados capitales que, según Marta, representan el mal absoluto. Una reflexión que poco tiene que ver con el proceso de concienciación de la joven y que, quizás, proyecte a este personaje en su posterior periplo, es decir, la conversión mística presente en el segundo ciclo de obras de Carmen Laforet. En otras palabras, aunque es cierto que a partir de la década de los cincuenta, Carmen Laforet y sus personajes entran en una nueva dimensión narrativa, tan distinta de "las chicas raras" de las dos primeras novelas, no deja de apreciarse cierta continuidad entre las adolescentes de *Nada* y *La isla y los demonios* y la protagonista de *La Mujer nueva*, Paulina Goya. Marta, quien declara tan abiertamente que "los demonios están en todas partes del mundo. Se meten en el corazón de los hombres. Son las siete pasiones capitales." (*La isla y los demonios:* 306), bien podría ser una versión embrional de Paulina, quien recibe una llamada mística que propicia su conversión.

Como decía, no es mi intención relacionar de forma excesiva la novelística de la autora con su biografía. Al contrario, me parece claro que uno de los objetivos aquí propuestos es separar lo más posible las dos dimensiones y analizar el material narrativo, sin recurrir a elementos de la vida de Laforet

15 Para informaciones más detalladas sobre la relación Laforet/Álvarez veáse Rolón Barada (2010) y Caballé (2011). Algunas importantes referencias están contenidas en Laforet/Fortún, *Del corazón al alma*, Madrid, Fundación Banco Santander, 2017. La correspondencia original entre las dos mujeres se encuentra depositada en la Unidad de Estudios Biográficos de la Universidad de Barcelona (Caja UEB/Laf.34).

que apareciesen como justificantes de algunas manifestaciones literarias. Dése por sentado que, como en la mayoría de escritores, la *grafía* bebe también, y no solo, de la *bios*, y Carmen Laforet no escapa de esta fisiológica combinación. Sin embargo, nunca antes la autora declara una tan estrecha relación con su vida como con *La mujer nueva* y el repertorio de cuentos y novelas breves que se escribe de forma casi paralela.

> El hecho humano que motivó la temática de esta novela fue mi propia conversión (en diciembre de 1951) a la fe católica... Fe que podrá suponerse que me era natural, pues fui bautizada al nacer; pero de la que jamás me volví a preocupar después de salir de la infancia, y cuyas prácticas –para mí enmohecidas y sin sentido– había dejado totalmente.
>
> He huido de esta novela –precisamente por haberse motivado en una vivencia mía– de todo elemento autobiográfico, aparte de la sensación repetina de la Gracia. He creado un tipo de mujer; protagonista de mi libro, totalmente distinto de mi tipo humano, y la he colocado en situaciones, ambientes y circustancias de conversión y lucha espiritual totalmente diferentes a las mías. (Laforet 1973:1018–1019)

Esta reflexión sobre "la creación de un personaje" no se encuentra en ninguna declaración anterior de la autora. Eso quiere decir, en mi opinión, que Carmen Laforet es bien consciente del cambio que se acaba de producir en su novelística. La rebeldía de "la chica rara" ha desaparecido, o por lo menos ha mermado. Aparece otro personaje, a su vez que comparte con la autora la fulgurante conversión mística y que, más allá de una postura de tipo personal lleva un mensaje universal, cuyo objetivo primario es, sin lugar a dudas, aclarar una distinción profunda entre la religiosidad oficial y "santurrona" de la España franquista y la dimensión íntima, mística pero auténtica de la conversión

particular de Paulina. Como ya señala Quintana Tejera, se hace evidente una "imperiosa necesidad –por parte de la autora– de utilizar la literatura en forma claramente ancilar, trayendo como consecuencia disparejas alternativas de realización conceptual" (Quintana Tejera 1997: 123).

A partir de este planteamiento, podemos concluir que el ciclo de *La mujer nueva* (incluidos los cuentos y las novelas breves) se configura como un producto narrativo que antepone el mensaje al relato. Es decir, el sistema narrativo cambia y se desarrolla como consecuencia del mensaje autorial y no viceversa. El personaje se convierte, entonces, en un sujeto de prueba de experimentación literaria: colocar a éste en un ambiente tan difícil (la España franquista) y dotarlo de una capacidad extraordinaria (la Fe y el misticismo) con la que tiene que afrontar situaciones delicadas (el adulterio, el regreso al hogar, el deseo de libertad).

Tal proceso no estorba, en absoluto, el funcionamiento de la novela ni su valor literario. En cambio, me gustaría subrayar una perfecta arquitectura textual, en virtud de un juego de analepsis y prolepsis, que demuestra que no solo Carmen Laforet ha entrado en una fase más consciente de su escritura, sino que ha perfeccionado su técnica narrativa, sobre todo en relación a la construcción del personaje y a la descripción de su conflicto interior.

Sin embargo, Quintana Tejera señala que a partir de la segunda parte, la novela "se vuelve difícil de sostener desde una perspectiva artística" (Ib.), y asevera Francisco Quevedo García, que la autora "... pierde buena parte de la agilidad novelesca a la que nos tiene acostumbrados en aras de ahondar en los mecanismos de conversión religiosa que experimenta su personaje", aunque añade que, en defensa del valor literario de la obra, "lo que ha perdido la novela en cuanto al manejo literario, sobre todo en las dos últimas estancias del libro, lo adquiere en intensidad a la hora de construir el personaje de Paulina, que se

sumerge en una religiosidad que la aboca a la paz espiritual" (Quevedo García 2008-09:258).

La mujer nueva consta de tres partes; en la primera se cuenta el viaje a Madrid de Paulina Goya, casada con Eulogio Nives y amante del primo de éste, Antonio. El viaje representa para la mujer una tentativa de recuperar su misma identidad. Tras una crisis de nervios ocurrida en un pasado bastante reciente, Paulina decide alejarse de todo y volver a la ciudad donde, antes de la guerra, había sido feliz. Consciente de su condición, Eulogio le da el permiso para viajar, aunque en la familia Nives la huida de Paulina da para alimentar las críticas que ya recaían sobre ella. La Paulina de la primera parte es una mujer que ha perdido ya la brújula, ya que muestra una irremediable abulia frente a su misma existencia; el matrimonio con Eulogio, la relación con su hijo Miguel, incluso el romance con Antonio no acaban de rescatarla de su pasividad. El viaje nace del deseo de libertad, pero nunca se aclara en qué podría consistir esta autonomía. La segunda parte de la novela, la más breve en términos de páginas, se dedica únicamente al milagro de la conversión. Paulina despierta en su coche cama y recibe una llamada al Bien. A partir de este momento tan revelador, nada será como antes. Paulina mirará al mundo y a sus habitantes con ojos distintos y además de todo entenderá cuál debe ser su rol y su misión en el mundo; difundir el Bien, dedicarse a acciones misericordiosas y, sobre todo, arreglar su situación familiar. Dicho de esta manera, podría parecer un trayecto simple. Al contrario, la tercera y última parte cuenta de los conflictos interiores de la mujer a la hora de aplicar los conceptos que poco a poco aprende durante su estancia en Madrid. No basta recibir la llamada reveladora; hace falta un profundo esfuerzo para concretar ese don divino y es lo que Paulina hace, entre mil inconvenientes, hasta llegar a la

aceptación final de su matrimonio y de su rol de madre y mujer. Como recuerda Mark del Mastro:

> Also important is that Paulina's conversion on the train does not resolve her identity crisis, but rather it reinforces the firm direction that Blanca, Antonio's mother, had already given to the protagonist's search through her religious consultations in Villa de Robre. The mystical event better represents Paulina's own active decision to relieve her abulia by committing to Catholicism, a choice that she complements through her further to reconcile the Church's doctrine with the errant actions of herself ant those around her. In Madrid, the protagonist's distance from family gives her the time to resolve these conflicts that both complicate and assist the cultivation of a newly emerging identity. (Del Mastro 2006: 518)

Coexisten varios temas secundarios, que como veremos aflorarán también en la novelística breve: la situación de la mujer en el franquismo, por ejemplo, fue un peldaño de varias reflexiones que intentaban buscar en *La mujer nueva* una crítica feroz a la sociedad machista de la época de Franco. Paulina no puede viajar, ni tomar otras decisiones de este tamaño sin el permiso de su marido. Por no pertenecer a la buena sociedad de Villa de Robre (donde la novela se sitúa), la familia Nives tiene prejuicios sobre ella y, después de su crisis de nervios, empieza a pensar que ha enloquecido por completo. Antonio, el amante, también aparece como un varón machista y tirano. Para las mujeres, en la novela, solo hay dos salidas: someterse al orden familiar, como hicieron las mujeres de los Nives; o bien encontrar cobijo en el convento y en la beatería, como ocurre para las mujeres que Paulina encuentra en Madrid.

Otro tema capital es la religión. Así, la Fe presenta dos actitudes diferentes y en constante conflicto: la primera, que

acoge el Catolicismo como religión de estado, se traduce en la doctrina acrítica y ortodoxa del mensaje nacional; y la segunda, que es propia de Paulina, pretende entender de forma completa el mensaje cristiano, defendiendo así la autenticidad y también el misticismo de la conversión frente a la falsa beatería. Queda claro, como se decía, que este conflicto también debe de afectar a la autora en su época mística; en especial, la actitud de su amiga Lilí Álvarez, principal responsable de su acercamiento a la religión, es bastante infrecuente para los estándares de la época. La tenista, si por un lado asume el mensaje católico y lo acepta, por otro se permite poner en tela de juicio algunos preceptos de corte esencialmente machista, que limitan la acción de la mujer, y tampoco acepta que haya tantas falsas beatas que entran en convento o ejercen de santurronas porque no han podido casarse y tener una familia propia o por simple sumisión a lo que mandan desde lo alto. Paulina Goya, en síntesis, mantiene su profunda crítica a la falsedad de algunas manifestaciones del Catolicismo ya presente en la primera parte de su carrera literaria, pero intenta defender la autenticidad de su sentimiento religioso, recordando a los grandes místicos de la tradición española, entre todos, Santa Teresa de Ávila.

Como ya ocurre en las primeras dos novelas, Carmen Laforet dibuja un cuadro familiar bastante peculiar. La familia Nives, cuya tradición noble está reconocida y alabada en el pequeño ambiente de Villa de Robre, es un manojo de hipocresía, mentiras y mantenimiento de valores de fachada. Paulina Goya, como ya ocurría en *Nada* con Andrea, es ajena a este entorno aunque, tras casarse con Eulogio, tiene que aceptarlo. Solo Blanca, la abuela de Antonio, parece trabar con ella una relación que va más allá del convencionalismo. Por lo general, Paulina será percibida como un "bicho raro", una mujer que nunca se ha recuperado de la crisis de nervios y que le ha arruinado la vida a Eulogio. Además, el cuadro familiar propicia la existencia de varias historias y personajes secundarios, una característica que ya está presente en *Nada* y en *La isla y los demonios* y se confirma

la peculiaridad de la autora como excelente creadora de historias paralelas alimentadas alrededor del relato central.

Un viaje propedéutico. La novelística breve

Ya a partir del comienzo de su carrera de escritora, Carmen Laforet escribe cuentos y novelas breves. Algunos se publican en colecciones, otros salen en revistas prestigiosas como *Ínsula* y *Destino*. En la época mencionada (1951-1955), se cuenta un total de 14 cuentos, aunque hay que añadir los relatos que salen a luz en momentos más recientes y que rescatan textos que se escriben incluso antes de *Nada*. Aproximadamente, Carmen Laforet cuenta con una treintena de cuentos y con dos novelas breves, que representan un repertorio poco estudiado pero muy interesante en términos de arquitectura textual y de valor literario. Cabe defender la idea de que algunos cuentos escritos simultáneamente, o poco antes de la publicación de *La Mujer nueva*, representan una operación propedéutica para la creación del personaje de Paulina Goya, síntesis final de "la mujer redimida". Como en el caso de la novela de 1955, se mantienen algunos temas secundarios, que afrontan problemas sociales, más que religiosos. Del Mastro, por ejemplo, asevera que la conversión católica de los protagonistas es como la cáscara de profundos problemas sociales que estos tienen que afrontar, y por consiguiente, la caridad, el amor y el sacrificio enmascaran una firme crítica social sobre la mujer y su condición en la España de los cincuenta (Del Mastro 2005). Su visión se suma a la de Johnson, que tampoco ignora la dimensión social de los relatos (Johnson 1981). Como a menudo ocurre, puede que la verdad esté en el medio: la crítica social, bien presente en estos años y tangible sobre todo en cuentos como "La muerta", "Un noviazgo" o "El veraneo", se presenta como otro posible tema de la novelística breve de la autora. Por otro lado, la temática social aparece muy vinculada a la doctrina católica, y a veces representa un elemento

incluso imposible de separar de una configuración cristiana del mundo. Carmen Laforet, al preocuparse por la aplicación del mensaje cristiano en el mundo, no puede soslayar una toma de conciencia sobre la condición humana y la dimensión social, en especial en lo que atañe a las mujeres de su época. De ahí que los dos temas se entremezclan.

Si es cierto que Carmen Laforet escribe cuentos fundamentalmente por razones económicas (Riera 2007), también es verdad que el repertorio breve de la autora no puede considerarse una producción menor. Al contrario, dichos relatos completan un ciclo que finalizaría con *La mujer nueva*, muestra de una evidente maduración estilística y también estructural. Los cincuenta han de considerase de hecho una década de elevada e incesante creación. Hay cuentos de extremada ternura y calidad literaria, como "Al colegio" y otros que pueden considerarse auténticas novelas, como *La llamada*. Además, destacan relatos de tema social, como "El piano" y otros cuyo mensaje es esencialmente feminista, como "Un noviazgo" o "El veraneo".

La presencia de personajes femeninos, que por razones varias y en momentos distintos de la narración se entregan al Bien, propicia el carácter embrionario de dichos personajes respecto a la creación de Paulina Goya. Para defender esta idea, me centraré en el análisis de las protagonistas de *La llamada*, "La niña" y "El aguinaldo". Esto no impide que haya otros relatos que también confirmarían esta tesis, pero me parece más oportuno analizar aquellos textos que compartan casi la totalidad de elementos con la novela de 1955 y de esa forma, reducir el margen de error o malentendido.

Al compartir con *La mujer nueva* el mismo tipo de mensaje, a saber; el mensaje de tipo cristiano que se rebela al convencionalismo de la religión como aceptación estéril de la doctrina, los cuentos elegidos se rigen por una parecida (cuando no idéntica) estructura. La idea de una tesis antepuesta al relato se mantiene y se muestra evidente, y aun sin estorbar el valor literario ni su fluidez narrativa, coloca ese ciclo creador en una fase de extrema rigidez estructural. En otras palabras, se trata de un tipo de relato que desarrolla una nítida lógica textual, que

es la clave para el funcionamiento general del texto y para la difusión de su mensaje primario.

Esa estrecha relación entre los cuentos y la novela de 1955, también se proyecta en la dimensión del personaje. Paulina Goya es, en este sentido, un producto final de un proceso iniciado tiempo antes, cuando se publica el primer cuento de la serie.

Me gustaría destacar algunos rasgos comunes de las mujeres redimidas, o mujeres nuevas de Carmen Laforet:

- Respecto a "la chica rara", este personaje ha perdido el impulso vital que propiciaba su afán de libertad absoluta. Algo, en general, ha cambiado. Factores como la edad, la vida, el matrimonio han complicado el camino de ilusión del personaje adolescente. Ahora, este deseo queda reprimido. Paulina, por ejemplo, aunque abandona a su marido para pasar un tiempo sola, y para encontrarse de vez en cuando con Antonio, no posee ese deseo indomable que movía a Andrea y a Marta. Se aprecia, entonces, un posible camino de evolución del mismo personaje; Marta Camino quiere escapar de la isla para conocer la gran ciudad, y tal vez para encontrar el verdadero amor, Andrea no logra encontrar esta feliz combinación, o al menos "así creía yo entonces" (*Nada*: 275). Y finalmente Paulina se presenta como una mujer que completa el trayecto de desencanto.
- La condición de partida es de profundo desinterés a la vida. Es como si el personaje tuviese un vacío que la Fe católica, de forma desenfrenada y reveladora, se está disponiendo a llenar. Se trata, por lo tanto, de un desinterés relacionado con la abulia y la apatía de una mujer que no encuentra un verdadero objetivo y que actúa sin deseos concretos. Solo queda un recuerdo, una imagen del pasado que revela la mujer que ha sido y que, por razones varias, ya no es.
- El personaje se rodea de otras beatas, que parecen serlo por falta de alternativas. Así ocurre con Paulina, con

> Carolina ("La niña"), con Isabel ("El Aguinaldo"), etcétera. Estas mujeres se encuentran en hospitales, en conventos y en las casas particulares. El mundo de Carmen Laforet está lleno de falsas beatas, lo que llega a definir la diferencia básica entre el tipo de sentimiento religioso de las protagonistas y el convencionalismo de las otras mujeres.

Tanto en los cuentos escogidos como en la novela de 1955, el relato se rige por un esquema parecido, confirmando, de ese modo, la tesis inicial de que toda la producción correspondiente -los años cincuenta y novelística de inspiración católica-, comparte una lógica del relato que se antepone a la historia. Dentro de este esquema, se repiten tres momentos básicos de la narración:

> • Hay una situación inicial de aparente inmovilidad o abulia. El personaje es relegado a una vida ordinaria y sin sorpresas. En muchos casos, como hemos visto con Paulina, la vida que lleva este tipo de personaje es gris y aburrida, lo que alimenta el deseo de un cambio repentino. El personaje desea de todo corazón que ocurra algo que desate el cambio.
> • Sigue una segunda fase que podríamos definir de iniciación. Gracias a un hecho aparentemente sin importancia o por mera casualidad, el personaje logra salir del abismo del comienzo. En este momento, tiene lugar la conversión; se trata por lo general de una invasión total por parte de lo divino, de la que no se puede escapar. Además, cabe subrayar que es sobre todo una experiencia física. La dimensión corporal, ya señalada en el capítulo anterior, se mantiene entonces como motivo importante en la narrativa de la autora. Asociada a la dimensión física, hay una experiencia espiritual, que marca definitivamente el cambio; el personaje transforma su propio punto de

vista y empieza un trayecto místico de introspección y auto–concienciación.

• La última fase prevé el alcance de una nueva dimensión. El personaje se configura a partir del nuevo estado y muy a menudo regresa a la situación inicial, pero con el beneficio y la experiencia sacada del periplo vital que acaba de producirse. Tiene otra visión del mundo, una percepción exacta de su propio rol en la tierra y en el cuadro social y profesional en que se mueve. En otras palabras, se presenta como una mujer nueva.

La llamada

La llamada se publica en 1954, un año antes que saliera a luz *La mujer nueva*. La novela breve inaugura un volumen que consta de tres relatos más, "El piano" y "Un noviazgo", previamente publicados en colecciones, y "El último verano", inédito igual que el relato que le da el título al libro. Carmen Laforet certifica su cambio narrativo, ya que, como dice Roberta Johnson "los temas de autosacrificio y caridad prevalecen en las historias cortas escritas entre 1951 y 1955" (Cerezales 1982: 176). En lo relativo a la configuración del personaje, los cambios de técnicas son notables. Del Mastro (2005), ya ha señalado la profundidad psicológica de la protagonista, Mercedes, como uno de los logros del texto, aunque es necesario dejar claro que esta complejidad aparece sometida a la idea general de la novela, es decir la representación de la potencia reveladora del encuentro con Dios. A partir de esta idea, se puede entender en qué cambia el proceso de construcción del personaje y también las modalidades narrativas que lo representan.

Aunque hay ejemplos anteriores ("El piano"), se puede decir que es con Mercedes, la protagonista de *La llamada*, que la escritora presenta al personaje de la mujer redimida, o de la beata. Este personaje, claro está, va a vivir un encuentro fulgurante y místico, y esta revelación cambia de forma definitiva su existencia. Lejos de ser mero actor del texto, actúa como portavoz

del mensaje cristiano: su función narrativa será entonces la de aclarar la potencia de la llamada divina y experimentar la más o menos complicada aplicación del mensaje cristiano en el mundo real.

En *La llamada* se cuenta la historia de Mercedes, una mujer madura pero todavía joven, que viaja rumbo a Barcelona para cumplir su deseo de ser actriz, precozmente amputado por un matrimonio rápido e infeliz. En Barcelona nadie respalda su vocación artística; además, Mercedes va mal vestida, no parece cuidarse demasiado de sí misma, y los demás no tardan mucho en detectar en ella la semilla de la locura. El rechazo familiar, con excepción de la abuela que juega un rol determinante en la narración, la lleva a alojarse en sórdidos y miserables paradores de la ciudad, y a codearse con gente de clase baja, vulgar y esperpéntica. Tras el fracaso rotundo de su debut como actriz –el público se ríe de ella y le silba–, decide volver a casa. La decisión se toma a raíz de un hecho extraordinario que se produce en su interior y que tiene que ver con el descubrimiento de la Fe y del Bien. El título, desde luego, es una referencia a la vocación católica, pero no solo: Mercedes recibe dos tipos de llamadas: la primera la convence a dejar su vida matrimonial para intentar ser artista; la segunda, en la siguiente parte de la narración, es la llamada religiosa. Para adscribir el cuento a las tres etapas recién esbozadas hay que destacar una situación inicial de inmovilidad: Mercedes se encuentra enclaustrada en un matrimonio infeliz, que también afecta su aspecto exterior, pues por palabras de don Juan, un conocido que protagoniza la primera parte del cuento, advertimos que es una mujer desaliñada, para nada cuidadora de su belleza y de su aspecto exterior:

> Mercedes, según calculaba el caballero, no debía tener aún cincuenta años. Su voz conservaba un encanto especial, y no podía decirse que fuera una mujer extraordinariamente envejecida. Su cara, al menos en aquella penumbra del cuartito en que don Juan la vio casi no tenía arrugas, o no tenía ninguna...

> Pero algo terrible había pasado por ella. De aquella especie de princesita esbelta, nerviosa, no quedaba nada. 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. En un momento determinado, don Juan vio que le faltaba un diente. (*Siete novelas cortas*: 89–90)

Su vida, aparentemente destinada a una gris rutina, tiene un cambio repentino después de que don Juan le facilite la dirección de algunos parientes que residen en Barcelona. La idea de viajar a la ciudad condal es tan sugerente que Mercedes vive un despertar de su ambición actoral y emprende el viaje. La visita de don Juan genera las bases para que Mercedes abandone el lugar de origen para lanzarse a una nueva aventura, que tiene lugar en la segunda fase de la narración. Barcelona es, por lo tanto, el escenario de esta segunda etapa del relato. Es una ciudad que, como es fácil de notar, tiene muchos parecidos con el misterioso espacio de las aventuras de Andrea en *Nada*, aunque entre la muchacha veinteañera de 1944 y la "loca" Mercedes no haya analogía alguna. En esta fase, es fundamental, a mi entender, el espacio descrito. Mercedes, por falta de dinero, tiene que vivir en sitios desagradables, encontrar a gente no recomendable, pedir incluso limosna y caer en ocasiones a la mendicidad. Creo que es justamente este proceso de degradación, que culminará en fracaso con su debut como actriz, que la protagonista recibe la llamada de Dios. Como en la tradición hispánica, pienso en Gonzalo de Berceo, la autenticidad del Bien se encuentra también en sitios de dolor y de pecado. Así pues, Mercedes afronta sus propios fantasmas y accede a un nuevo estado de conciencia. El

fracaso de su debut es el momento más bajo: Mercedes decide no volver a casa y vagabundear por las calles barcelonesas:

> Mercedes pasó todas las mañanas vagando por la calles, pero con la cabeza más despejada que en toda su vida. Empezó a pensar y pensar... Las cosas que la abuelita había dicho de su nieta la noche anterior le rondaban la cabeza. Se imaginó que quizá si en aquellos años de su matrimonio había sido tan desaciada, un poco de culpa tenía ella también. No había procurado que los hijos le dieran alegría, no había pensado en nadie más que en ella misma, había estado embrutecida. (Ib.: 130)

Es decir que la experiencia desagradable del rechazo ha transformado su forma de pensar en los demás y Mercedes puede acceder a una nueva configuración de su vida, lo que se confirma en el pasaje siguiente:

> Al pronto, la abuelita no se dio cuenta de que había ocurrido un milagro, porque siempre tiene uno la idea de que los milagros son cosas complicadas y espectaculares; pero, poco a poco, mientras Mercedes hablaba, la anciana comprendió que quizá no iba ella tan descaminada al pensar en que la Divina Providencia había tenido mucho que ver en el asunto, y que ella, doña Eloísa, quizás había sido un humilde instrumento. (Ib.)

Con ese nuevo estado, tras el milagro ocurrido en un momento determinado de la noche, Mercedes decide realizar el retorno. Su nueva conciencia, como ocurrirá con las demás beatas de los cuentos y con Paulina de *La mujer nueva,* se caracteriza por una sensación de paz y plenitud antes desconocidas: "Sentía una gran paz y, sí, alegría... Era como si hubiera estado enferma y

un medicamento fuerte la hubiera curado. Todo se le volvía de pronto tan natural, tan sencillo, tan limpio" (Ib.:132).

"La niña"

Este cuento sale en 1954, por la colección "La novela del sábado". La escena con la que se abre el relato es bastante aclaradora del argumento: "La Providencia estaba disponiendo las cosas para que Olivia, una niña morena que había sido bautizada con este nombre, no en recuerdo de ningún santo, sino en el de una artista de cine a la que su madre admiraba, y una beata empedernida llamada Carolina se encontrasen por primera vez" (*La niña y otros relatos*: 17).

Asistimos pues a una situación inicial que propicia la conversión Cabe aclarar que esta epifanía es, según la autora, un hecho dictado por la Providencia y nunca un acontecimiento unilateral; porque, como hemos notado, en la novelística breve de Carmen Laforet aparecen beatas no auténticas, que no han recibido ningún tipo de llamada divina y ejercen un papel de pobreza religiosa en el contexto de la España franquista. En otras palabras, tal como diría Santa Teresa, la conversión es una elección divina de un ser humano determinado.[16] En la primera parte del relato se establece una diferencia bastante marcada entre el personaje de Olivia, futura beata, y Carolina, que ejerce de beata todo el día, aunque parece que no tiene otro remedio que una vida consagrada a Cristo:

> Carolina era increíbilmente emotiva, impulsiva y tierna pero había encontrado la piedra filosofal de la existencia, aquella dicha de saber poner los acontecimientos en un océano de Amor, y confiar ciegamente en este Amor. Esta beatitud ella no hubiera sabido explicarla, pero existía... Cuando

16 Se puede suponer que hay cierto influjo de Santa Teresa en la conversión católica de la autora. Se lee en una carta a Sender: "¿Sabe que también pensaba de Santa Teresa lo mismo que usted en su juventud? Creo que leí su ensayo en algún sitio y me pareció admirable. (Sender/Laforet 2003:57)

> Carolina iba por la calle, perdiendo paraguas, fijándose en las caras de algunos desconocidos que parecían implorar ayuda, y sin ver a veces a sus familiares más cercanos, que se cruzaban con ella, riéndose de su aire abstraído, Carolina estaba aprovechando los minutos aquellos, casi sin darse cuenta, y, desde luego, sin formular una sola palabra, en un volver todo su ser a Dios. (Ib.: 30)

A petición de la madre enferma, Carolina tiene que cuidar de Olivia. Decide entonces mantener la promesa y acude a la casa para recoger a la niña. Entre la niña y Alberto, el tutor de la niña hasta entonces, hay una relación profunda pero él es de carácter desapegado y se desprende de Oliva con alivio. Tras una breve estancia en casa de Carolina, que está casada con su cuñado tras la muerte de su hermana, Olivia es destinada a otra casa, dirigida por Teresa, una mujer desequilibrada que cree ver fantasmas. La niña confunde un cuadro de la Virgen con la abuela, elevando las sospechas sobre una posible videncia de la niña. Finalmente, la niña es recogida por su abuela hacia una nueva vida. De este modo el cuento solo tiene personajes que, de una forma u otra, se dedican a la beatería.

Como ya ocurre en *La llamada*, las tres fases resultan evidentes Sin embargo, la diferencia de edad presenta algunas complejidades; la temprana edad de la niña –seis años- permite complejizar el proceso de concienciación del personaje La situación del comienzo del relato ve a Olivia viviendo con su padrastro, pero la muerte de la madre y la petición de esta de cuidar a su hija propicia un cambio que se traduce en el viaje de la niña a varias casas particulares de la ciudad. En este caso también el personaje de Carolina actúa de acompañante. Siendo muy pequeña, Olivia se entrega a sus cuidadoras con absoluta confianza, lo mismo ocurre con Asunción, una de las hijastras de Carolina, y con Teresa, la última en acogerla antes de la llegada de su abuela natural. La fase de iniciación empieza, sin duda, con la llegada a casa de Carolina. Aquí, rodeada de seres

desconocidos, la niña tiene que emprender un trayecto doloroso de experiencias que en varias ocasiones la conducen hacia estados de dolores físicos y psicológicos.

> Y en verdad hacía mucho, mucho tiempo que Olivia no lloraba. Estaba acostumbrada a pasar hambre y soledad, a no jugar nunca con niños de su edad, a que los seis años se exigiese de ella lo mismo que si fuera una niñera consciente. [...] Debajo de las mantas, Olivia sentía pequeños escalofríos. Le dolía la cabeza y en el estómago le pesaba aquella comida abundante que había engullido en pocos minutos al llegar a casa, cerró los ojos, con la seguridad de aquellas delgadas y suaves manos de Asunción enlazando de las suyas. (Ib.: 49–50)

De todas formas, el proceso de conversión tiene lugar en la IV parte del relato, cuando Olivia es destinada a casa de Teresa. Aquí, sola en la habitación, la niña se encuentra frente a un cuadro de la Dolorosa:

> Sobre la cabecera había un cuadro de la Dolorosa con el corazón atraversado por siete puñales de plata. Este cuadro a la niña le hizo una enorme impresión; quedó mirándolo un rato, con la boquita entreabierta, mientras el recuerdo, en una gran marea, parecìa inundarla. Ella había visto antes a la Señora con los puñales de plata en el pecho y las lágrimas deslizándose por las mejillas. Era la Virgen... Pero, no. La Virgen tenía un manto azul y muchos angelitos sin cuerpo alrededor... La señora

> de los puñales era... De pronto lo supo. –¡Es la abuelita! (Ib.: 60)

El recuerdo de su abuela a través del cuadro coincide con el descubrimiento epifánico de lo divino. De repente, Olivia se acuerda de un tiempo lejano en que vivía con la anciana señora y esa época empieza a ser anhelada por la niña. Tratándose de una pequeña, el proceso de reconocimiento personal no puede ser más que esbozado, pero hay un despertar general de su conciencia que la empuja hacia el mundo familiar y a una reconciliación con éste. No es casual que sea la misma abuela la que al final la rescata, cumpliendo así el sueño de la niña. En la última escena, además, se puede notar el cambio de estado típico de estos relatos:

> La niña, sin saber por qué, sintió que un agradable sentimiento de seguridad y confianza la invadía. De la mano de aquella ancianita se sentía en su casa y la fonda modesta donde pasó dos noches tuvo para ella un aire hogareño, perfecto, suave, que no había sentido en ninguna de las casas recorridas. [...] Muy cerca de la vía, la niña vio recortarse en la última luz la figura de un caminante, con un atadillo sujeto a un palo... Así le había dicho Alberto que había que ir por los campos, por los pueblos... Aquel nombre de Alberto, durante un segundo, estuvo en la garganta de la niña, en su corazoncillo violentamente apresurado. Pero sólo había sido un instante: aquel en que el tren se cruzó con el vagabundo desconocido... Después, Olivia lo olvidó para siempre. (Ib.: 71–71)

Es decir, a través de la experiencia mística, Olivia es capaz de apreciar el nuevo espacio como agradable y apaciguador e

incluso de olvidarse de la figura del padrastro, dando lugar al ocaso de su evolución.

"El aguinaldo"

"El aguinaldo" se publica en el libro *La niña y otros relatos*, publicado en 1970, pero remite a la época de los cincuenta, en plena fase mística de Laforet. Tiene una historia bastante simple de resumir. El día de Navidad, Isabel acude a un hospital para repartir regalos, tarea que siempre había realizado su yerno, Julio. Tal experiencia de "la casa de dolor" es reveladora, puesto que Isabel se cruza con un mundo sumergido de vidas olvidadas y apenadas, entre ellas la de Manuela Ruiz, una mujer paralítica que aparenta muchos más años de su verdadera edad y vive ese día en una mezcla de nostalgia y beatitud. A través de la conversación que tiene con la mujer, Isabel se percata de la potencia de Dios y de lo humano y empieza a mirar las cosas del mundo con otra perspectiva. El hospital, que cierta inquietud le provocaba, ahora ya no es un lugar de dolor sino de auténtica humanidad.

"Oía lo único que no esperaba haber oído nunca en el hospital: un canto a la vida. No a la vida hermosa, lejana, añorada, sino a la vida vivida con toda su angustia, dolor y abandono, minuto a minuto, durante cuarenta años" (*Siete novelas cortas*: 165). Un replanteamiento completo, que roza la experiencia mística de la conversión:

> Isabel estaba conmovida. Ya no veía la miseria del hospital, atenta a sus propias sensaciones. La idea de su yerno –a quién había siempre creído un hombre vulgar– sentándose junto a aquella mujer, escuchándola, preocupándose de su aguinaldo de Navidad, no por tonterías del qué dirán

> provinciano, sino por un impulso de su espíritu, esa idea la reconciliaba con Julio... (Ib.:166)

La brevedad del relato no impide la existencia de varias secuencias. En la última parte tiene lugar la vuelta a casa. La mujer que vuelve de la experiencia en el hospital no es y no puede ser la misma que salió de casa en la mañana.

"Sí, creo que, en verdad, he encontrado la piedra filosofal... Tengo que pensar ahora en ella para que no se me pierda. No creáis que es broma" (Ib.:167), lo que invita a pensar que lo vivido esa mañana no se concluye sino que abre camino a un trayecto personal de ensimismamiento y devoción. Es, de hecho, una mujer nueva, cambiada, enriquecida por la experiencia de haber alcanzado el valor tanto de lo humano como de lo divino. Y esta nueva condición propicia sentimientos más auténticos por sus seres queridos. Como vemos, se repite la estructura de los cuentos hasta ahora leídos: hay una situación inicial en que el personaje no es nada consciente de que lo que se dispone a vivir en un día de revelación. La razón social por la que acude al hospital es el vehículo para su descenso en el mundo modesto de la estrechez y de la enfermedad. El encuentro con Manuela Ruiz es revelador y propicia la experiencia del descubrimiento. Finalmente, la vuelta a casa es un retorno al origen pero con otra conciencia de sí misma. Cabe señalar que aquí también la revelación mística se percibe sobre todo como experiencia física.

Paulina Goya, una mujer nueva

Los tres breves análisis aquí reunidos aparecen, como se decía, funcionales para la configuración del personaje protagonista de *La mujer nueva*. Es correcto hablar de camino propedéutico hacia la fijación de algunos rasgos que luego matizarían, con más esmero, a Paulina Goya. La caracterización de estos personajes resulta, por ende, bastante simple. En algunos casos, incluso podría hablarse de procesos de caracterización truncados. El hecho de que por primera vez la

autora haya antepuesto al relato una lógica textual, propicia la borrosidad de unos personajes que en la mayoría de los casos, actúan como representantes del mensaje cristiano. Aparecen, a veces, más como portavoces del milagro revelador del encuentro con Dios que como figuras en carne y hueso. La profundidad psicológica, tan tajante en las novelas anteriores, cede el paso a la universalidad y al carácter ejemplar que estos personajes pretenden encarnar.

Esta simplicidad no tiene lugar en la configuración de Paulina Goya. Personaje de una complejidad absoluta, Paulina Goya aparece por primera vez junto a su marido, Eulogio, mientras éste la acompaña a la estación de trenes. Sobre la pareja, como una amenaza, se espesa un cielo nublado y oscuro.

Gracias a la amplitud de la novela, este personaje posee un espacio más amplio, perfecto para configurar y desarrollar los entresijos de su articulada y conflictiva personalidad. Si en los cuentos la autora apenas esboza un perfil psicológico, con el personaje de Paulina se puede concluir que la configuración es total, completa, y no deja espacio para ambigüedades. El proceso de iluminación católica es claro y permanente, igual que la solución del conflicto interior que ocurre al final de la novela, y vislumbra que se trata de una decisión firme y generada tras un largo y doloroso proceso de introspección que no puede dejar dudas en la protagonista.

Creo que es oportuno destacar que el procedimiento narrativo en tres fases –inmovilidad/iniciación/nueva visión del mundo– se vincula a determinados espacios. Villa de Robre es el espacio de la inmovilidad; aquí Paulina vive enclaustrada en su matrimonio con Eulogio, y en la parcial aceptación de su rol de madre. Villa de Robre es también el espacio de la asfixiante relación de Paulina con la familia Nives, que no acaba de aceptar a la mujer como a una de los suyos. La iniciación se liga, en cambio, al tren. Aquí Paulina vive su momento más iluminador; en perfecta soledad y tranquilidad, recibe la llamada de Dios. El tercer espacio es, finalmente, Madrid. En la capital española, la mujer tiene la posibilidad de aplicar su nueva visión del mundo a una sociedad diversa, poblada de pecados y pecadores.

Asimismo, Madrid es también teatro de su conflicto interior; si seguir con Antonio o volver a su marido, si perseguir los conceptos de la iglesia o desarrollar un sentimiento propio, que se aleje del pensamiento convencional. Si traducir su sentimiento en buenas acciones en favor de los pobres, los enfermos y los indigentes o concretar esta energía interior para reanudarse con su propia familia. Como ya hemos visto con Andrea y con Marta Camino, el espacio sigue siendo un motivo dominante: los personajes de Carmen Laforet sienten una especial relación con el paisaje en que viven, hasta cargarlo de profundos y a veces ocultos significados. Barcelona, Gran Canaria, Madrid se convierten en espacios vivientes, que ofrecen la posibilidad de leer entre sus grietas una clave para marcar un cambio de rumbo. Paulina Goya sale del ahogo de Villa de Robre, viaja a Madrid porque sabe que la gran ciudad madrileña puede ser el factor básico de "algo" que, mientras quede en el pequeño pueblo leonés, no podrá producirse.

La familia Nives, otra terrible familia de Laforet, es un núcleo duro e impenetrable. Paulina nunca logra acceder a este grupo elitista. Al contrario, es acogida con difidencia y con prejuicios, en especial por parte de Mariana, la madre de Eulogio, que soñaba con otro matrimonio, más fructífero, para su hijo, ya que "Mariana pensaba que Paulina no era una mujer enteramente cuerda" (*La mujer nueva*: 13). Este factor resulta determinante para su huida. Paulina vive, en este sentido, una doble orfandad. No tiene madre, (se entiende que ha perdido su familia en la guerra), ni ha encontrado un cobijo en la familia Nives, lo que desata la voluntad de alejarse, aunque sea por un periodo breve, de su misma vida. La relación clandestina con Antonio es, quizás, una reacción a la soledad y a la incomprensión de los demás. Algo más joven que ella, Antonio siempre ha estado fascinado por Paulina, y el mero hecho de sentirse deseada es para ella un motivo para derrumbar en la sórdida y prohibida aventura. Completan el cuadro de personajes Eulogio, quien sí está enamorado de Paulina pero no encuentra la manera de demostrar este amor, ya que la actitud de la mujer desestabiliza su frágil seguridad en sí mismo; Rita, la mujer enferma de

Antonio que también odia a Paulina; y Blanca, la abuela, que en cambio es el ser más próximo a Paulina y es la primera que percibe en la mujer el comienzo de una conversión religiosa. Blanca será, una vez ocurrido el momento revelador, su guía espiritual, puesto que le proporcionará la dirección de un cura al que dirigirse para aclarar la numerosas dudas que la conversión acaba de desatar.

La situación inicial de inmovilidad, entonces, se configura alrededor de un espacio; Villa de Robre, y de unos personajes; los miembros de la familia Nives. Paulina vive su rutina con aburrimiento y en algunos casos con desesperación. Los encuentros con Antonio son al mismo tiempo evasiones de lo real y generadores de remordimientos y culpa. La familia Nives la oprime con sus miradas y sus juicios. Su hijo, Miguel, necesita un afecto que de momento ella no es capaz de ofrecerle. El viaje a Madrid parece ser la única salida y ni Eulogio ni su madre la obligan a quedarse en el pueblo:

> ... Es que ya sabes que Paulina, desde que estuvo enferma, no anda bien de sus nervios... las cosas tiene que hacerlas así, en el momento, tal como se le ocurren...
>
> La voz de Mariana se oyó. Era una voz taladrante. Una voz que se oía desde todos los rincones de la casa aunque no gritase.
>
> Sí, nos ha parecido lo más conveniente dejarla hacer lo que quiera... Ya sabéis lo que nos dijo Joaquín. No contrariarla. Dejarla que se reponga... Creo, de todas maneras, que físicamente está totalmente repuesta. Algunos días ha estado perfectamente alegre. Hasta demasiado... Casi me fastidiaba... Hemos visto cómo le daba por reír, por correr con los perros en el huerto, como si fuese una chiquilla,

> ya ya sabéis todos que de chiquilla no tiene nada ya... (Ib.:22)

Mariana no deja lugar a dudas: Paulina es un bicho raro que ha entrado en la familia Nives para deslustrar su reputación en Villa de Robre, una opinión compartida con Rita, la mujer de Antonio y en algunos casos con el mismo Eulogio, que no sabe cómo portarse ante las conductas inexplicables de la mujer. Además, se hace referencia a una enfermedad que, según Mariana, ha hecho derrumbar definitivamente la situación de Paulina en la familia Nives. Una crisis que se describe más adelante de la siguiente manera:

> Después Paulina entró en una época oscura, en la que ni siquiera quería pensar. Una época sórdida en que había dado cuentas del céntimo diario, en que se había sentido en una absurda escuela en que se le reprochaba cada gusto suyo, cada gesto que hacía, cada frase pronunciada con inocencia... Eulogio quería otra Paulina, otra mujer. Lo peor es que, además, estuvo dispuesto a lograrla, moldeándola, aquellos meses. Fué tremendo. Ella sentía enferma y se arrastraba en zapatillas por el pisito de muebles feos que habían alquilado, que tenían alquilado aún... Estaba enferma, estaba embarazada nuevamente. Vomitaba. Se sentía morir. Sentía que no tenía fuerzas para luchar, ni para hacer nada. Que no tenía fuerzas tampoco para abandonar a Eulogio. (Ib.: 53)

Creo que hay una línea de continuidad, a la que aludía antes, entre las "chicas raras" y Paulina. La crisis vivida por la mujer por culpa del desencanto que puede llevar la vida en general también puede ser considerada como un destino de Andrea y Marta Camino. Esto nos lleva a considerar la idea de que, en el cuadro de los protagonistas, existe una posible

evolución de un mismo personaje: una idea que, aunque un poco arriesgada, puede ser muy sugerente. Lo que antes se llamaba "rareza" ahora ha pasado a ser "enfermedad", y lo mismo ocurre con el personaje: rara antes, loca, ahora.

El viaje en tren de Paulina, una vez desatada de las limitaciones de Villa de Robre y de los Nives, tiene un valor también simbólico. El movimiento del tren es una invitación a a un cambio acelerado que tiene que ocurrir en la vida la mujer[17]. Pero a los pocos kilómetros, en ocasión de una escala en Ponferrada que Paulina tiene que efectuar para luego ir a Madrid, Antonio la espera en la estación. En las pocas horas que los dos amantes pasan juntos, ya se percibe una Paulina distinta.

> - Dame un cigarillo, Paulina. Están en mi chaqueta.
>
> - Paulina buscó los cigarillos en el bolsillo indicado.
>
> - Me alegro. Me olvidé yo de ellos. Me han hecho falta.
>
> Dió a Antonio un cigarillo ya encendido. Tomó otro. Sintió aquel calor confortándola. Con el calor, con el humo, el bienestar de aquella seguridad de Antonio, que nunca había tenido, empezó a llenarla. (Ib.: 58)

Más tarde, en el mismo coche, se produce una "posible" escena de sexo, que como es costumbre de la autora, se describe sin referencias explícitas pero con elementos muy reconocibles asociados al cuerpo.

> - Siempre te querré, Paulina. Has sido como una especie de destino en mi vida; no lo olvides... No hagas caso de mis desatinos. Lo importante es que te quiero tanto...
>
> La voz de él era buena, honda, la protegía.

17 El viaje se confirma aquí como un motivo fundamental en la poética de la autora.

> La mujer empezó a reaccionar a este reclamo. Necesitaba esta sensación de ser querida y colmada. Su alma no se había hecho para el vacío y la tristeza. El hombre notó como abría sus pétalos, notó como su orgullo se olvidaba y la fuerza de las sensaciones de su cuerpo empujada por tanto recuerdos recientes la llenaba al solo contacto de sus manos. No quiso que notase su liger sonrisa envanecida, y la disimuló en la oscuridad que les envolvía.
>
> Estuvieron un gran rato oyendo aún el coro de la gran noche de agosto plena y hermosa en el campo. La gran noche que la lluvia había refrescado, pero que volvía a exhalar su tibieza vital.
>
> Paulina se sentía como desdoblada de su propio cuerpo. Le zumbaba en la cabeza la frase de un libro leído no hacía mucho: "Sexo y muerte, la puerta primera, la puerta posterior del mundo"... Le parecía que el autor había esquematizado ahí, en una verdad singular, todo el secreto de la existencia. El autor de esta frase era Faulkner, el gran novelista americano que le gustaba a Antonio.
>
> Se dió cuenta, con dolorosa claridad, de que nunca iba a poder prescindir de ciertos anhelos ocultos y brutales que había despertado ella misma, al vivir, en su cuerpo. (Ib.: 106–107)

Finalmente, Paulina vuelve al tren, con destino a Madrid. El encuentro con Antonio no ha hecho nada más que desestabilizar su ya precaria psiquis. La iluminación, que ocupa casi por completo la segunda parte, es el comienzo de su recuperación.

Como ocurre en los cuentos previamente analizados, la iluminación de Paulina es un evento íntimo, excluyente. Al despertar, Paulina siente una fuerza nueva e imparable que la empuja hacia el Bien. Ya desde el incipit del capítulo se puede entender que algo ha cambiado, y que la Paulina que se había

acostado entre lágrimas y remordimientos la noche anterior, ya no existe.

> Estaba en el tren. Se había desnudado, se había puesto su pijama y había logrado meterse entre sábanas en una cama del tren... Puesto que así se despertaba. Unos instantes disfrutó de esta voluptuosidad de ir así, mecida sobre las ruedas, con su cuerpo distendido, cómodo. Por las rendijas de las cortinillas pude ver una ligera claridad. Debía de estar amaneciendo. Sentía calor... echó las mantas abajo. [...] Alguien, como una esponja, había borrado su congoja de la noche antes, cuando llegó a acostarse entre lágrimas, rendida... Ahora no pensaba en nada. Su cabeza, su cuerpo, sus sentidos todos, estaban serenos en este momento puro del despertar. (Ib.: 123)

Se puede apreciar la dimensión sobre todo corporal del momento; Paulina está saliendo de su mismo cuerpo y de sus calvarios. De ese modo no es nada casual el hecho de que el día anterior, el encuentro con Antonio fuese sobre todo un encuentro físico. Después de una noche de sufrimiento, Paulina despierta envuelta en un sensación general de dicha. Aquí también, el paisaje juega un rol fundamental; se describe, como en una secuencia de cine, las imágenes que fluyen bajo la mirada de la mujer. Primero unas casas, luego un campo interminable y, a lo lejos, las montañas de León.

> Paulina se imaginó a sí misma andando, pequeña como una hormiga, por entre los surcos de aquella llanura amarilla y parda. Su nariz recibiría mil aromas de hierbas secas e humildes... Conocía el cantueso, el tomillo, el romero de Castilla... Sabía que a esa hora, antes del sol, el cuerpo, tonificado por el aire puro y vivo, no sentiría cansancio aunque

> anduviese mucho... Muy lejos se veían montañas como sombras azules. Muy lejos habían quedado los montes de León. Lejos, la vida... Toda aquella ardorosa, vulgar, pequeña intriga que era la vida. Lejos, el dolor del cuerpo y del alma... Lejos todo, menos las inmensidades de la tierra y del cielo, alto y puro. (Ib.: 124)

Sigue un profundo deseo de alejarse de todo lo que ha sido su vida hasta el momento. Una reflexión donde es muy fácil detectar la presencia de la tradición española de los grandes místicos. Un alejamiento del mundo necesario e inevitable para propiciar un retorno que sea, de verdad, diferente, o sea que pueda demostrar el cambio ocurrido, la revelación auténtica y el nacimiento de "otra" Paulina.

> Paulina tuvo un caprichoso, fuerte y fugaz anhelo de vivir en aquella casa de tierra, con su corallina de piedras superpuestas y barro seco... De vivir en un sitio así, rodeado de lo inmenso con una temblorosa poesía. Esa idea extraña le venía como un deseo hondísimo de paz... No. Más que eso, era un deseo de poder saborear, quietamente y sin interrupciones, esta paza que la estaba llenando por momentos. (Ib.)

Poco a poco, nace una nueva percepción del mundo y de sus seres. Paulina siente que hay una dimensión a la que, hasta ahora, ella no tuvo acceso. Se detiene en detalles, en cosas que antes no contemplaba, como los pájaros, la soledad absoluta de las vetas, el calor acogedor del agua que recibe la luz del sol. Toda esta serie de detalles se asocia, también, a una nueva manera de mirar a los hombres de todo el mundo.

> Ahora, la sensación de plena belleza del mundo se le hizo más completa y más pura... Y sentía que

> otros muchos hombres son obstáculos conscientes para que sus hermanos no sientan y no contemplen el amor necesario, y sintió cómo a éstos les ayudaba un espíritu de cobardía y mal. [...] El Amor –notaba el alma de Paulina– el amor es algo más allá de una pequeña pasión o de una grande, es más... Es lo que traspasa esta pasión, lo que queda en el alma de bueno, si algo queda, cuando el deseo, el dolor, el ansia han pasado. El amor se parece a la armonía del mundo, tan serena. (Ib.: 127)

Y en conclusión: "El amor es Dios –supo Paulina– Dios, esa inmensa hoguera de felicidad y bien, en la que nos encontramos, nos colmamos, a la que tendemos, a la que tenemos libertad para ir y vamos, si no nos atamos nosotros mismos piedras al cuello" (Ib.)

Paulina Goya es, en fin, una mujer nueva:

> De repente, sintió como una llamarada de felicidad... mucho más que eso. Lo que sentía no cabe en la estrecha palabra felicidad: Gozo. Por primera vez en la vida, Paulina supo lo que es el gozo. Algo sin nombre le había ocurrido, le estaba ocurriendo fuera de toda la experiencia de cosas humanas que le hubiesen sucedido en la vida. Y era al mismo tiempo la comprensión de Dios, Felicidad Infinita, Amor Eterno, al que toda nuestra vida tiende, para él existimos, para él crecemos, amamos, sufrimos, anhelamos y nos moldeamos... Y era también el sentimiento de este mismo Dios infinito metiéndose en el alma para prender en ella esta sabiduría... [...] Madrid, brillando debajo de un sol como oro

líquido, recibió a una Paulina de treinta y tres años. Recién nacida. (Ib.: 128–131)

En síntesis, el proceso de conversión sigue las siguientes pautas:

- La conversión se presenta sobre todo como acontecimiento corporal, donde el personaje se deshace de su cuerpo viejo para adquirir una nueva dimensión física, más consciente de su finitud y de sus límites.
- Esta nueva actitud le permite detenerse en los detalles de la naturaleza y percibir la fuerza del mundo.
- El deseo de alejarse del ruido del mundo y tender al aislamiento en la naturaleza y en la poesía procede del conocimiento de la autora de los grandes místicos de la tradición hispánica[18].
- Llega una fase de compartición del Bien. Apreciar el mundo, su infinitud, junto a un nuevo amor por el ser humano. Gracias a esta nueva fase, se accede al mundo de la piedad y de la devoción.
- El gozo se presenta como última meta del proceso de conversión, lo que lleva a un nuevo nacimiento por parte de la protagonista.

La tercera y última fase del esquema iniciación/revelación/regreso, que se manifiesta en la tercera la tercera parte de la novela, es quizás la más articulada. Recibida la llamada de Dios, Paulina tiene que aplicar su nueva percepción del mundo a su misma vida, lo que implica un esfuerzo monumental por parte de la mujer. El mundo vuelve con la brutalidad de lo real; Paulina

18 Gracias a la correspondencias hasta el momento conocidas, podemos entender de qué manera Carmen Laforet se acerca a la tradición hispánica. Le escribe e Elena Fortún en 1951 que se está dedicando a la lectura de libros religiosos (Laforet/Fortún 2017:75), luego cita al francés León Bloy (Ib.:80) y a la italiana Milli Dandolo (Ib.:88). Por otro lado, tras el consejo de Fortún de volver a leer tanto a Santa Teresa como a San Juan de la Cruz, Carmen Laforet empieza a apreciar la tradición del misticismo hispánico. Tal acercamiento es también tangible en la correspondencia con Ramón Sender, con quien la autora comparte el amor por Santa Teresa. Asimismo, cabe notar la influencia que el concepto de "iluminación" cristiana tiene en sus personajes. Éstos parecen secundar la idea agustianana de revelación, otra lectura que la autora debe de haber experimentado en esa época convulsa de su vida. Finalmente, podría percibirse el influjo de filósofos como Jaques Maritain, que mucha repercusión tuvo en España, aunque no hay datos cierto que Laforet llegue a conocer su obra.

tiene que afrontar sus propios fantasmas; decidir entre Antonio y Eulogio, dedicarse a su hijo, aceptar la presencia de la familia Nives y, más allá de esto, perseguir la idea de Bien que acaba de recibir sin caer en las trampas de la Iglesia y de la falsa beatería. Como dice Mark Del Mastro:

> Paulina ha conocido una Iglesia parcial, injusta, desigual en el trato a sus fieles; poco que ver, en suma, con el mensaje cristiano de amor universal y fraterno. En especial, está en contra de esa abnegada sinrazón moral de identificar a la mujer como encarnación del mal, un elemento demoníaco que ejerce su poder perturbando y viciando las mentes de los hombres que se ven impedidos al pecado. Paulina no quiere participar de esa pantonima espiritual y va a manifestar un posicionamiento muy alejado de todo lo que recuerda ese mundo religioso, por el que siente un rechazo visceral. (Del Mastro 2008: 243–244)

Lo primero que Paulina se dedica a hacer después de la iluminación sigue un esquema doble: por un lado, intenta acercarse a la Iglesia desde un punto de vista formal, puesto que visita a un cura, el Padre González; por otro, trata de traducir su llamarada del Bien en buenas acciones y hace todo lo posible para que un joven conocido y algo holgazán, Julián, encuentre trabajo en un taller de la ciudad. A través de estos dos actos, reconocemos que Paulina ha dejado de ser un personaje pasivo y ha empezado su fase de acción. Desde el punto de vista de la lógica del relato, el doble movimiento resulta el arranque perfecto para el proceso de retorno que el personaje se dispone a efectuar. Además, su actitud con Antonio también cambia; ahora tiene la fuerza necesaria para rechazar la insistencia del hombre. La mujer ha decidido colocar en sitio equidistante tanto de su

marido como de su amante, aunque la duda y el conflicto interior han de considerarse auténticos motivos de esta parte de la obra.

Entender de verdad qué podría tener la Iglesia de auténtico y resolver el propio conflicto son, esencialmente, las dos líneas narrativas en la que se desarrolla la tercera parte y propician una multidimensionalidad del personaje que adquiere complejidad y se muestra muy diferente al personaje monolítico y estático de antes de la conversión. Claro está, que en términos meramente estructurales este proceso se traduce en una intervención directa de la voz narradora, ya que los entresijos de la mente de Paulina, sus dudas, sus reflexiones obsesivas, se rigen por una gradualidad ofrecida por una visión posiblemente ajena al personaje. Abundan momentos en que Paulina se da cuenta de algo, entiende, por fin, un detalle nuevo.

> Comprendió– ¡ahora qué bien! El infierno, esa privación de amor adonde conduce la adoración idolátrica de la miseria de uno mismo, e incluso ese padecimiento físico del infierno. Comprendió cómo el infierno se escoge por un acto de libre voluntad. Comprendió los asombrosos misterios que van siendo revelados por Dios a través de los siglos... Y aquellos días le parecía que sólo una falta de inteligencia esencial era la que le había hecho no creer antes en algo que se le aparecía totalmente evidente. (*La mujer nueva*: 147)

Y todo sigue este esquema de descubrimiento gradual. Paulina siente la necesidad de entender, de verdad, qué quiere decir ser católica y cómo esto se puede aplicar a la sociedad en que vive. Las conversaciones con el Padre González son también ocasión para declarar abiertamente sus críticas al sistema eclesiástico, como podemos apreciar en el ejemplo que sigue,

cuando el cura le pregunta si está interesada en unirse a Acción Católica:

> –Padre, yo no creo que eso sea eficaz... Al menos, aquí en España. No lo es tal como se lleva. Usted me explica que la Acción Católica es una acción de seglares que deben vivir normalmente, llevando a Cristo en sus vidas, en su manera bondadosa de considerar a la gente, en su generosidad para con los demás, en sus paseos, en su trabajo, en sus bailes... Enseñando con su ejemplo y su sonrisa lo que es el amor de Cristo. Pero la realidad es, al menos en Villa de Robre, que es donde yo he podido observar algo el fenómeno, que nada de esto sucede, las pobres criaturas afiliadas (al menos las mujeres) se señalan inmediatamente como medio monjas. Visten extrañamente. Se les prohibe mil cosas perfectamente sanas y lícitas... Aquello se convierte en otra congregación religiosa más, con pretensiones (que es lo malo) de que son personas seglares... Dan la impresión de que cuando alguien se acerca a la iglesia tiene que ser ya un ser rarísimo. (Ib.: 216)

Es decir; pese a su profundo misticismo, Paulina no ha perdido la lucidez de detectar los fallos y los puntos débiles del sistema eclesiástico español. Además, se percibe que el personaje sabe muy bien que la doctrina prevé roles distintos para hombres y mujeres. En este sentido, el feminismo subterráneo de *La mujer nueva* me parece uno de los logros de la novela. Muy oportuno me parece lo que asevera Quevedo García:

> Paulina ha conocido una iglesia parcial, injusta, desigual en el trato a sus fieles; poco que ver, en suma, con el mensaje cristiano de amor universal y fraterno. En especial, está en contra de esa abnegada

> sinrazón moral de identificar a la mujer como la encarnación del mal, un elemento demoníaco que ejerce su poder perturbando y viciando las mentes de los hombres que se ven impelidos al pecado. Paulina no quiere participar de esa pantonoma espiritual y va a manifestar un posicionamiento muy alejado de todo lo que le recuerda ese mundo religioso, por el que siente un rechazo visceral. (Quevedo García 2008-09: 244)

Paulina Goya se convierte, de esa manera, en una heroína: su misión es básicamente evangelizadora, pero no solo; lo que ella quiere hacer es romper el silencio sobre un sistema probado de sometimiento a reglas establecidas solo y únicamente por hombres, frente a un sentimiento que, en cambio, es únicamente divino.[19] Su conflicto interior también contempla el mismo choque: Paulina quiere entender cuál de sus dos hombres es el más afín a un tipo de amor universal, puro. Entendido esto, su decisión estará clara y exenta de remordimientos.

Paralelamente, se desarrolla una opinión sobre la mujer que es bastante negativa. En el siguiente pasaje, vemos cómo el mensaje de Paulina es difícil de entender por los demás. Los vecinos, por ejemplo, no se percatan del cambio ocurrido en la mujer:

> La señora Nives, Paulina, estaba tomando fama de beatas en el barrio. Vivía aislada como siempre, algo más sonriente que el año anterior, con un paso más vivo y seguro. La fama de beata era una cosa desagradable, que levantaba alrededor de ella una impalpable red de antipatía y hasta de odio, con ese

19 Por estas razones, *La mujer nueva* ha de considerarse la más auotbiográfica de la autora. Paulina y Carmen Laforet comparten algo que, irremediablemente, va más allá del mero elemento de semblanza o de lo anecdótico.

> odio que los seres elementales tiene hacia lo que son incapaces de comprender... (Ib.:296)

La familia Nives tampoco entiende su nueva actitud:

> - ¿Qué dice mamá? ... No me había dado cuenta... ¿Que Paulina quiere hacerse monja? [...]
> - Sí, hijo, sí... Me escribe una serie de galimatías, muy propios para ser firmados por Blanca, explicándome que el amor a Cristo es sacrificio y entrega total, oscuridad, pobreza y amor. Que... ¿A ver? (Ib.: 284)

Pero, para determinar su retorno al hogar, etapa última de la novela, y como ya ocurre en los cuentos, Paulina tiene que pasar por una fase de expiación. En mi opinión, esto se concreta en tres escenas específicas:

- El asesinato cometido por el mismo Julián
- El intento de acoso sexual que Paulina sufre por parte de un vecino
- El reproche desesperado de Miguel, el hijo de Paulina

Las tres escenas tienen la función de despertar a Paulina de su estadio místico. Gracias a los tres traumas, la mujer entiende que el camino a seguir no puede ser únicamente dedicarse al Bien, sino que hay que considerar que no siempre los demás reaccionan como ella desearía. A través de este replanteamiento, Paulina se dispone a volver a Villa de Robre, finalizando su trayecto de evolución.

Julián, el chico al que Paulina había encontrado un trabajo, irrumpe en casa de esta mientras ella se encuentra fuera, para robar. Ahí localiza a una mujer, conocida de Paulina, y sin saber cómo salir de la situación, la mata. El hecho, como es de deducir, es traumático para la mujer, quien se siente culpable de la

confianza que había puesto en el chico y con el deseo, impropio, de cambiar su actitud:

> Ya no siento nada de esto, Blanca... No es que haya perdido la fe, ¿Cómo explicarme?... Sé que existe Dios y su Amor, y sin embargo... Ahora estoy lejos, como metida otra vez en las cosas de aquí. Estoy tan horrorizada, si vieras. Un chiquillo que conozco desde muy pequeño ha cometido un asesinato. Ha matado a una pobre vieja aquí mismo, en esta casa... ¿Cómo permite Dios esto? Hay cosas horribles a las que no encuentro explicación alguna. En aquellos días lo sabía todo, yo sé que sentía que todo estaba bien, que todo tenía un orden magnífico hacia Arriba, pero ahora... (Ib.: 251)

También la agresión física tiene lugar en el nuevo domicilio de la protagonista. Debido a su peculiar actitud de mujer devota, esta no ha entablado muchas amistades. Al contrario, su fama de beata y de "medio loca" no ayuda en absoluto su reputación. El encuentro con el vecino se produce en una tarde de restricciones eléctricas que ha sumido el edificiobajo la oscuridad.

> Paulina subía en puras tinieblas cuando oyó frotar una cerilla, y sobre la barandilla de la escalera que hacía un recodo muy estrecho, casi encima de su cara, apareció la cara del vecino, fea como una gárgola de catedral, con una expresión faunesca, alumbrada por la roja llamita. El hombre, antes de apagar la llama, alargó el brazo y la pasó muy cerca de la cara sorprendida de Paulina; algo debió ver en ella que le hizo soltar una maldición tan fresca, seguida de un piropo tan descarado, y todo con tan inesperada prontitud que Paulina se echó a reír, arrepintiéndose amargamente medio segundo después al encontrarse abrazada por una mole

> con olor a suciedad y a tabaco, con unas mejillas sin afeitar que se querían restregar a las suyas en la oscuridad. Fué un silencioso jadeo de unos segundos. Le clavó las uñas en los ojos y el otro se soltó instantáneamente con una maldición más fuerte y más espontánea aún que la anterior.
>
> - Beata, sinvergüenza...
>
> Paulina llegó a casa temblando de rabia, y sin querer, también de risa. Pero más de rabia, aunque la cara de aquel hombre, en su fealdad, fuese tan cómica, aunque los tacos que soltaba tuviesen aquella espontaneidad soberbia. Estaba seguro de que aquel hombre no se habría atrevido a lo que hizo de haber vivido ella con Eulogio, y esto la exasperaba más que nada. Esta cobardía de la gente, este sentirse inerme delante de la brutalidad. (Ib.: 297–298)

El joven Miguel, que a partir de un momento determinado de la novela vive con ella en Madrid, también contribuye al proceso de retorno a lo real por parte de la mujer. Paulina le reprocha por no comulgar todos los días tal como ella quería y el chico le contesta de la siguiente forma:

> –Yo no quiero estar todo el día en la iglesia, como tú estás ahora... Tú te has vuelto ahora mala...
>
> Paulina sintió un amargo sobresalto. Apartó con trabajo la cara que el niño tenía apoyada contra su hombro, para mirársela. Miguel estaba rojo, con los ojos húmedos, a punto de llorar.
>
> - Dime, hijo... ¿Por que soy mala ahora?
>
> - Sí..., antes querías a papá, vivías con él, como todas las madres. La madre de Ricardín no va a misa ni los domingos, y le mima, y ella y el padre se quieren, y... mi abuela le dijo estas Navidades a

> Vados que tú te querías meter monja de esas que ya nunca más se ven y... y... que ni mi padre ni yo te habíamos importado nunca, y...
>
> Al fin, Miguel lloraba. Ya se sentía devastada por aquel llanto. Ya había pensado que alguna vez llegaría aquello, aquel momento. Había leído en la vida de una santa que incluso había pasado sobre el cuerpo de su hijo de doce años, tendido por delante de la puerta de su cuarto, para irse al convento. Al leerlo, le había parecido que algo de eso tendría ella que sufrir. No era mucho dejar a un hijo por llevar una vida toda para Dios, si se había pensado dejar a este mismo hijo para seguir el amor de un hombre... Y sin embargo, era una equivocación y un orgullo estúpido haberlo pensado, y mientras tanto, había descuidado la verdadera e íntima tarea que Dios le había puesto en las manos al darle aquel niño. (Ib.: 304–305)

Los tres acontecimientos cumplen, pues, la función de despertadores para Paulina, quien se da cuenta de que hay una diferencia sustancial entre lo que se está produciendo dentro de su espíritu, y lo que este proceso aparenta para los demás. La idea de beata se asocia a la ingenuidad, como el caso de Julián, quien saca provecho de su confianza, a la concupiscencia, como en el caso del vecino, y al fanatismo, como ocurre con Miguel. Esto propicia el retorno de Paulina a lo real de su vida y representa por lo tanto un desencadenante para la acción de la novela. A partir de estos tres episodios, Paulina empieza su trayecto de retorno.

Consciente de que "estaba muy lejos de aquella criatura egoísta y cegada" (Ib.: 320) que había sido, Paulina decide volver a Villa de Robre. Me parece más que evidente que el personaje ha vivido una profunda evolución desde el primer capítulo y condición apática del comienzo. Paulina pasa por la conversión católica, y termina su periplo con el retorno a casa pero con un

nivel diferente de concienciación que le ayudará a establecer su propio rol en el mundo y su papel de esposa y madre. El conflicto interior que se orienta entorno a la decisión final, si elegir la vuelta al matrimonio con Eulogio o la prolongación de su adulterio con Antonio, se soluciona también a través de un mensaje de corte cristiano, como vemos en esta largo y definitivo pasaje:

> No importaba que hubiese pensado en una felicidad terrena con otro hombre. No importaba nada. Dios le daría la gracia necesaria para seguir su camino, porque ella era la mujer de Eulogio, y esto es lo que continuamente se le estaba señalando en su vida, sin que ella, cegada por su propia imaginación, hubiese sabido ver la sencilla verdad: ella era la mujer de Eulogio, ya que los dos, siendo libres, se habían dado uno a otro, limpiamente y para toda la vida.
>
> Su ceguera había sido un egoísmo, tanto cuando pensaba en la felicidad con Antonio como cuando soñaba las grandes alturas penitenciales del convento. Todo era más sencillo y para ella más profundamente mortificante de lo que había supuesto. No había sido llamada a la soledad de los contemplativos en un convento, ni tampoco le había sido negado un gran sacrificio inicial en esa llamada de Cristo, que todos los bautizados oyen, cada cual dentro de sus circustancias. Su camino de perfección debía de estar marcado por el íntimo despojo de aquellos a los que Dios quiere llenar de luz, pero en apariencia era el más simple y más anodino: la realización total, en cuerpo y alma, de su abandonado matrimonio con Eulogio. [...]
>
> Paulina empezó a notar en ella una gran confianza. Y una gran paz. La paz de haber empezado, al fin, su camino y de andar "en espíritu y verdad". Esa paz de Cristo que "supera todo sentido", y que la

> envolvía enteramente, cuando regresaron hacia la casa. (Ib.: 332/338)

Con Paulina Goya envuelta en la paz reconciliadora de la familia y de Dios, se concluyen las peripecias del segundo tipo de personaje laforetiano. Es sugerente pensar, como aludía, en una línea de continuidad, invisible quizás pero existente, entre Andrea, Marta y Paulina. En este caso, sería correcto considerarse la idea que también las "chicas raras" podrían resolver esa angustia indomable con una posible vuelta, aunque no sabemos dónde podría realizarse el retorno. Sin embargo, desde este punto de vista, el personaje de Carmen Laforet finaliza un trayecto atormentado y plagado de inquietud, pero con un final reconciliador. Una paz, puede que efímera e intangible, pero tan decisiva para su evolución.

Como ha podido notarse, el corpus de obras pertenencientes a esta época tan atormentada destaca por una estructura narrativa extremadamente vinculada al cumplimiento de un camino hacia el descubrimiento del Bien. Diferencian, por ende, de la estructura caótica de *Nada* y de *La isla y los demonios*, y siguen la idea de un concepto que se antepone al relato, determinando su trayectoria. Esto no quiere decir que se trate de obras de calidad literaria inferior, ni tampoco superior, pues el juicio na debe ir por estos caminos. Me parece más bien importante señalar la toma de conciencia autorial; gracias a este peculiar momento de su carrera, Carmen Laforet entiende que la escritura puede convertirse, a veces, en una manera de mirarse por dentro y entender hasta qué punto un acontecimiento que tiene lugar en la vida puede determinar el camino de la creación. Una asunción de responsabilidad que, de alguna forma, lleva a una mayor disciplina textual, a nuevas preocupaciones sobre qué significa

escribir y qué tipo de problemas, hasta existenciales, el acto de la creación puede esconder.

¿Qué caminos le esperan, ahora, al personaje de Carmen Laforet? ¿Habrá otro tipo, otra creación? Y ¿tendrá que ver con los dos modelos hasta ahora engendrados?

Después de la publicación de *La mujer nueva*, la autora siente que también ha terminado su época mística. De hecho, la novela de 1955 es un verdadero epitafio de aquella mujer obsesionada por la religión y su verdadera aplicación en el mundo, por lo que siente la exigencia de deshacerse, también a nivel literario, de todo lo que ella misma ha sido hasta el momento. Se montan grandes proyectos literarios, sueños estorbados por la vida real y sus preocupaciones, junto a problemas personales con la escritura que la llevarán a un definitivo bloqueo creador a mediados de los años sesenta. Escribir una novela sobre el mundo femenino, viajar, redactar crónicas, reportajes, dedicarse al vagabundeo, conocer nuevos lugares, todo se presenta como un camino posible, a su alcance.[20] Será en este contexto de nuevas perspectivas que surgirá, algunos años más tarde, el deseo de volver a escribir novelas. Esta vez el proyecto es más imponente; una trilogía que contará tres momentos distintos de la vida de un hombre, Martín Soto, cuyo título será "Tres pasos fuera del tiempo". Por primera vez, quizás, Carmen Laforet decide crear un personaje que muy poco tenga que ver con su misma vida y experiencia. Martín Soto será el último personaje laforetiano, y en el capítulo posterior me centraré en el proceso de creación de este "hombre fuera del tiempo".

20 En una carta a Sender, la autora habla de su nuevo proyecto literario: "Y hay otra cosa dentro de mí en lo que usted va a estar de acuerdo. Quisiera escribir una novela (pero no antes de dos años o cosa así) sobre un mundo que no se conoce más que por fuera porque no ha encontrado su lenguaje. El mundo del Gineceo. En verdad, es el mundo que domina secretamente la vida. Secretamente. Instintivamente la mujer se adapta y organiza unas leyes inflexibles, hipócritas en muchas situaciones para un dominio terrible. Las pobres escritoras no hemos contado nunca la verdad, aunque queramos. La literatura la inventó el varón y seguimos empleando el mismo enfoque para las cosas. Yo quisiera intentar una traición para dar algo de ese secreto, para que poco a poco vaya dejando de existir esa fuerza de dominio, y hombres y mujeres nos entendamos mejor, sin sometimientos, ni aparentes ni reales, de unos a otros... tiene que llover mucho para eso. Pero ¿verdad que está usted de acuerdo, en que lo verdaderamente femenino en la situación humana las mujeres no lo hemos dicho, y cuando lo hemos intentado ha sido con lenguaje prestado, que resultaba falso por muy sinceras que quisiéramos ser?". (Laforet/Sender 2003:97)

Capítulo 4

Hombres fuera del tiempo. La frágil trilogía

El retorno de la adolescencia

La insolación aparece en 1963 y marca, como anteriormente había hecho *La mujer nueva*, una nueva época en la vida y en la narrativa de Carmen Laforet. El libro se presenta como la primera pieza de una trilogía, "Tres pasos fuera del tiempo", que la autora ha anunciado tiempo atrás y a la que ha aludido en diversas ocasiones a amigos y colegas.[21] Uno de los acompañantes de esta nueva fase de elaboración es, sin duda, Ramón Sender, quien en los años en cuestión se convierte en íntimo amigo de Carmen Laforet, compartiendo con ella las inquietudes, los temores y las esperanzas sobre un cambio radical, tanto literario como vital, ya necesario en la autora.

La novela cuenta con una acogida crítica benévola; entre todos, hay que mencionar la lectura positiva de José Marra López, quien no esconde cierto alivio al leer una novela tan distinta a *La mujer nueva* y celebra de la siguiente forma el retorno a la adolescencia de la autora:

> *La insolación* no tiene que ver con su obra anterior, aunque se perciban rasgos, claro es, al ser la misma autora. En principio, aparece también el complejo mundo de los adolescentes, tan difícil de describir

21 En el prólogo a la obra, la autora da ya por concluidas las dos novelas restantes de la trilogía. Pero, años más tarde, renuncia a autorizar la publicación del segundo volumen, *Al volver la esquina*. La edición de la novela, llevada a cabo por Agustín Cerezales, es una reproducción de las pruebas de imprenta que el editor, José Manuel Lara, envió a Laforet unos meses antes de la supuesta salida del libro. De hecho, en el volumen aparecen algunos errores ortográficos, señal de una revisón solo parcial del texto. Del tercer y último volumen no hay ninguna noticia. La autora considera la trilogía ya terminada en 1967, por lo menos en términos de elaboración, como se lee en un fragmento de una carta a Sender (Laforet/Sender 2002:96) pero *Jaque Mate*, tercera y última pieza del proyecto, hasta el momento en que se escribe, nunca ha aparecido.

> y tan grato y atrayente a Carmen Laforet. [...] *La insolación* resulta una estupenda novela –para mi gusto hasta ahora la mejor suya, junto con *Nada* pero mucho más madura y conseguida, con un "tema" menos brillante–, con unos personajes de carne y hueso, seres vivos que mueven por sí solos en las páginas del libro: Anita y Carlos Corsi, que con Martín Soto forman la trilogía de adolescentes divertidos y problemáticos, a caballo entre un mundo de ficción y realidad. (Marra López 1963:4)

El impulso narrativo, aquí renovado y alimentado por nuevos retos, desemboca en una novela que se presenta bastante distinta a lo que la autora escribe en la década anterior. En primer lugar, es preciso señalar la vuelta del mundo adolescente, verdadero hábitat literario de las novelas de Carmen Laforet, el casi correspondiente abandono de la temática social, y en especial del motivo religioso que bien había perfilado la producción de la década anterior.

Desaparece con respecto a la novelística breve y a *La mujer nueva*, cualquier tipo de mensaje filocatólico o referido a la beatería, etapa previa de la autora, como si se quisiese mandar un mensaje aclarador de una nueva fase, en la que el relato esté ya libre de cualquier ideología antepuesta al texto y celebrar, de una vez, el fin de la crisis también creadora que la época mencionada había significado.[22] Aunque este trabajo no contempla un corte asociado a la biografía de la autora, no se puede soslayar una huella de lo que la autora está viviendo o ha vivido; la crisis conyugal con Manuel Cerezales (concretada en la separación en 1970), la ruptura definitiva de la amistad con Lilí Álvarez, la correspondencia con Ramón Sender, y cómo no, el bloqueo creador (siempre presente en Carmen Laforet, como espada de Dámocles), son factores que sin duda contribuyen a

22 Después de *La mujer nueva*, la autora entra en una fase de crisis literaria de la que es testimonio su correspondencia con Sender (Sender/Laforet 2003). Aunque la trilogía aporta nueva linfa a su quehacer literario, Carmen Laforet sufrirá un bloqueo aún más grave, determinando el silencio y el olvido de los años ochenta y noventa, en los que nada nuevo a su firma llega a ver la luz.

una quiebre radical. Se asiste, entonces, a la creación de un tipo de relato bastante lineal, protagonizado por adolescentes libres de cualquier ideología, depurado de rasgos tremendistas o excesivamente crudos, como si la autora quisiese deshacerse de cualquier tipo de pretensión literaria o ideológica para entregarse el simple y puro placer de contar.

> Me siento obligada a explicar la concepción de estas novelas que forman la trilogía "Tres pasos fuera del tiempo", pues creo que con ellas –bien o mal– mi trabajo de escritor entra en una nueva fase de creación más continuada, quizá más consciente, y es posible que a algún lector le interese, aparte del puro entretenimiento de las novelas, conocer también algo del juego intelectual que las ha motivado [...] Durante tres años he trabajado mucho para una sola novela: la que en esta trilogía lleva el nombe de *Jaque mate.* El material acumulado para esta obra estaba, en mi imaginación, destinado al fuego. Era un material que iba a servirme de base, sólo a mí, para comprender ciertas reacciones psicológicas y ambientales necesarias. Un día vi que estos datos tenía, terminadas, tres novelas diferentes. Tres novelas que constituyen, cada una de ellas, un mundo cerrado y acabado.
>
> Siguiendo el orden de mi trabajo, con una técnica casi policíaca, yo debería de haber comenzado por publicar *Jaque mate*, después *Al volver la esquina* y sólo al final *La insolación*. He preferido, después de pensarlo, conservar el orden cronológico que enlaza los tres libros, en un procedimiento que los despoja intencionadamente de todo truco técnico.
>
> Estos tres libros, *La insolación*, *Al volver la esquina* y *Jaque mate*, marcan tres momentos de la vida de un hombre y apuntan también tres momentos de

> la vida de estos últimos veinte años en España.
> (Laforet, 1992: 44–45)

Aparecen nuevos personajes, todos adolescentes, habitantes de un limbo que niega, como ocurre en *Nada* y *La isla y los demonios*, lo que se está produciendo en el mundo real. La guerra –la novela se sitúa en los años cuarenta–, la consolidación del franquismo, el cambio de la sociedad hacia el egoísmo y la desviación moral, no parecen afectar ese mundo idílico y a la vez inconsistente de la adolescencia. Martín Soto, cuyo nombre marca un pequeño homenaje a Emilio Sanz de Soto[23], conocido en Tánger, es el protagonista del relato, pero hay dos personajes más que también adquieren una considerable centralidad: Anita y Carlos Corsi. La historia es bastante sencilla como para poder ser resumida en pocas líneas: se narran los veranos de Martín en el pueblo costero de Beniteca, donde viven el padre del muchacho, Eugenio, y su nueva mujer, Adela. Muy pronto, Martín traba amistad con los hermanos Corsi, con los que empieza una relación estrecha y excluyente. Poco a poco, el grupo se hará inseparable, aunque no faltarán malentendidos, peleas y manifestaciones de celos. Mientras tanto, el pueblo de Beniteca vive su cotidianedad entre los partes que vienen del frente de la guerra mundial y el desasosiego típico de los veranos.

Me gustaría destacar, de forma preliminar, la estructura de la novela. Si entendemos la trayectoria literaria de Carmen Laforet como camino de evolución, no podemos descuidar el indicio que en este sentido procede de *La insolación*. Hay un personaje central, como se ha adelantado, Martín Soto, pero es evidente que se trata de un "yo" fragmentado, dado que tanto Anita como Carlos Corsi contribuyen a la configuración completa de un solo personaje. Tres caras de un mismo personaje, entonces, indicio de cierta influencia de la nueva novela experimental en auge en los sesenta, y clave para la configuración de dos mundos paralelos; el de los adolescentes y de los adultos. Además, muy

23 Emilio Sanz de Soto fue un historiador y crítico de arte afincado durante los años 50 y 60 en Tánger. Fue uno de los protagonistas de la vida cultural tangerina de aquellos años e íntimo amigo del matrimonio Cerezales durante su estancia en el país marroquí.

relevante se presenta el tiempo interno del relato: los veranos de 1940, 1941 y 1942 ocupan casi la totalidad de la novela, mientras que los inviernos de Martín, transcurridos en casa de los abuelos en Alicante, solo se reducen a pocas páginas, llamados "Intermedios", sintetizando los hechos en breves y a veces desordenadas informaciones. Este rasgo ya fue captado por Illanes Adaro, quien asevera que en esta obra "el tiempo no es, pues, solo una circustancia formal que divide los períodos en los cuales se entrelazan sus vidas, sino que también matiza los momentos, los define, les da una tonalidad determinada que compenetra la situación..." (Illanes Adaro 1974: 159). Eso demuestra que bien se puede hablar de *Káiros*, tiempo en que algo importante se produce, en lugar de *Cronos*, tiempo real de hechos secuenciales, lo que por ejemplo en otras novelas de la autora, me refiero sobre todo a las primeras dos, no ocurría de forma tan consciente.

El título de la trilogía evoca una operación bastante orientada hacia el personaje. ¿En qué sentido la autora está describiendo a un hombre fuera del tiempo? ¿Qué significado tiene esta definición?

Me parece evidente que "Tres pasos fuera del tiempo" alude a cierta enajenación vivida por el protagonista. Tres son las etapas; adolescencia, madurez, viejez, pero en ninguna de estas Martín es completamente feliz. En la primera se respira su afán de "ser algo", condensado en sus ganas de ser pintor y de crecer para alimentar este proyecto, y de entender de qué forma el amor y la sexualidad se desarrollarán en su vida. *La insolación*, en este caso, puede ser leída como estadio de confusión, de ceguera provocada por un salto imprevisible a un mundo en tránsito, donde el sujeto, aunque todavía no completo, ni hombre ni niño, tiene que encontrar una forma de existir. No olvidemos que el título original de la obra era "Efebos", lo que aclara de forma creo que perfecta, el estadio transitorio y amorfo en que se encuentran los personajes. Además, parece muy evidente que esta condición a–temporal evoca también la a–temporalidad típica de cualquier verano vivido por un adolescente. Esa época del año, de gozo y de dicha, se presenta en la novela como único tiempo de evolución

para los personajes; al contrario, los intermedios que dividen los tres veranos y resumen lo vivido por Martín en los meses lejos de Beniteca, aportan el realismo y la crudeza de lo real que se esfuma en los veranos. Fuera del tiempo, entonces, es un concepto tanto material, ya que los tres personajes no aparecen tan interesados en lo que ocurre en la vida real, como psicológico, puesto que su misma actitud no se ajusta a ninguno de los tipos sociales de la España de la época. Incluso se podría considerar la idea de que esta novela podría ambientarse sin problemas en otra época, a no ser por las mínimas referencias histórico–sociales que hacen de telón de fondo pero que no estorban ni determinan la actitud de los chicos. Los intermedios, por lo tanto, rellenan esa casilla histórico–social que en la novela queda incumplida.

El título de la segunda entrega de la trilogía, *Al volver la esquina* (2004), remite, como es claro, a un cruce vital. El paso a la edad adulta no será nada fácil; Martín Soto adulto es un hombre que vive entre el recuerdo del pasado y la dificultad para afrontar el presente. Anita Corsi es una mujer que, aunque consciente del poder de su propia belleza, no acaba resolviendo algunas cuestiones personales, lo que le impide vivir de forma sosegada. Carlos Corsi, finalmente, está ausente; su presencia solo se debe a las referencias que proceden de Martín y Anita, pero esa distancia también puede sugerir cierta alienación. En síntesis, los tres viven duramente esa "esquina" contenida en el título, que es la fase adulta. La última pieza, aún inédita, se titula *Jaque mate* y creo que deja muy pocas dudas sobre el profundo pesimismo presente en la última fase narrativa de Carmen Laforet. Si por un lado, pues, el título de la trilogía evoca la enajenación de los personajes, también me parece oportuno señalar cierto desinterés que los tres viven en relación a los acontecimientos exteriores: en la primera novela, la transformación de la sociedad española a raíz de la victoria de los Nacionales, en la segunda, los cambios impulsados por la Transición Política de los años setenta. Es como si Martín, Anita y Carlos se quedasen, de forma defintiva, anclados al mundo adolescente, por ser éste dispensado de la crudeza, de la nostalgia y de la apatía del tiempo adulto, un

mensaje que bien podría ergirse a manifiesto de la novelística de la misma Carmen Laforet.

El espacio adolescente

> *La insolación*, narra un primer impacto adolescente y completamente íntimo, con referencias apenas esbozadas sobre los años cuarenta, cuarenta y uno y cuarenta y dos en España. La narración es en apariencia un simple entretenimiento en que he tratado de dar al ambiente de arrebato y de interés que únicamente para un muchacho, Martín Soto, tienen los personajes y los sucesos que se narran [...] En esta estampa de adolescencia he intentado dar solamente una base. La base, quizá insignificante y perecedera, de una sensaciones y unos deslumbramientos que, en el estanque del contorno vital que rodea al protagonista, son apenas una piedra que produce ondas y alboroto sin dejar ver lo demás; pero al fin cae y queda en el fondo de esa ancha extensión. (Laforet 1992:45–48)

Martín, Carlos y Anita sono los tres protagonistas de la primera novela de la trilogía. Por primera vez, o al menos de forma más evidente que en otras narraciones, la autora atenua la centralidad de un solo personaje, otorgando una importancia mucho más amplia que la de un personaje secundario a los otros dos. Aunque esto no impide que Martín sea el verdadero protagonista, y que debido a la focalización de la voz narradora el relato se desarrolle solo desde su propio punto de vista.

Se puede afirmar, más bien, que nos encontramos frente a un personaje fragmentado, una identidad distribuida a lo largo de tres personajes distintos, que comparten edad, espacios

y vivencias, pero que, creciendo, empiezan a anotar distintas actitudes y también diferentes reacciones a la vida real.

Un elemento interesante de este análisis puede ser establecer si el retorno a la adolescencia de Carmen Laforet coincide también con la evolución de algunos motivos literarios que matizaban a los personajes adolescentes de *Nada* y *La isla y los demonios*. Es decir, si la autora desarrolla, y posiblemente afina los rasgos definidores de Marta Camino y de Andrea. Por lo general, y como ya ha señalado Illanes Adaro (1974), Martín Soto tiene varias analogías con Andrea y Marta; posee un indomable deseo de libertad, lo que lo lleva a peleas furiosas con su entorno familiar, se siente ajeno a los acontecimientos de su casa, tiene un aún precoz amor por el arte, ya que poco a poco se da cuenta de que no quiere ser soldado sino pintor, y también expresa cierta turbación sexual. Destacamos, además, que en el plano de las analogías también se coloca la estructura de personajes secundarios; como ocurría en *Nada* y en *La isla y los demonios*, el protagonista vive dentro de un contexto familiar hostil en el que no llega a sentirse completamente libre. Dentro de su familia también hay rencor por parte de la madrastra, como en la familia de Marta Camino, y austeridad por parte del padre. Aparece el interesante universo de criadas, que cumple una función determinante para situar el relato en su contexto histórico y también para alimentar historias secundarias que aunque se cuentan de forma parcial, poseen cierta autonomía textual. Finalmente, para concluir el cuadro de semejanzas, vemos cómo las tres novelas se concluyen con un viaje. Andrea a Madrid, Marta a la península, Martín a Alicante, aunque para el muchacho se trata de un viaje de vuelta a la casa de los abuelos y no de un salto a lo incógnito.

Pero volvamos a los motivos que caracterizaban a las chicas raras. ¿Pueden ser propios de Martín Soto? Y ¿En qué medida perfilan su identidad?

La soledad de Martín está clara desde el principio; desde su llegada a Beniteca, que ocupa las primeras páginas, hasta el primer encuentro con los hermanos Corsi, Martín actúa en perfecta soledad, tanto material como interior, ya que los

momentos que vive junto a su padre no hacen otra cosa que marcar la diferencia entre el adulto, severo y autoritario, y el muchacho, que de manera torpe y poco convencida, intenta complacerle.

Esta condición de soledad se soluciona, aunque de forma parcial, con la llegada de los Corsi a la vida de Martín. Como decía antes, se configura un mundo aparte, el de los tres chicos, que no admite a otra persona. El grupo se alimenta de esta perfecta puesta en común, que les concede una felicidad plena e inconsciente. Sin embargo, poco a poco, verano tras verano, el juego parece romperse según los tres protagonistas avancen con la edad. Las diferencias se manifiestan, y se percibe que, después de una época de total sintonía, tanto Martín como los hermanos Corsi, entrevén su propio destino de soledad. Es una soledad distinta, entonces, a la de Marta y Andrea. En las dos primeras novelas, el motivo de la soledad era determinante para el proceso de crecimiento y autoconcienciación de las muchachas, en *La insolación* la soledad es una condición que se rehúye pero que de forma implacable marca la vida de los tres. No es que Martín Soto aprenda cosas de la vida al estar solo, sino que se da cuenta de que la soledad se está imponiendo como elemento predominante de su misma existencia y acaba aceptando tal condición. Un dato, este, que se confirma en *Al volver la esquina*; en la segunda entrega de la trilogía, Martín y Anita están involucrados en un sentido absoluto de aislamiento, lo que acentúa el carácter esencialmente pesimista de la obra.

Como Andrea y Marta, Martín es huérfano. Su madre murió en la guerra, aunque hay una sospecha por parte de los abuelos maternos del chico que el padre también tenga que ver con la muerte de la mujer. Se mantiene, pues, el motivo de la orfandad como elemento clave para la evolución del adolescente, con todo el corolario de implicaciones que esta condición conlleva, descrito en el capítulo sobre Andrea y Marta Camino. Martín casi no tiene recuerdos de su madre y no parece sufrir su estado de huérfano, algo que tampoco afectaba a Marta y Andrea. Por su parte, los hermanos Corsi tampoco tienen madre y viven en un extraño clima de libertad –su padre está todo el día

fuera– cuidados por la sofisticada criada Frufrú. Sin embargo, con respecto a las dos primeras novelas, el motivo de la orfandad no contempla ningún tipo de evolución; es más bien un elemento referencial de cada uno de los muchachos, ya que define también un ámbito de valores, rasgos, actitudes en que ellos se reconocen. La madre de Martín por ejemplo, al no estar presente, hace que la educación doctrinal del padre del muchacho le parezca amputada, y por eso, cuestionable. Martín entiende que lo que dice su padre corresponde a la verdad pero hasta cierto punto; percibe que hay un universo ajeno a su padre, por ejemplo la pintura, que podría haber conocido gracias a su madre y que tiene que explorar solo.

La sexualidad también se impone como motivo de la obra. Illanes Adaro (1974) ha detectado tres momentos en que Martín vive un despertar de tipo sexual:

- La vista del pecho de Benigna, la nueva criada de los Corsi
- El descubrimiento de la belleza de Anita
- La presencia de las chicas en playa

Estos tres momentos solo representan algunas instantáneas de un proceso mucho más amplio, propio de todo adolescente, en el camino hacia el desarrollo de una propia sexualidad. Más adelante, veremos las pautas de este difícil trayecto. De momento, me limito a afirmar que Martín Soto retoma algunas características de Andrea, pero de forma mucho más explícita. Mientras la chica rara de 1944 no escuchaba su cuerpo, ignorando casi el despertar sexual que ocurría dentro de sí misma, Martín reacciona de forma diametralmente opuesta: intenta analizar, llegar a conocer qué es lo que le está pasando; en una palabra, se interroga. La perplejidad surgida a raíz del autoanálisis de Martín también se mantiene en *Al volver la esquina*; en la segunda entrega de la trilogía, este personaje no ha solucionado su ambigüedad sexual, ya que se siente atraído por

las mujeres, en especial por Anita Corsi, pero no ha abandonado del todo su impulso homosexual.

Carlos y Anita viven, como veremos, un proceso mucho más claro de evolución sexual. El primero genera un interés enorme por las chicas, atenuado solo por unos exasperados celos por su hermana, y Anita entiende que puede usar su propio cuerpo como arma de seducción, algo que también genera ciertos rumores sobre su conducta en Beniteca.

Si en *Nada* y en *La isla y los demonios* el paisaje tenía un papel predominante en la configuración del personaje, hasta convertirse para las protagonistas en paisaje viviente, este elemento se mantiene en *La insolación*, aunque hay que añadir que en absoluto el pueblo costero de la novela tiene ese matiz antropormorfizado de Barcelona (*Nada*) o Gran Canaria (*La isla y los demonios*). Se configura más bien, una diferencia importante entre Beniteca, espacio de verano, de libertad y evolución, y Alicante, espacio de invierno, de estancamiento y hartura.

Finalmente, queda el motivo de la búsqueda del lenguaje nuevo, tan vital en la primeras novelas. Como Marta y Andrea, Martín también siente una grave frustración por no poder comunicarse con los demás. De ahí necesidad de encontrar de un lenguaje nuevo. Como el primer motivo de esta lista, también la incomunicación se resuelve, aunque de forma parcial, con la llegada de los Corsi. Los hermanos hablan distintos idiomas, lo que deja a Martín con asombro y admiración. Poco a poco, los tres configuran un lenguaje propio, tan distinto al que utilizan los adultos. Un elemento, el del lenguaje, que marca entonces una abismal diferencia entre la adolescencia y la edad adulta, tal como ya ocurría con Marta y Andrea.

En conclusión, al volver al mundo adolescente, Carmen Laforet retoma los motivos predominantes de sus célebres personajes. Sin embargo, algunos de estos motivos se presentan ampliados o marcados por una evolución tambiés estílistico–formal que, mientas tanto, ha vivido la autora. Además, me parece interesante notar cómo, al tratarse no solo de un mismo personaje, sino de tres, hay que añadir varios motivos a los ya

expuestos que ayudarían a configurar a estos personajes de forma posiblemente completa.

Para hacerlo, es necesario dividir esta configuración para los tres jóvenes, ya que cada uno vive, como es natural, una evolución distinta. La trayectoria de esta evolución tendrá salida en *Al volver la esquina*, que se presenta bastante consecuencial con lo que ocurre en *La insolación*.

Martín Soto

Martín aparece a principio de la novela como "un chico aburrido", "casi niño", "casi hombre" (*La insolación*: 7). Esta condición de partida se debe al contexto familiar en que vive; huérfano de madre, sus abuelos se ocupan de él, es rescatado por su padre, que mientras tanto tiene otra mujer, Adela, y vive en el pueblo costero de Beniteca. La abulia inicial es anulada por el mismo padre, Eugenio, quien decide llevar a Martín a Beniteca para el verano. En el pueblo, Martín conoce el nuevo entorno de su padre; la terrible Adela, que muchos parecidos comparte con otras madrastras de Laforet, y las varias figuras notorias del pueblo; entre ellas, el médico don Clemente, que tendrá un peso notable en el desenlace de la novela, y sobre todo, los hermanos Corsi.

Ya en su dimensión embrional, la que precede el comienzo del verano, sabemos que Martín es un chico inseguro, con una pasión no expresada por la pintura: solo se dedica a dibujar, pero la pintura todavía no le despierta esa entrega total típica de cada artista. De momento, el único modelo es su mismo padre: Martín quiere parecerse a él, imitar sus gestos y, a manera de espejo, asumir su visión del mundo, lo que implica un rechazo de la manera de pensar de sus abuelos. Una ruptura necesaria para arrancar su trayecto vital: "Y Martín aborrecía a la abuela. Toda su alma al descubierto, allí, en aquella mesa. Todos sus sueños.

En aquel momento no quería ser pintor, además. En aquel momento quería parecerse a su padre, sólo a su padre." (Ib.:11).

Poco a poco, tras la entrada en su vida de Anita y Carlos Corsi, este modelo se esfumará para dejar el paso a los dos coetáneos. La ausencia, o al menos la búsqueda de un modelo es un elemento que ya predominaba en la personalidad de las "chicas raras" de la dos primeras novelas. En este sentido, Martín también busca una referencia importante para entender su propio papel en el mundo y para aprender a alcanzar unos objetivos. Al comienzo, el chico lucha entre dos fines: ser militar, lo que sería para él la manera más correcta para contentar a su padre, o ser pintor, pero esta pasión, como he dicho, todavía se muestra embrionaria. Lo que sí aparece evidente, es su sensación de insuficiencia con respecto a los demás.

> La sensación de sobrar en todas partes se apoderó de él. Se sintió como una especie de fenómeno con pantalones cortos y piernas largas en un mundo lleno de novios que se miraban a los ojos, de niños jugaban entre las mesas, de mujeres que hablaban de criadas y de partos, de hombres...
>
> A ninguno de estos grupos pertenecía Martín. En ninguno podía entrar. Entre las mujeres y los niños se sentía asqueado y los hombres le rechazaban. No podía hacer otra cosa que dibujar, dibujar siempre.
>
> Martín dibujó hasta el jueves. El jueves, día marcado para aquella discutida recepción de Eugenio y Adela, la vida de Martín tuvo un giro imprevisto y se salió de aquel interés de las caras de los hombres y de las mujeres, de la vida del pueblo que comenzaba a adivinar, y hasta de su necesidad de dibujar continuamente. (Ib.: 24–25)

Su trayectoria en la novela cuenta con varios momentos de transición, en que, de forma simbólica, accede a varios estadios de concienciación. La toma de conciencia final lo llevará a asumir la

incomunicación con el mundo adulto, la dosis de incomprensión que marcará toda su vida y, sobre todo, le empujará a perseguir el sueño de ser un gran pintor. Los hermanos Corsi serán acompañantes de este periplo, un trayecto que sin duda conlleva dolor, experiencia y una serie de pruebas iniciáticas que ponen a prueba el valor, la fuerza física y su atrevimiento.

Durante la novela, su crecimiento está marcado por dos factores: el físico y el interior. Hay elementos de construcción del personaje que se fijan en su mutación física: abundan referencias al cambio de estatura, de facciones, a la aparición de la barba en el rostro. Estos elementos definen el aspecto exterior, que también tiene un papel importante en la novela, ya que determina la actitud que lo demás tienen con él. Según Martín crece, su fuerza física se hace evidente, lo que conlleva una suerte de respecto por parte de los otros, que poco a poco dejan de tratarle como a un niño y entrevén al hombre Martín Soto. Por otro lado, hay otros elementos, que llamamos referenciales, que remiten a su crecimiento interior y acaban perfilando su personalidad. Su ámbito de referencia se expande de forma gradual e incorpora elementos fundamentales; el amor por la pintura, el deseo sexual hacia el otro sexo, el interés inexplicable por Carlos, en que se entrevé su homosexualidad, el desinterés por lo social, y cierta sensación de nostalgia que también comparte con los dos Corsi.

En relación a la ampliación de su espacio, es decir, de su ámbito de referencialidad, coexisten dos ejes temáticos principales; al amor por el arte y el descubrimiento de la sexualidad. Me gustaría, por tanto, deternerme en un breve análisis de dichos elementos:

El Martín aburrido del comienzo lleva consigo una caja de pinceles y colores y hasta el encuentro con los hermanos Corsi, no se dedica a otra cosa que no sea dibujar:

> Dibujó mucho aquellos días. En sus dibujos salían cosas vistas en Beniteca y otras cosas que no sabía él mismo cómo aparecían allí al trazarlas su mano.

> Adela estaba casi en cada página, siempre con su quimono. A veces trozos de Adela: por ejemplo un pie gordo con la babucha moruna balanceándose en un pulgar monstruoso. Y cuando dibujaba a Adela de cuerpo entero, siempre le salía aquel vientre enorme que guardaba al hermano. Y sin embargo Adela no tenía aquel vientre. El hermano no se notaba aún.
>
> Junto a Adela aparecían pistolas y banderas, niños falangistas desfilando con sus correajes y sus boinas de requeté sobre la camisa oscura. Después del domingo empezaron a verse en el álbum muchos curas. Manchas negras de sotanas con un fondo de calles del pueblo. La silueta de un soldado y la silueta de un cura. Un tricornio de guardia civil y una larga sotana.
>
> Casi todo el álbum quedó lleno en diez días, los diez primeros días de la estancia de Martín en Beniteca. Después, Martín, allí en Beniteca, no volvió a dibujar más. (Ib.: 18)

Al contrario de lo que le ocurre a Marta Camino, quien decide quemar sus cuentos la noche antes de marcharse para siempre de la isla, Martín Soto proyectará sus aspiraciones artísticas en el futuro, lo que puede considerase un elemento de evolución dentro de la configuración del personaje en Laforet: la muchacha canaria necesitaba liberarse de esas ataduras, mientras que Martín encuentra en esos lazos los mismos elementos definidores de su identidad.

Como ha notado Illanes Adaro, la cantidad de detalles de dibujos, con pequeñas referencias a la formación de un estilo propio, entran en un esquema de formación de artista, de la que "van aparenciendo las diferentes modalidades del posible pintor. Poco a poco se captan las preferencias y aptitudes que perfilan esta personalidad en formación. (Illanes Adaro 1974: 169). En otras palabras, la formación del pintor se manifiesta

como factor clave para la maduración del hombre, que poco a poco entiende su rol en el mundo y también descubre que no todos tienen la capacidad de entender ese proceso interior. La concienciación como pintor es algo íntimo, que Martín no llega a compartir, ni con su familia, lo que no es de extrañar, ni con los hermanos Corsi, que se muestran bastante indiferentes frente a sus veleidades artísticas. La frustración que Martín vive al percartarse de tal desinterés es un elemento fundamental para completar el proceso de concienciación, ya que el muchacho entiende cuál puede ser el límite entre lo que es privado, íntimo, y lo que en cambio sí puede ser compartido.

> - En este momento he comprendido lo que debe ser mi pintura.
>
> - Puso su mano en el hombro de su amigo, caliente por el sol, y Carlos se volvió a mirarle perezosamente de reojo.
>
> ¿Qué demonios te pasa?
>
> - Escúchame. Es toda una teoría sobre la pintura. Llevo tres días pensando en mi pintura. Sobre todo ayer, cuando me dejasteis solo todo el día. Había llegado a creer que en Beniteca me volvía burro. No hago nada durante los veranos. Es desesperante. Otros años me traje todo el equipo de carboncillos y demás. Este año, no ya los pinceles, ni un lápiz se me ocurrió coger, nada absolutamente. Pero esto no puede ser. Ayer estuve pensando todo el día en mi pintura. Ni siquier me di cuenta de que os habíais marchado de excursión la familia entera. Te digo que todo el día de ayer fue muy extraño. Fue decisivo para mí. [...]
>
> - Yo, ayer, de pronto, lo vi todo muy claro. Tenía ganas de hablar contigo. Tú y yo no hemos hablado nunca en serio, Carlos. Hasta ahora, chico, mi único confidente ha sido muy extraño. Mis mejores

> conversaciones las he tenido con un amigo de mis abuelos. Un hombre inteligente, desde luego, pero un viejo al fin y al cabo. Ayer me di cuenta de lo que era mi verdadero destino en la vida. Me di cuenta de la fuerza que puede tener un hombre para crear. Sé que no me explico bien. En realidad un hombre es una especie de insecto entre la corteza de un mundo perdido entre otros mundos. Y sin embargo, dentro de mí, siento el universo entero. [...]
>
> - Ayer me preguntaba yo por qué nosotros no podemos hablar de cosas verdaderamente interesates. Hemos sido grandes amigos y, sin embargo, tú no has visto aún ni un cuadro ni un dibujo mío. Te sorprenderás de lo que puedo llegar a hacer. Hay dentro de mí una fuerza, te lo juro. Aglo que ni tu hermana ni tú sospecháis. [...] Creo que un artista tiene que ser eso, un hombre liberado en absoluto. Sólo así puede crear el mundo. (*La insolación*: 225–226)

Esa sensación reveladora de plenitud no puede ser compartida. Martín lo entiende a través de la respuesta superficial y algo irritada de su amigo. Al percartarse de este límite, Martín decide perseguir su camino de artista en completa soledad.

> - Oye, ¿Te has vuelto loco? [...]
>
> - Chico, no comprendo. ¿Por qué diablos has escogido este momento para hablarme en serio? ¿Sabes lo que parecías antes? Pues un cura viejo masticando sus latines. [...]
>
> - ¿Sabes que estás muy pesado hoy, Martín? Sé de ti todo lo que me importa. Sé que eres un buen amigo.

> ¿No es bastante? [...] ¡Eh, tú! Te has tomado una insolación. (Ib.: 224–226–229)

El joven tampoco encuentra apoyo en Anita. La muchacha comparte con su hermano la sensación de desinterés, pero sobre todo de fastidio cuando Martín saca a relucir su pasión.

> Alguna vez quiso iniciar con ellos una conversación sobre pintura. Intentó explicarles que para él la pintura era tanto como para Anita la profesión de actriz. Pero este tema cayó en el vacío. Anita se ofendía si Martín intentaba lucirse en un terreno en que ella no tenía opiniones seguras. Recordaba apenas nombres de pintores como Rubens, Leonardo, Goya y Velázquez, y además de irritarse por la hermosa confusión en que envolvían estos nombres tanto Anita como Carlos, a Martín se le cayó el alma a los pies el día en que Anita le enseñó una caja vacía de bombones con una obra de arte en la tapa. La obra de arte era un cromo de una bailarina andaluza con traje de volantes y flor en el moño, taconeando sobre un tablado y con un fondo en el que aparecía la Torre de Oro a un lado y al otro una guitarra, todo en los colorines más chillones que se pudieran imaginar. (Ib.:57–58)

Otro factor determinante de la configuración de este personaje, es el descubrimiento de la sexualidad. Ya hemos visto cómo para Carmen Laforet, la dimensión sexual es un auténtico motivo literario, sobre todo en relación a los personajes adolescentes, cuya sexualidad todavía no está completamente definida y por lo tanto tiene que pasar por pruebas más o menos traumáticas. Martín Soto vive, a lo largo de la novela, una complicada exploración del cuerpo. Su proceso se desarrolla en una doble dirección; por un lado elabora un tipo de deseo orientado al descubrimiento del cuerpo femenino, por otro

alimenta una extraña conexión con Carlos, que desembocaría, en la novela posterior, en una homosexualidad no completamente definida pero tangible.

Sus modelos de referencia, como es lógico, son Anita y Carlos, aunque, sobre todo para la primera dimensión, Martín también se fija en el pecho abultado de Benigna, la nueva criada de los Corsi, y en las chicas medio desnudas en la playa, en las que, sin embargo, no encuentra nada especial y hasta se aburre.

Anita Corsi es, para Martín, lo femenino, aunque no se trata de un personaje en el que el muchacho proyecte su deseo sexual sino solo una presencia femenina de la que Martín, poco a poco, nota una sensualidad potencial. Si al principio el chico es bastante indiferente a la dimensión física de la muchacha, tanto que no aparece ningún tipo de referencia a su aspecto exterior, poco a poco su mirada cambia. Empieza a fijarse en los detalles de su cuerpo, en los cambios que, de un verano a otro, afectan el cuerpo de Anita.

> Anita estaba tumbada de cara al mar, cerca del sombrajo que Martín llamaba del señor Corsi. Martín, de espaldas, frente a ella, y los dos apoyados de codos sobre la arena. Martín veía desde muy cerca los rasgos de la cara de su amiga. Aquella nariz enrojecida y brillante, aquella mejillas con grumos de crema. Era la primera vez que Martín se daba cuenta que Martín se daba cuenta de que Anita usaba crema de tocador para proteger su piel de la acción de los rayos de sol. La verdad era que lo sabía y que muchas veces había ayudado a extender esa crema sobre los hombros y en las espaldas de Anita, pero hasta aquella mañana no se había fijado y pensado en lo extraña que resulta una mujer embardunada así. [...]
>
> Martín, mientras Anita hablaba, no hacía más que mirar los pómulos de Anita y su nariz irregular y brillante y de cuando en cuando le alcanzaba uno

> de aquellos peinecillos de concha con que ella se sujetaba los cabellos requemados del sol y que a cada momento se le caían a la arena. (Ib.: 121–122)

La relación con el cuerpo de Anita, que mucha importancia adquirirá en *Al volver la esquina*, resume todo el misterio que lo femenino tiene en Martín. La chica, poco a poco, crece y el cambio producido en su cuerpo también determina un cambio en la mirada de Martín.

> Martín reconoció que Anita estaba guapa aquella tarde. Anita no era guapa, como otras mujeres, de manera constante. Ni era fea constantemente tampoco. Aquella tarde estaba guapa, como casi siempre que se vestía de blanco. Sus ojos tenían una fuerza y una luminosidad que se metía en el espíritu. Cuando frunció el ceño mirando al poeta, hasta Martín se impresionó. Y tuvo ganas de subir el cabello de Anita sobre la cabeza de la muchacha para verla como en la playa, sin melena. Un deseo estúpido. (Ib.: 259)

Mucho más compleja e inexplicable es la dimensión homosexual del protagonista. Al comienzo de la novela, su padre le recuerda que los besos entre hombres, incluso aquellos entre padre e hijo, son cosas de mujeres. La sentencia marca una diferencia en la mente del muchacho entre cosas que son propias de los hombres y otras cosas que pertenecen al universo femenino. Eugenio Soto es el portavoz de tal diferencia, en este personaje se sintetiza todo tipo de definición entre hombre y mujer, que coincide también con la mentalidad franquista, puesto que la homosexualidad está reprimida también como concepto. El padre de Martín rechaza y reprime cualquier tipo de veleidad del su hijo que no sea viril, ya que en la sociedad en que vive "el comportamiento homosexual se consideró como el único posible garante de la masculinidad del varón y,

por ello, de la continuidad de unas sociedades cimentadas en la unidad familiar" (Carabí 2000:16). Pese a la ascendencia que Eugenio puede tener sobre su hijo, éste se deja persuadir por la ambigüedad de la amistad con los hermanos Corsi. Este proceso de separación se impone como factor clave para la concienciación del muchacho: por un lado está su padre, representante de la moral convencional, por otro, Carlos Corsi, subversión de dicha correctitud. Martín se mueve entre los modelos ofrecidos por su padre y la sociedad, correspondenites al mito del hombre viril, fuerte, exitos y agresivo (Hyde 1995), y el territorio inexplorado y ambiguo de su atracción hacia el joven amigo.

En el grupo, la sexualidad tiene también un matiz homosexual, como se demuestra en la escena del beso (*La insolación*: 63), que para los tres tiene valor iniciático pero que puede ser muy mal vista por la sociedad de Beniteca. Varias veces, Carlos y Martín van cogidos de la mano, lo que sí es motivo de asombro y escándalo para los demás. Pero, a pesar de las apariencias que estas actitudes provocan, podemos decir que Martín acoge la homosexualidad de forma bastante armonizada, sin especiales tastornos, a no ser éstos causados por el juicio severo de su padre. Carlos Corsi, al igual que Anita, representa el acompañante de esta exploración. De forma evidente, Martín prefiere la compañía del muchacho a la de su hermana. Además, ya desde el comienzo, se detiene en los detalles físicos de su amigo, no sin cierta turbación.

> Todos oyeron el toque de retreta a lo lejos. Quedaron un instante en silencio. Martín ya iniciaba un movimiento para ponerse en pie, cuando notó la mano de Carlos –una palma ligeramente áspera con una presión fuerte y segura que a Martín le causó la emoción más inexplicable y violenta– apoyada en su muslo. (Ib.: 62)

Durante toda la novela, Martín buscará la soledad con Carlos. Anita, por lo general, parece interesarle mucho menos.

Este afán de compartir momentos con Carlos se convierte en desesperación cuando, por su parte, el chico empieza a perseguir a su hermana movido por los celos inexplicables que siente por ella. Carlos es, para Martín, "un mundo cerrado... un misterio que no podía traspasar del todo, ni siquiera en los momentos más íntimos..." (Ib.: 88). Es, al mismo tiempo, proyección de su incipiente homosexualidad y modelo que sustituye al inicial del padre, siendo fuerte, cada vez más alto que él y muy hábil con el otro sexo. Respecto a él, Martín se ve, y también es visto por los demás, como feo, algo torpe y bastante incapaz de seducir a mujeres. Es, de todas formas y como el mismo protagonista dice, objeto de un sentimiento más profundo que una posible y lécita envidia. El deseo de estar a solas con él y de penetrar el universo tan escondido de su amigo, nos lleva a considerar la posibile homosexualidad del muchacho.

> Carlos bostezó ruidosamente, pero Martín no despertó. Se desvistió, quedando desnudo por completo. Colocó las ropas al alcance de su mano sobre uno de los baúles y se tendió junto al cuerpo de su amigo. Un segundo después deliberadamente, le empujó a un lado y Martín abrió los ojos con tanto asombro que le puso la mano en la boca para que no gritase.
>
> Martín vio a Carlos entre aquella gran luna coloreada en parte por los cristales de los ventanillos, y en parte llegando en oleadas blancas desde la puerta abierta de par en par. Vio la sonrisa de su amigo y tuvo la sensación del fuerte cuerpo de Carlos junto al suyo. Los latidos de su propio corazón le golpearon en los oídos. (Ib.: 257)

En *Al volver la esquina*, aunque no ha resuelto todavía su identidad sexual, Martín se mostrará muy afectado por el recuerdo de Carlos, lo que confirma que se trata de una amistad oscilante entre los límites del afecto y de una posible atracción

de tipo sexual. Este elemento adquiere, en mi opinión, un matiz marcadamente transgresor. Recordémos que estamos en pleno auge del franquismo, época en la que no solo se rechaza cualquier tipo de "anormalidad"; sino que se refuerza la idea de un hombre viril, agresivo, en ara de una construcción masculina que se consolide como única imagen posible del hombre español. Martín, en este sentido, se coloca fuera de la doctrina, en pleno contraste con su deseo inicial de complacer a su padre y también con la lógica social impuesta. La homosexualidad, aunque sea la de un joven todavía no adulto:

> ...resulta peligrosa porque cuestiona el concepto de la hombría tradicional. Contemplar hombres expresando ternura entre ellos o afirmando la sexualidad de sus cuerpos es un atentado a la masculinidad convencional y resulta, además, una amenaza para la continuidad de la familia tradicional regida por la autoría del varón heterosexual. (Carabí, 2000: 21)

El elemento de la familia tradicional se impone como garante de una supuesta normalidad también en términos de construcción del ser masculino (Montesinos 2000), ya que senta las bases para un camino sin obstáculos hasta la configuración del hombre futuro, a su vez padre y marido. Este camino, en cambio, no tiene lugar en Martín. Una familia tradicional no aparece, de hecho, en *Al volver la esquina*. La idea misma de familia, como veremos, gravita para Martín, en torno a la figura de Anita Corsi y de otras figuras que irán enriqueciendo su vida, quedando fuera su padre y su madrastra y el conjunto de personajes de *La insolación*, lo que certifica la crisis de un modelo

convencional impuesto y la tensión hacia otro sistema de valores, ajeno al tradicional esquema familiar.

Carlos Corsi

La construcción del personaje de Carlos se orienta alrededor de dos elementos; el de la fuerza física, que Martín Soto no deja de notar en contraste con su propia figura enjuta, y los inexplicables celos que siente por su hermana Anita. Los dos elementos se imponen como motivos de su evolución; por un lado el chico se vuelve hombre, y hasta llega a tener un notable éxito con las chicas de Beniteca, por otro no acaba de resolver el conflicto interior que se sintetiza en la extraña dependencia de Anita y la rabia en relación a las aventuras amorosas y a los cotilleos de esta.

Ya desde su primera aparición, Carlos Corsi destaca por su belleza y su cuerpo macizo. Martín proyecta quizá en su nuevo amigo sus mismas ambiciones; le gustaría ser como él, tener su misma estatura, su misma belleza y su seguridad. Martín nota que su amigo "era alto y bien formado como un hombre..." (*La insolación*: 27) y a lo largo de toda la novela nunca faltarán referencias al cuerpo del muchacho, que cambia verano tras verano, convirtiéndose en el enérgico cuerpo de hombre que Carlos tendrá en su edad adulta.

> Carlos había crecido desde luego, pero no se le notaba porque no había perdido la armonía de su figura. No era un espantapájaros como Martín. Con el sol se le notaba en la cara un ligero vello rubio, pero su piel no tenía granos como Martín había visto tantas veces en otros chicos con barba incipiente. [...] Carlos tenía la cara enrojecida por la luz de las velas. Martín quedó asombrado al mirarle por la belleza de aquella cara de su amigo. Era como si la viera por primera vez. [...]

> Martín se fijó en que Carlos seguía siendo más alto que él, un poco más alto. Vio también que se había convertido en un joven elegante. Llevaba el cabello largo y no cortado a cepillo como otros años, pero en verdad su barba no se notaba. Al sol era un poco de vello rubio como el año anterior. Y Martín, más pequeño, más estrecho y unos meses más joven, se afeitaba ya cada dos o tre días como mínimo. (Ib.: 72/83/191)

Su evolución física se concluye en el último verano en Beniteca, cuando tiene lugar el acceso, por lo menos por lo que atañe el aspecto exterior, al mundo adulto. El hecho de crecer fuerte y guapo, alimenta su autoestima y su vanidad. Esta seguridad le lleva a considerar la idea de sacar provecho de su propia belleza y empezar a seducir a las chicas en la playa; un juego que el mismo define "la caza al lagarto" y en la que tiene bastante éxito.

> Algunas veces Martín se cansaba de ver a Carlos alejado de él y rodeado de tanto admirador. Pero Carlos guiñaba el ojo con tanta gracia cuando se quedaban solos, que Martín comprendía que el olvido de su amistad era sólo aparente y se preparaba para volver al otro día a las nuevas delicias de la caza. Lo mejor de todo eran las conversaciones, al caer la tarde, mano a mano en el pinar. La vanidad de Carlos era tan radiante, tan ingenua, que a Martín le gustaba contemplarla.
>
> –Tengo a todas enamoradas de mí– (Ib.: 216)

En pleno contraste con esta seguridad en sí mismo, Carlos desarrolla una extraña dependencia de Anita. Cuando la chica empieza a tener sus propios deseos eróticos, Carlos pierde interés en "la caza al lagarto" para perseguir a su hermana y para comprobar la solidez de los cotilleos que, en el pueblo,

gravitan sobre la muchacha. Pero nada más lejos de ser un control de tipo paternal para salvar el decoro de la muchacha, tal obsesión es una flaqueza que él mismo no sabe explicar y que otorga profundidad y complejidad a su personaje. De no sufrir este especial celos de su hermana, Carlos resultaría un personaje bastante monolítico, protagonista de un proceso bastante lineal de evolución. En cambio, lo inexplicable, lo inalcanzable penetran en su vida a través de Anita, que a pesar de la fuerza física de Carlos, sigue ejerciendo un poder considerable sobre el hermano. Menudean ataques directos a la chica, "Yo no te dejaré salir sola por la noche... Ya lo sabes, Ana" (Ib.:90) o manifestaciones de rabia; "No sé dónde has conocido a este tipo, Ana. No me lo puedo explicar" (Ib.). Carlos se percata de que no puede detener el crecimiento de su hermana ni controlar su deseo de cotilleos y amoríos.

> - Sí falta. Falta Anita. Yo echo de menos a esa idiota a pesar de que no debería acordarme de ella. Está ahora más presumida que una mona. Sí, no te rías, Martín. Y Tú, Frufrú, no muevas la cabeza; un día de tanto moverla se te va a caer. Estoy deseando que venga a Beniteca mi hermana a ver si entre tú y yo, Martín, le quitamos toda esta cursilería que tiene ahora con enamorados y cosas de ésas. (Ib.: 196)

Cuando Anita se marcha de viaje con Oswaldo, un hombre mayor que siente un especial cariño por la muchacha, Carlos, resignado, parece abandonar la lucha. Será esta condición de vencimiento que le llevará a refugiarse en la habitación de Martín, propiciando de forma involuntaria, la salida precoz y definitiva de éste de Beniteca. He aquí el gran misterio de este personaje; una lucha solitaria, íntima, contra el despertar sexual de Anita. Apreciamos, pues, el intento de Carmen Laforet de perfilar un personaje no resuelto, misterioso, a pesar de las apariencias. La seguridad en sí mismo choca continuamente con la impotencia

frente a su hermana, al percartarse de la imposibilidad de controlar sus actitudes y sus acciones.

Anita Corsi

Con Anita Corsi, Carmen Laforet vuelve a crear un personaje femenino, tras la exploración del mundo masculino llevada a cabo con Martín y Carlos. Personaje complejo y fascinante, Anita es todo un rebús. Su evolución pasa por el cuerpo, por las pruebas silenciosas a las que se somete y por el control que, siempre de forma secreta, tiene sobre el grupo. Es ella, básicamente, la que decide y que fija los momentos de juego, de lucha y de descanso, en virtud de un poder oculto que, poco a poco, irá revelándose. Con ella, creo, la autora alcanza una veta en términos de configuración de un personaje, ya que la pautas de su crecimiento son, al mismo tiempo, evidentes pero enigmáticas. Asistimos a un cambio físico al que corresponde también un cambio de actitud, pero este proceso nunca se desvela como lineal o lógico, sino que parece seguir la incoherencia y la irruencia propias de la adolescencia. Además, y es necesario señalarlo, Anita en nada se parece a otros personajes femeninos creados por la autora; por primera vez, la sensación de inadecuación que sufren "las chicas raras" o las "beatas" desaparece. Anita es, más bien, una "fresca" pero su actitud forma parte de un juego solitario que ella misma emprende como una prueba para su acceso a la edad adulta.

El elemento clave, en esto caso, es su sexualidad, que se muestra ya por sí compleja e inexplicable, sobre todo para su hermano y para Martín. Al principio, Martín Soto la describe como una chica a medias entre niña y mujer (Ib.:28), pero es una condición destinada a un abandono gradual de la primera dimensión para entrar definitivamente en la segunda. Todo filtra a través de la mirada de Martín, que empieza a notar el cambio en su amiga y entrevé a la Anita mujer.

> Martín se fijó en Anita.

> Anita aparecía reflejada en el espejo del tocador, entre las velas eléctricas encendidas y era otra Anita. Una Anita femenina y desconocida. Los grandes, singulares ojos de Anita, no eran oscuros ahora, sino de color ámbar claro, más claro que su piel, pero llenos de reflejos rojizos. Un gesto de placer y de vanidad satisfecha llenaba aquella cara. La mano de Anita, pálida y pequeña, tomó la gran borla de polvos de Adela y empezó a empolvarse la nariz una y otra vez hasta dejarla completamente blanca. Ella parecía entusiasmada de este arreglo. Cogió el perfumador y empezó a apretar la pera de goma perfumándose el pelo y el escote mientras el aire se llenaba con aquel olor a violetas sintéticas, fuerte y pegajoso. Y ella, encantada. (Ib.: 34)

Igual que su hermano, Anita Corsi es vanidosa. Su cambio físico también le otorga una seguridad que, ya por de sí, le pertenece. Firme, segura de sí misma, Anita empieza a cotillear con los soldados de Beniteca y también sabe que puede ejercer este poder sobre muchachos mayores, como, por ejemplo, el hijo de don Clemente el médico, del que acepta una invitación a su casa. Entre los dos, ya queda bastante claro quien manda en la conversación:

> ¿ Que si no he estado con ningún hombre todavía?... !Uf! No hago más que estar con hombres. Tengo montones de enamorados y hay un hombre que no se separa de mí ni de noche ni de día; el pesado de mi hermano. Ya ves si tengo costrumbre de estar con hombres. [...]
>
> Sí –Anita sonrió con complacencia–, me gusta jugar con mis enamorados. Pero no creas que es tan fácil que yo conceda mis favores. Primero tienen que

> ganárselo. Y yo quiero saber de una vez si es que tú eres inteligente o es que haces comedia. (Ib.: 106)

Su abandono del grupo de los tres es inevitable, como si este personaje fuese dotado de una personalidad distinta. Se alimenta, pues, un deseo de soledad y de experimentación que ni Carlos ni Martín poseen. La separación se hace concreta en el último verano, cuando la muchacha decide irse de viaje con su padre y el pretendiente, Oswaldo. Cuando finalmene vuelve a Beniteca, Martín puede notar un cambio definitivo, que de manera permanente marca una diferencia entre ella y los dos chicos.

> Martín encontró a Anita tan cambiada, en el primer momento, que tuvo ganas de abrir la boca de asombro. Un rato más tarde se dio cuenta de que las facciones de Anita no habían cambiado lo más mínimo, ni tampoco su cuerpo. Ni su vitalidad. Pero era distinta. Del automóvil bajó, casi al mismo tiempo, un caballero rechoncho y moreno, muy elegante también, que contempló a Anita, sus movimientos, sus risas y sus besos y abrazos a Carlos con una sonrisa embelesada. (Ib.: 219–220)

Creo que parece más que evidente que este cambio que Martín no puede descifrar tiene que ver con la primera relación sexual de Anita, lo que confirmaría esa especial reticencia de Carmen Laforet a la hora de describir y contar la dimensión sexual de forma explícita. El sexo, entonces, marca la diferencia; para Carlos y Martín queda un elemento amorfo, tangible pero todavía inalcanzable. Para Anita, en cambio, determina la entrada definitiva al mundo adulto. Su trayectoria resulta, en síntesis, bien clara. Hay una condición inicial en que Anita actúa en pareja con Carlos, luego se aleja gradualmente de este binomio, gracias a los cambios repentinos de su cuerpo (primera menstruacción, el abultamiento súbito de su pecho, etcétera…).

El aislamiento la lleva a buscar su proprio espacio a través del cotilleo y de la inocente seducción de algunos soldados y del hijo del médico. Finalmente, el último verano consagra su separación a través de la relación, se entiende que también sexual, con don Oswaldo.

Sin embargo, de forma paralela a su crecimiento y su evolución, Anita Corsi es víctima de la consideración que el pueblo tiene de ella. Esta reputación negativa que va alimentándose es reflejo de la sociedad franquista y del peso que, para una mujer, tienen sus misma actitudes. Eugenio no duda en definirla "Puta" (Ib.: 92), y su mujer Adela, tampoco tiene vacilaciones en decir que es una "perdida" (Ib.:41), apelándose quizás a la supuesta locura de la madre de los Corsi, otro cotilleo del pueblo, y la posible ideología izquierdista de la familia Corsi. Es, en fin, un personaje que elude cualquier definición, un rasgo que seguirá manteniéndo en *Al volver la esquina*. Ahí, su seguridad y su fuerza se imponen como auténticos elementos definidores de esa personalidad tan compleja y multidimensional.

Pérdida de los sueños en *Al volver la esquina*

La segunda entrega de "Tres pasos fuera del tiempo" sale póstuma, gracias a la labor de Agustín Cerezales y de Israel Rolón Barada. Se cuenta, casi como una secuela, la vida adulta de Martín, esta vez auténtico protagonista, y Anita Corsi, quedando un poco al margen del relato Carlos Corsi. Aparecen, como es lógico, nuevos personajes, ahora protagonistas de la vidas adultas de Martín y de Anita, mientras que otros, por ejemplo la familia de Martín de la que él se ha definitivamente separado, desaparecen.

No se sabe con exactitud cuando Carmen Laforet escribe el punto final de la novela, aunque hay indicios para pensar que *Al volver la esquina* ya esté lista para publicarse en 1973, como el mismo Agustín Cerezales recuerda (Laforet 2004), pero que la autora decide retirar el proyecto y no permitir la publicación.

Novela compleja y en cierta medida caótica, *Al volver la esquina* también evoca cierto experimentalismo de la época,

ya que se presenta con una estructura bastante desordenada, con voces narradoras superpuestas, aparición y desaparición arbitraria de los personajes y distintos vacíos lógicos. Se notan, pues, los influjos de la técnica del monólogo interior, del "cuento en el cuento" y un uso bastante frecuente e irregular de analepsis y elipsis. Con toda razón, Elisabetta Noe' ha definido *Al volver la esquina* "la obra de mayor calado de la escritora" por lo que atañe a la técnica narrativa (Noe, 2007: 567).

Por lo general, la novela asume el punto de vista de Martín Soto, y a diferencia de *La insolación*, donde sí se percibía una visión de conjunto que tendía a la omnisciencia del narrador, este punto de vista resulta estrictamente particular; el tiempo y el espacio del relato se convierten, por lo tanto, en elementos para nada vinculados a lo real. Al contrario, se aprecia una visión "íntima" del protagonista, metido en una narración de tiempos y espacios borrosos y no delimitados. No es casual que, en distintas ocasiones, la crítica haya notado algunas evocaciones de la *Recherche* proustiana, es decir, de momentos de epifánicas revelaciones que parten de un objeto, de un recuerdo, de un detalle de lo cotidiano, para retroceder hacia un tiempo pasado. Este retorno imaginario se presenta, a menudo, como una misión nostálgica, donde se impone el motivo del "tiempo perdido", de lo que fue y no puede volver, y sobre todo, del contraste entre edad adolescente, feliz y desahogada, y edad adulta, intricada y en muchas ocasiones, dolorosa.

Los sucesos se desarrollan entorno a la misteriosa desaparición de Martín, quien, en un día de abril, decide marcharse de su casa de Madrid para ir a Toledo. El viaje, por lo que parece, nunca se cumple y el pintor –ahora Martín sí se ha convertido en pintor– lleva tres meses sin dar noticia de sí. Es esta desaparición el pretexto para arrancar la narración, pero solo se trata de una parte de la historia; unos apuntes que el dueño de la casa madrileña alquilada por Martín escribe en forma de diario policial y que relatan la desaparición. Por otro lado, aparece otro plan narrativo, en que sí el punto de vista coincide con el de Martín. Se llama, esta parte, "la noche toledana", es decir, el relato del viaje de Martín a Toledo y de sus andanzas

por la ciudad junto a una niña, Soledad, que despierta en Martín una inexplicable compasión y cariño. En un momento central de la novela, aparece otro plan narrativo, "el diario de Soli", que representa el diario de la niña, de la que se respecta un estilo ingenuo, voluntariamente no exento de errores ortográficos, y una visión bastante reducida e infantil de la realidad. Esta organización caótica rompe radicalmente con lo que la autora ha escrito hasta el momento. Se trata de una novela que invita al lector a saltos temporales, cuentos que se desarrollan de forma simultáneas y necesarias recapitulaciones..

El tema central es, a pesar del caos que domina la novela en su conjunto, la recuperación del pasado, "recuerdos de toda una vida, de toda una infancia, de un calora, de una dicha perdida permanecen en este cuarto" (*Al volver la esquina*: 21). Un rescate del olvido que, claro está, pasa por el psiconálisis. Martín decide empezar un ciclo de terapias que le ayuden a retroceder en el tiempo y rescatar del olvido algunos sucesos de su adolescencia. Como bien ha notado Noe'(2007), los acontecimientos se dividen entre aquellos que han sido olvidados y aquellos que la memoria ha retenido, pero el profundo pesimismo que aflora del texto deja entender que esta operación no ha llevado buenos frutos. Al contrario, a la vuelta de este viaje tanto imaginario (en la memoria) como físico (a Toledo), Martín se encuentra en un estadio aun mayor de confusión y desconcierto. La individualidad del personaje queda suspendida entre la imposibilidad de aceptar y actuar en el presente y la nostálgica operación del recuerdo, que irrumpe en lo cotidiano con imprevistas intrusiones. El título aparece también con varios significados: por un lado, volver la esquina remite a un paso dado por el protagonista para abandonar su sitio, se entiende que estático, y explorar lo que se encuentra en un lugar próximo, Toledo. Por otro lado, el título conlleva también un giro radical en el pasado, para entender y posiblmente resolver aquellos conflictos que han caracterizado al Martín adolescente y configurado su borrosa y compleja personalidad adulta. Asimismo, también puede significar dar un paso hacia la edad adulta, cruzar el límite entre edades y acceder a un mundo mucho más difícil de afrontar. Si analizamos la

trilogía en su conjunto, notamos cómo la última pieza, *Jaque mate*, bien podría representar el tramo final del trayecto; la jugada definitiva que certifica la salida de los protagonistas y también su muerte.

Al ser una novela que ha abandonado la narración lineal en función de un esquema caótico y mixto, la configuración de personajes aparece, a su vez, desordenada. Martín, ahora pintor semi-profesional, no ha resuelto sus conflictos que, de forma embrional, aparecían en *La insolación*. Sigue luchando con su profundo sentido de inadecuación frente a lo real, del que busca seguridad y solidez, pero sin encontrar este tipo de respaldo. Aparece casi siempre desconfiado y despistado; lo único que le mantiene vivo es el recuerdo nostálgico del pasado, que domina su conciencia, y la capacidad de percibir la autenticidad de los detalles que la vida le ofrece; una imagen, un recuerdo, un momento de revelación se imponen como salvoconductos para evadir de la vida gris y monótona en que ha caído. Las informaciones sobre el personaje llegan de dos fuentes; la primera es la misma voz de Martín, que coincide con la voz narradora en una parte notable de la novela. La segunda es la voz de Luis, el dueño de su piso madrileño, quien redacta una diario para contar los extraños movimientos de su inquilino. Gracias a Luis, por ejemplo, sabemos que Martín "no tenía novia" y que "quería ser libre para poder vivir así, sin cargas ni preocupaciones, con su pintura y su pobreza. Una especie de santo o de ave fría" (Ib.:53). Ese doble punto de vista, la narración en primera persona y el diario de Luis, alimenta la complejidad del personaje, que resulta mucho más tangible que su personalidad adolescente.

Además, con respecto al muchacho de los veranos en Beniteca, Martín se interroga sobre la vida y sus delirantes sucesos. Como dice Noe': "Ya no es el adolescente que, a pesar de la observación de lo que le rodea, consigue interpretarse a sí mismo y a los demás de forma muy limitada" (Ib.:572). Martín ha entendido que su personalidad no coincide con la visión

dominante, y en virtud de esta fractura, intenta reconstruir su identidad fragmentaria.

> Nadie me consideró loco en el sentido en que lo decía Anita, hasta la noche toledana. En realidad yo era loco, si ser loco quiere decir tener un mundo íntimo distinto de los demás, pero mi locura terminaba en los límites de mi frente. En la vida era cauto, tranquilo, y no me había batido nunca contra los molinos de viento. Prefería escaparme de la gente que oponerme a ella con una lógica mía que sabía diferente de la de las personas que me rodeaban. (*Al volver la esquina*: 51)

Esta identidad sigue buscando coordenadas; tras el encuentro con Anita, Martín vive la ilusión de que puede encontrar cierta estabilidad en una unión legal con ella. En un momento dado de la novela, por lo tanto, le propone matrimonio. Anita rechaza, algo sorprendida, la propuesta. La necesidad de vincularse desde el punto de vista social representa una tentativa de Martín de encontrar un respaldo en la sociedad que, hasta el momento, le ha excluído y la negativa de la mujer ha de considerarse como la confirmación de que Martín tiene que acomodarse a su propio destino de marginado. Quizá, a través de este personaje, Laforet nos quiere comunicar la situación del hombre en la época de tránsito de la última parte del siglo XX. Un hombre que, con respecto a los modelos sociales contemplados, aunque no respetados en *La insolación*, acepta la fragmentación de lo viril, la construcción masculina sobre la que encontraba respaldo cierta convención social en auge en el franquismo. Ahora, el hombre como construcción se pone en tela de juicio, prefiriendo la línea más intricada del análisis de las debilidades a la certeza de una fuerza y una superioridad hasta el momento asumidas como verdades innegables. El postulado según el que "ser un hombre es, de entrada, hallarse en una posición que implica poder" (Bourdieau 1990:21), para el personaje de Martín

no resulta válida. Es ese mismo poder que ejerce sobre él una fuerza infranqueable, implicando la pérdida del centro, el caos en el que el personaje derrumba en esta segunda novela. Podríamos afirmar que a la luz de una lectura completa de la obra de Carmen Laforet, el elemento del hombre débil no solo caracteriza a Martín Soto, sino que se presenta como elemento "latente" de su obra entera. Casi la totalidad de los personajes masculinos aparece, de hecho, en perpetua pugna psicofísica entre el rol que deben ejerecer, establecido por otros, y la incapacidad para cumplir esta misión. La impotencia de Román en *Nada* de mandar sobre la familia, la obtusa severidad del padre de Marta Camino y la ineptitud del pintor Pablo en *La isla y los demonios*, la dócil tolerancia de Eugenio Nives hacia la huida de Paulina en *La mujer nueva*, hasta llegar a la autoritaria pero insolvente actitud del padre de Martín, son piezas que componen la construcción de un hombre fragmentado, débil e incluso fracasado. Martín es, en el fondo, un producto final de esta operación conceptual, que modifica las coordenadas del hombre, y que mucho aporta al proceso de su definitiva descomposición.

Por su parte, Anita Corsi también ha crecido de forma bastante fiel a su personalidad adolescente: "No había cambiado tanto. [...] Ella era una mujer ya cuando dejé de verla" (Ib.:56). El matiz maternal que configuraba a la chica con respecto a Martín, se traduce en la voluntad de Anita de acogerlo en su casa. Martín vuelve, entonces, a la familia Corsi, único espacio posible para él. Anita es una mujer que, como su versión adolescente, no encaja en ningún tipo social. La España franquista de *La insolación* no aceptaba su libertad, al igual que la sociedad tardo franquista de *Al volver la esquina* no admite su actitud de mujer soltera.

La pareja Anita-Martín merodea por las profundidades de una historia laberíntica, oscilando entre el recuerdo caótico de los veranos en Beniteca y un presente estéril, y en ocasiones vacío de significado. Sin embargo, en medio de este vacío, se produce una escena que de alguna forma, podría cambiar el rumbo vital de los dos. Mientras descansan en la sala de una clínica, donde el padre de Anita acaba de tener una operación, los dos se besan. El beso, que ocupa casi dos páginas, es un momento crucial, en

cierto sentido revelador. A través de este acto, Martín y Anita reanudan los lazos con el pasado y proyectan sus seres en el presente. El momento, aunque efímero, representa el asunto clave de toda la novela, por lo que me parece oportuno recorda algunos trozos fundamentales:

> Apoyada en mi hombro, vuelve su cara hacia mí, y me sonríe un poco, y cuando correspondo a su sonrisa las lamparillas del miedo que se extravían en sus ojos se aljean hacia el fondo, desaparecen entre las pestañas entornadas. La mano se libera, Anita la emplea ahora en acariciar mis pómulos y luego me besa levemente en los labios y en las mejillas, recorre mis facciones besándolas así, al mismo tiempo que yo, casi sin darme cuenta, voy correspondiendo a sus besos de la misma manera, en un juego tierno que incoscientemente se vuelve sensual. [...]
>
> Hay una comunicación consoladora en este roce de labios que repetimos incansables, como sonámbulos, como niños que ensayan un lenguaje con los ojos y los oídos cerrados, y sustituyen las palabras por este tanteo de nuestra boca en las facciones que, de momento en momento, sentimos más nuestras. Nos decimos todo lo que no nos hemos dicho nunca con palabras, nos pedimos perdón por nuestras torpezas, por el olvido del uno al otro en que hemos caído durante tantos años, perdón por no ser niños ya y, sin embargo, tener que buscarnos como niños perdidos; tener que empezar a comprender que somos el uno del otro sin remedio, que lo hemos sido siempre y que no quisimos ni sospecharlo. [...] Nos estamos besando al fin en un olvido total. Boca

> a boca, vida a vida, juventud con juventud. (Ib.: 73-74)

El lirismo de la escena contribuye a la configuración de un mundo apartado, en que Anita y Martín viven en una dicha inexplicable. Pedir perdón por no haber alimentado un amor adolescente, que en sus facciones juveniles se presentaba amorfo, algo contaminado por la presencia de Carlos y por la indescifrable attracción que Martín sentía por él. Lejos de solucionar el conflicto interior de los personajes, todo se esfuma al apartarse Anita de los labios de Martín; el beso representa la unión no solo física entre los dos, sino existencial, ya que a partir de ahora los dos empiezan a compartir cierta visión del presente, bien conscientes de haber perdido una gran ocasión su juventud. Martín vuelve a respirar esa extraña atracción por ella (y por su hermano) como durante los veranos levantinos de su adolescencia; "De lo que estoy seguro es que vi sobre el rostro moreno y expresivo de Anita la cara adolescente y rubia de su hermano tal como era en el tiempo en que nos conocimos" (Ib.:115).

Por fin, en la última parte de la novela, Carlos Corsi aparece. Su versión adulta parece muy coherente con la belleza incipiente de la primera novela. Además, su historia particular tiene toques de historia de cine:

> La versión de Zoila era que Carlos, teniendo diecinueve años, se enamoró con pasión de una mujer mayor, fascinante, que eloqueción también por aquel muchacho increíbilmente guapo que era Carlos. Enloqueció hasta el punto de querer divorciarse del marido tirando su porvenir, poniendo en ridículo a aquel hombre hasta exasperarle, y él tendió una trampa y la mató delante Carlos, lo que al muchacho, comprensibilmente, le

> trastornó hasta enfermar, hasta casi enloquecer. (Ib.: 230)

Víctima de su propia belleza, el chico sufre una depresión tras la muerte de su mujer. Solo se recupera gracias a la intervención de Ricky, el ex marido de Anita, y del paso de los años. Los tres amigos, por fin reunidos, mantienen entonces las caraterísticas que marcaban a sus antecedentes adolescenciales. Martín ha extendido el conflicto interior al territorio de la sexualidad, quedando a medias entre extrañas atracciones que se acaba de mencionar y el deseo de adaptarse a las normas sociales. Anita sigue siendo una mujer fuera de cualquier tipo de ubicación social, custodio de una belleza y de una sensualidad atrapadoras, casi efímeras, que usa con magistral confianza, y Carlos mantiene su deseo de truinfar, tanto socialmente como en su relación con las mujeres, que caracterizaba ya al joven en los veranos en Beniteca. Pero, más allá de estos rasgos, mantenidos y en cierta medidas agudizados, los tres chicos comparten la sensación de quedar atrapados a una condición de a-temporalidad que ya en Beniteca se había manifestado, aunque de forma embrional. La vida misma, por así decirlo, es algo inefable, que ellos mismo apenas entienden. En especial Martín se da cuenta de que no existe un camino recto, sino muchos, y cada uno de ellos puede transformarse en una trampa, en un desliz. El "hechizo" con el que los hermanos Corsi le tienen atado, sigue siendo la única brújula. Por eso, al final de la novela, después de un periplo caótico de circustancias, Martín Soto decide volver a la casa en que, durante su estancia en Madrid, ha estado viviendo con Anita y donde, aunque para poco tiempo, Carlos Corsi se ha alojado; se trata del único espacio familiar. La última escena presenta a Martín rozando los objetos de ese piso vacío, llamando a voces a Anita, que acaba de dejar una carta en que se despide para uno de sus infinitos viajes. La familia Corsi, o lo que queda de ella, es entonces un auténtico refugio para Martín. No sabemos si Anita se ha despedido para siempre ni tampoco si Carlos volverá de sus giras maravillosas por el

mundo. Queda un personaje, uno solo, Martín, que sentado al borde del sofá, explora una sensación nueva de la memoria recobrada. Quizás la única operación posible para quien, como él, sigue viviendo "fuera del tiempo".

Conclusiones

El análisis literario supone una fase primeriza orientada hacia la identificación de una o más verdades textuales; es decir, indagar sobre aquellos elementos que, de la manera más objetiva posible, representan un dato incuestionable del corpus elegido. Una vez establecido este elemento, el paso a seguir puede ser, según los casos y los margenes permitidos, la interpretación. Para la novelística de Carmen Laforet, este dato objetivo e incuestionable, puede ser representado por la configuración del personaje, su técnica de construcción y su evolución. En términos de interpretación, en cambio, he decidido orientarme hacia la definición de unos prototipos que bien expresan el valor literario de una autora clave de la posguerra española y de buena parte del siglo XX.

He preferido centrarme en un elemento de la narrativa de Carmen Laforet que en mi opinión ha sido bastante ignorado por la crítica. A la configuración del personaje novelesco en Carmen Laforet, solo se han dedicado partes de investigaciones más amplias, quedando fuera del corpus crítico un estudio más detallado sobre el tema.

El personaje novelesco es una categoría textual que durante mucho tiempo ha sufrido una especie de subestimación por parte del universo crítico. En especial; la corriente estructuralista y formalista redujeron la categoría, ignorando la capacidad de mímesis que esta llevaba, y la igualaron a las otras categorías funcionales, tiempo, espacio y acción. Poco se tardó en darse cuenta que el personaje daba para mucho más. Como dice Mieke Bal, "los personajes se parecen a gente. La literatura se escribe por, para y sobre gente" (Bal 1987:88), una reflexión que certifica la importancia especial de esta categoría textual tanto para el mismo autor como para el sistema narrativo general. A lo largo del siglo XX, una vez caducado el canon formalista, se ha empezado a considerar al personaje como una categoría distinta, lo que implicitamente significaba que su importancia era mayor con respecto al espacio, al tiempo y la acción, y que además era

el único elemento imprescindible para el relato (Marchese 2009). En síntesis, una novela sin personaje no es una novela, ya que tampoco podría ser concebida una historia sin un don X que actúe dentro de ella y que haga cosas que merece la pena contar.

En la narrativa de Carmen Laforet el personaje juega un papel preponderante. No solo porque se trata de figuras verosímiles y perfectamente encajables en la sociedad en que la misma autora vivió, sino porque presentan, o por lo menos era este uno de los objetivos de este trabajo, un camino de evolución por parte de la autora en términos de técnica descripción y por lo que atañe a la construcción novelesca.

Ahora bien, entre los varios elementos que destacan en este libro, he querido resumir aquí, de forma esquemática, los datos que podrían abrir el horizonte hermenéutico sobre la obra de Laforet:

> • **La adolescencia** es el verdadero hábitat literario de Carmen Laforet. La mayoría de sus obras se basa en esta edad tan controvertida de la pubecescencia, con todo su corolario de experiencias traumáticas y determinantes, e incluso aquellas obras que no tienen por protagonistas a personajes adolescentes, tratan de personajes que, quien más y quien menos, todavía no han resuelto su vínculo con ese mundo. Es decir, viven como una latencia de los problemas que les afectaban en la adolescencia y que vuelven a flotar en el mundo adulto. Por lo general, entonces, el paso a la edad adulta es el gran tema de Carmen Laforet. Un momento que, para nada fácil, siempre se presenta constelado de intricados obstáculos, trastornos, problemas sociales, individuales, psicológicos. A partir del personaje de Andrea hasta el de Martín Soto, hay una predominancia del motivo del cambio, de la transformación, de la reacción frente al mundo irreal que, de forma irruenta, entra en nuestras vidas.
> • **El primer prototipo** inventado por la autora es el de la *chica rara*, un término que procede de la intuición de

Carmen Martín Gaite (1987) y que venía a identificar un tipo social, el de la mujer rebelde que no encajaba en los moldes sociales impuestos por el franquismo. Este personaje juega un doble papel; representa un espejo de las muchas chicas raras presentes en la España franquista, y encarna un personaje literario que ha dado nacimiento a muchas otras chicas raras de papel: pienso en la obra de Elena Quiroga, de la misma Martín Gaite, hasta llegar a fenómenos más recientes como Ester Tusquets o Almudena Grandes. He preferido destacar los cinco motivos de definición que aúnan a Andrea y a Marta Camino, es decir, las obras pertenecientes a la primera época literaria de Laforet, los años cuarenta. Tanto Andrea como Marta poseen algunas características fijas que me sirvieron de brújula para definir lo que es una chica rara desde el punto de vista literario; la soledad, la orfandad, el elemento sexual, ausencia de un lenguaje o falta de comunicación con los demás, percepción del paisaje como ser viviente, representan, pues, unos datos dominantes que orientan la configuración de este tipo novelesco.

• Con ***La mujer nueva*** y la novelística breve escrita alrededor de los años cincuenta, entramos en una nueva fase narrativa de la autora. Una época que, de alguna forma, puede ser considerada de experimentación, porque el mensaje contenido en la obra, que actúa también de verdadero móvil literario, se vincula a una lógica textual antepuesta al mismo texto. Es decir, lo que mientas tanto se produce en la vida de Carmen Laforet, a saber, la conversión mística al Catolicismo, integra el mensaje literario. En definitiva, la obra de Carmen Laforet escrita en dicha época, está orientada hacia la aplicación del mensaje cristiano en el mundo real, en este caso, al mundo difícil de la posguerra. La configuración del personaje en este periodo prevé una operación funcional a su primordial objetivo. El personaje de Paulina Goya puede ser considerado un producto final de un camino iniciado con la narrativa breve, que se percibe, de esta forma, como

un camino propedéutico hacia la creación de la mujer nueva. Para configurar este personaje, muy útil el concepto de lógica textual que procede directamente de Greimas; la existencia de un esquema reiterado que se mantiene tanto en la producción breve como en la novela de 1955. Aquí la conversión aparece como un antes y después, conforme a la tradición mística de la literatura española. Antes de la iluminación, el personaje se presenta como vacío y algo pasivo, después de la llamada divina, el personaje integra el mensaje cristiano, amplía su espacio (noción derivada de Woloch), para cumplir su misión en el mundo. He analizado, por tanto, los obras que más se conformaban con este encaje: *La llamada*, "La niña" y "El Aguinaldo",

• Por último, con la trilogía de **"Tres pasos fuera del tiempo**", Carmen Laforet arriba a una nueva dimensión del texto literario. Aquí, aunque la centralidad de Martín Soto, el protagonista, es innegable, el personaje aparece fragmentado en tres identidades: el mismo Martín, Carlos y Anita Corsi. Gracias a la trilogía, la autora vuelve al mundo adolescente, para pintar a personajes insertos en una realidad que no les acepta por completo. Los hermanos Corsi por excéntricos, Martín por no bastante viril tal como querría su padre y por no encajar con la lógica franquista, de hombre no apto para la carrera militar, prefiriendo la carrera artística. El mundo pubescente vuelve entonces como tema dominante. Gracias a *La insolación* y, más tarde, a *Al volver la esquina*, este tema se amplía, dando espacio a la idea de un hombre en crisis. El proceso de fragmentación ya se presentaba como motivo en toda la obra precedente, pero aquí cobra centralidad. El hombre en crisis es, por lo tanto, un producto final, que tanto en *La insolación* como en *Al volver la esquina*, representa una de las mejores invenciones de Laforet. Como ya ocurría con Andrea, Marta Camino y con Paulina Goya, Martín Soto también cumple dos funciones; por un lado perfila la evolución final del proceso de construcción de personajes de la autora, por otro, refleja un modelo

social efectivamente existente en el mundo de la España de Franco. Un hombre en crisis, que está buscando a sí mismo en un mundo que no escucha sus deseos. Con la segunda pieza de la trilogía, la epopeya adulta de Martín Soto, se cierra la novelística de Carmen Laforet, quedando fuera una novela, *Jaque Mate*, que hubiera completado el camino de evolución del personaje.

• Desde el ángulo de observación que he elegido, podemos decir que el camino sí tiene una **continuidad temática**; pasamos de la rebeldía adolescente de Andrea y Marta a la aplicación de un mensaje más alto, un elemento que extensa los motivos literarios de Laforet, de Paulina Goya y los conmocionadores personaje de la narrativa breve, hasta llegar a la crisis inevitable de la vida adulta, con Martín Soto.

Tanto los protagonistas que hemos analizado como los secundarios y marginales aparecen perfectamente perfilados; un elemento que aún más certifica el nivel literario de la autora y legitima la cantidad notable de trabajos críticos, que desde horizontes y perspectivas diferentes, todavía ponen a Carmen Laforet en el centro de la escena. El mensaje último que me gustaría dejar es que desde en la primera hasta la última obra, Laforet se ha servido de los personajes para trasmitir un único mensaje: representar el malestar del ser humano a la hora de cambiar su situación en el mundo. Desde la adolescencia, territorio de dudas, inquietudes, preguntas de carácter existencial, hasta la edad adulta, en que hay que afrontar la dureza de lo real, el personaje tiene que explorar su límite frente al cambio, lo que queda, lo que nace de la nada, lo que determina su actitud futura. El mundo real, casi como un castigo, nos advierte de la imposibilidad de mantener intacta nuestra identidad de niños; ingenua, soñadora y rebelde. En cambio, la edad adulta llevará a estos personajes a un profundo desengaño, tras descubrir que nada ni nadie es lo que había prometido ser. Este mensaje puede ser perfectamente aplicado a la contigente situación franquista que la autora

misma vivió y que percibimos a través de sus personajes, pero también puede pasar bajo un proceso de universalización que, de esta forma, proyecte a los personajes de Carmen Laforet y por consiguiente a su autora, en la *Pléiade* literaria del siglo XX.

Bibliografía

Obras citadas de Carmen Laforet

La isla y los demonios, Barcelona, Destino, 1952

La mujer nueva, Barcelona, Destino, 1955

Mis páginas mejores. Madrid, Gredos, 1956

La niña y otros relatos, Madrid, Magisterio Español, 1970

La insolación, Barcelona, Castalia, 1985

Nada, Barcelona, Destino, 1995

Al volver la esquina, Barcelona, Destino, 2004

Carta a don Juan, Palencia, Menoscuarto, 2007

Siete novelas cortas, Palencia, Menoscuarto, 2010

Correspondencias:

LAFORET, Carmen, SENDER, Ramón. *Puedo contar*

contigo. Correspondencia. Edición de Israel Rolón Barada, Barcelona, Destino, 2003
LAFORET, Carmen, FORTÚN, Elena. *De corazón y alma. (1947-1952).* Madrid, Fundación Banco Santander, 2017
LAFORET, Carmen, ÁLVAREZ, Lilí. Correspondencia original depositada en la Unidad de Estudios Biográficos de la Universidad de Barcelona

Libros

ALBORG, Juan Luis. *Hora actual de la novela española*, Madrid, Taurus, 1968
ARISTÓTELES. *Poética,* edición trilingue, García Yebra, Madrid, Gredos, 1974
BARTHES, Roland. *S/Z,* Buenos Aires, Siglo XXI, 1980
BOBES NAVES, María del Carmen. *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993
BUTLER, Judith. *Cuerpos que importan*, Buenos Aires, Paidós, 2002
CABALLÉ, Ana, ROLÓN BARADA, Israel. *Carmen Laforet. Una mujer en fuga*. Barcelona, RBA, 2010
CARABÍ, Àngels, SEGARRA, Marta, edición. *Nuevas Masculinidade*s, Barcelona, Icaria, 2000
CEREZALES, Agustín. *Carmen Laforet*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982
CEREZALES LAFORET, Cristina. *Música blanca*, Barcelona, Destino, 2009
CHATMAN, Seymour. *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990
CONDE PEÑALOSA, Raquel. *La novela femenina de posguerra (1940-1960)*, Madrid, Pliegos, 2004
CORNEJO PARRIEGO, Rosalía. *Entre mujeres: política de la amistad y el deseo en la narrativa contemporánea*, Madrid,

Biblioteca Nueva, 2007
DE LA FUENTE, Imaculada. *Mujeres de la posguerra*, Barcelona, Planeta, 2002
DELIBES, Miguel. *España 1936-1950. Muerte y resurrección de la novela*, Barcelona, Destino, 2004
DUCROT, Oswald, TODOROV. Tzevan, *Diccionario enciclopédico de la ciencias del lenguaje*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1972
FERRETTI, Santa, *La narrativa breve de Carmen Laforet*, Tesis Doctoral, Barcelona, 2013
FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad*, vol. 1, Madrid, Siglo XXI, 2005
GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1996
GALDONA PÉREZ, ROSA, *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*, Universidad La Laguna, 2001
GIRARD, René. *Geometrías del deseo*. Madrid, Sexto Piso, 2012
HAMMON, Philip. *Le personnel du roman*, Ginebra, Doz, 1983
JOHNSON, Roberta. *Carmen Laforet*, Boston, Twayne, 1981
JORDAN, Barry. *Laforet, Nada*, Londres, Grand and Cutler, 1993
ILLANES ADARO, Graciela. *La novelística de Carmen Laforet*, Madrid, Gredos, 1974
KRISTEVA, Julia, CLEMENT, Catherine. *Lo femenino y lo sagrado*, Madrid, Cátedra, 2000
LÓPEZ, Francisca, *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*, Madrid, Pliegos, 1995
LOTMAN, Iurji. *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1973
MARCHESE, Angelo. *L'officina del racconto*, Milán,

Mondadori, 2009
MARTÍN GAITE, Carmen. *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe, 1987
Usos amorosos de la postguerra española, Barcelona, Anagrama, 1994
MONDELLO, Elisabetta. *L'età difficile*. *Immagini di adolescenti nella narrativa contemporanea*, Roma, Perrone, 2016
MONTESINOS, Rafael. *Las rutas de la masculinidad. Ensayo sobre el cambio cultural y el mundo moderno*, Barcelona, Gedisa, 2002
NICHOLS, Geraldine. *Descifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*. Madrid, Siglo XXI, 1992
PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1971
PÉREZ, Janet, *Novelistas femeninas de la postguerra española*, Madrid, Porrua, 1983
QUEVEDO GARCÍA, Francisco José. *Regreso a la isla y los demonios de Carmen Laforet*, Valencia, Aduana Vieja, 2012
QUINTANA TEJERA, Luis María. *Nihilismo y demonios. Carmen Laforet: técnica narrativa y estilo literario en su obra*, Universidad Autónoma de México, 1997
REDONDO GOICOCHEA, Alicia. *Mujeres y narrativa: otra historia de la literatura*, Madrid, Siglo XXI, 2009
REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. *Diccionario de narratología*, Valladolid, Colegio de España, 1996
Retórica, edición a cargo de A.Tovar, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1953
RIDDEL, María del Carmen. *La escritura femenina en la postguerra española*. Nueva York, Peter Lang, 1999
ROSEVINGE, Teresa, Prado, Benjamín. *Carmen Laforet*. Barcelona, Omega, 2004
SBARRA, Stefania, (edición). *I personaggi minori. Funzioni*

e metamorfosi di una tipologia del romanzo moderno. Pisa, Pacini, 2017
SOLDEVILA DURANTE, Ignacio. *Historia de la novela española (1936-2000).* I. Madrid, Cátedra, 2001
TODOROV, Tzevan, *Teoría de los formalistas rusos*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1976
TOMACHEVSKI, Boris. *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982
VILLEGAS, Juan. *La estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Barcelona, Planeta, 1978

Artículos y capítulos de libros

AMAGO, Samuel. "Lesbian Desire and Related Matters in Carmen Laforet's *Nada*", en *Neophilologus,* núm.86, 2002. 65-86
ANDERSON, Andrew W. "Andrea's baggage. Reading in Laforet's *Nada*", en *Romance Quarterly*, núm.57, 2010. pp.16-27
ÁLAMO FELICES, Francisco. "La caracterización del personaje novelesco: perspectivas narratológicas, en *Signa*, 2006, 15. 189-213
ANDREU, Alicia. "Huellas textuales en el bildungsroman de Andrea", en *Revista de Literatura,* núm.118, 1997. 595-605
BARTHES, Roland. "Introducción al análisis estructural de relato", en A.A.V.V. *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974
BOBES NAVES, María del Carmen. "El personaje novelesco: cómo es, cómo se construye", en *El personaje novelesco* (edición de Marina Mayoral), Madrid, Cátedra, 1990
"Retórica del personaje novelesco", en *Castilla: Estudios de literatura,* núm. 11, 1986. 37-56
BORDIEAU, Pierre, "La domination masculine", en *Actes*

de la recherche en sciences sociales, 84, 1990.
BRUÑA, María José. "La mirada bizca o breve historia de los Feminismos. Desde el Sufragismo hasta la crisis de la Masculinidad", en *Verbeia*, número monográfico 2, *Los espacios sociales y culturales en la Literatura de Mujeres*. 15-37
BUTLER, Judith. "Subject of Sex/Gender/Desire", en *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Nueva York-Londres, Routledge.
CABALLÉ, Ana. "Laforet inédita", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 750, 2011. 7-22
CANO, José Luis. "*La isla y los demonios*", en *Caleta*, núm.14 (II época), 2008. 79-82
CARRASCO, Hugo. "Las narraciones concurrentes en *La isla y los demonios*", en *Estudios Filológicos,* 17, 1982. 23-38
CASTILLO PUCHE, José Luis. "*La isla y los demonios*, segunda novela y segundo éxito de Carmen Laforet", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm.30, junio, 1952. 384-386
CEREZALES LAFORET, Marta. "La isla", en *Caleta*, núm.14 (II época), 2008. 87-88
COLLINS, Marsha S. "Visual Art and Narrative Discourse: The Ekphrastic Dimension of Carmen Laforet's *Nada*", en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, núm.18, 1993. pp.247-260
CRESPO MATELLÁN, Salvador. "Aproximación al concepto de personaje novelesco. Los personajes en Nada de Carmen Laforet", en *Anuario de Estudios Filológicos,* XI, Universidad de Extremadura, 1988. 133-147
D'AMBROSIO, Mirella. "Spatiality in *Nada*", en *Anales de la Narrativa Española Contemporánea,* núm.5, 1980. 57-72
DEL MASTRO, Mark. "The role of Women in Carmen Laforet's short stories", en *Letras Hispanas*, 2.2, 2005. 26-38
"Psychosocial development and Female Identity in Laforet's *La mujer nueva*", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 6,

83. 2006. 509-521
"The female struggle for identity and autonomy in Carmen Laforet's *La llamada*", en *The South Carolina Modern Language Review*, n.1, v.9. 12-28
DELIBES, Miguel. "Una relectura de *Nada*", en *Pegar la hebra*, Barcelona, Destino, 1990. 203-216
DE ZULETA, Emilia. "Historia de una amistad desde sus exilios", en *Olivar*, 7/8. 139-152
DRÖSCHER, Barbara, "Orfandad. Configuraciones de una figura en la literatura escrita por mujeres en centroamérica (1975-2000)", en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, núm. 210, Enero-Marzo 2005. 145-164
ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de. "La segunda novela de Carmen Laforet", en *Revista de Literatura*, 1, enero-marzo, 1952
ESCARTÍN GUAL, Montserrat. "El mito de la adolescencia en *Aloma*, de Mercè Rodoreda y Nada, de Carmen Laforet", en *Revista de lenguas y literaturas catalana, gallega y vasca*, núm.8, 2002. 63-80
FIGUEROA, Ana B. "*Nada* de Carmen Laforet: la pulsión lésbica como verdad no sospechada", en *Alpha*, núm.22, 2006. 169-181
HYDE, Janet Shilbey, "La psicología de los hombres", en *Psicología de la mujer*, edición en castellano, Madrid, Morata, 1995. 388-420
KRONIK, John W. "*Nada* y el texto asfixiado: Proyección de una estética", en *Revista Iberoamericana*, núm. 47, 1981. 195-202
NOE', Elisabetta. "Otro paso fuera del tiempo. *Al volver la esquina* de Carmen Laforet", en *Revista de Literatura*, núm 138, vol. LXIX, 2007. 559-576
PAZ, Octavio. "Homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz", *Sur*, n.206, 1951. 29-40
PETREA, Mariana. "La promesa del futuro: La dialéctica

de la emancipación femenina en Nada de Carmen Laforet", en *Letras Femeninas,* núm.20, 1994. pp.71-86
QUEVEDO GARCÍA, Francisco José. "El misticismo en la novela española de posguerra: La mujer nueva de Carmen Laforet, en Philologica Canariensia 14-15, 2008-09. 234-250
"Una perspectiva melodramática en La isla y los demonios, de Carmen Laforet", en *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm.60, 2014. 699-720
RIPOLL SINTES, Blanca. "Carmen Laforet y el premio Menorca. Geografía, novela y premios literarios", en *Castilla. Estudios de literatura*. Vol.7, núm 215. 169-192
SUMALLA, Aránzazu. "El adolescente como protagonista literario", en *Temas de Psicoanális*, núm.5, 2013. www.temasdepsicoanalisis.org (12/9/2018)

Agradecimientos

Deseo agradecer de todo corazón a quienes me han acompañado en este viaje a través de la narrativa de Carmen Laforet. En primer lugar, quiero expresar mi agradecimiento a los primeros lectores del texto, cuya ayuda, tanto a nivel lingüístico como de contenido, ha sido imprescindible: Blanca Ripoll Sintes, Mauricio Cheguhem, María José Bruña, Paola Laura Gorla y Joaquín Mutchinik que enriquecieron este libro de manera inmesurable.

Gracias a Milagro Martín Clavijo por el interés y el cariño que siempre he recibido. A Francisca Noguerol Jiménez, por la apasionada lectura y por el afecto constante. A Augusto Guarino y Flavia Gherardi, por animarme cada vez que lo necesito. A Mercedes Arriaga Flórez, por el trabajo editorial, el interés y el cuidado.

Gracias a Valeria, Kiki y Emilia por estar siempre a mi lado. Un agradecimiento especial a Simone Marino Cicinelli y a Serena Sarno.

Finalmente, a mi hija Diana, a quien este volumen va dedicado. Te deseo, cielo, un futuro tan luminoso como el océano de tus ojos.