



NIHILISMO Y DEMONIOS

(Carmen Laforet: técnica narrativa
y estilo literario en su obra)

Luis María Quintana Tejera

Nihilismo y demonios
(Carmen Laforet: técnica narrativa
y estilo literario en su obra)

Colección: Lecturas críticas/30

NIHILISMO Y DEMONIOS

**(Carmen Laforet: técnica narrativa
y estilo literario en su obra)**

LUIS MARÍA QUINTANA TEJERA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

Dr. en Ed. Alfredo Barrera Baca

Rector

Dr. en C.I. Amb. Carlos Eduardo Barrera Díaz

Secretario de Investigación y Estudios Avanzados

Dr. en Hum. Fernando Díaz Ortega

Director de la Facultad de Humanidades

Mtra. en Admón. Susana García Hernández

*Directora de Difusión y Promoción de la Investigación
y los Estudios Avanzados*

Primera edición impresa, 1997

Primera edición PDF, 2021

© Derechos reservados

Universidad Autónoma del Estado de México

Av. Instituto Literario 100 Ote.

C.P. 50000, Toluca, México

Impreso y hecho en México

ISBN 968-835-337-X (impreso)

ISBN 978-607-633-252-8 (PDF)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	11
CAPÍTULO 1	
CARMEN LAFORET. ÉPOCA y OBRA	27
1.1 Ubicación histórico-cultural	
1.1.1 La Segunda República (1931-1936).....	27
1.1.2 El triunfo del Frente Popular en las elecciones de 1936	29
1.1.3 La Guerra Civil Española (1936-1939).....	31
1.1.4 El régimen franquista	32
1.2 Producción literaria de la Europa contemporánea	34
1.3 Carmen Laforet. Obra	41
CAPÍTULO 2	
EL NARRADOR	49
2.1 Características generales del narrador	49
2.2 El narrador en <i>Nada</i>	57
2.2.1 Desarrollo cronológico de la historia	59
2.2.2 Dimensión espacial en que se ubica el relato	63
2.2.3 Discurso en primera persona	64
2.2.4 Analepsis y prolepsis	64
2.2.5 Metadiégesis	67
2.2.6 Reflexiones filosóficas sobre la vida.....	69
2.3 El narrador en <i>La isla y los demonios</i>	70
2.3.1 Generalidades y focalización	70
2.3.2 Desarrollo cronológico de la historia	72
2.3.3 Espacio.....	73
2.3.4 Persona gramatical	74
2.3.5 Características de la descripción	76
2.3.6 Tiempo del relato	77
2.3.7 Descripción particular: las manos de Marta	79
2.3.8 Analepsis, prolepsis, digresión.....	80

2.3.9 Ausencia de verbos <i>dicendi</i>	81
2.3.10 Adjetivación: paralelismo y quiasmo	82
2.4 El narrador en <i>la muerta</i>	85
2.4.1 “La muerta”	
2.4.1.1 Analepsis y cronología del relato.....	87
2.4.1.2 Ubicación espacial	88
2.4.1.3 Realismo descarnado de la descripción	88
2.4.1.4 Final del cuento. Oxímoron	89
2.4.2 “El veraneo”	
2.4.2.1 Tiempo y espacio	90
2.4.2.2 El diálogo	91
2.4.2.3 Final del cuento.....	92
2.4.3 “La fotografía” y “Última noche”	
2.4.3.1 Tiempo.....	92
2.4.3.2 Espacio.....	94
2.4.3.3 Metadiégesis	94
2.4.3.4 Características del relato	95
2.4.3.5 Los finales en ambos relatos	96
2.4.4 “En la edad del pato” y “Al colegio”	
2.4.4.1 Uso de pronombres	97
2.4.4.2 Características del relato	97
2.4.5 “Rosamunda” y “El regreso”	
2.4.5.1 El narrador en ambos relatos	98
2.4.5.2 Final de ambos relatos	100
2.5 El narrador en dos relatos de la llamada	102
2.5.1 “El piano”	
2.5.1.1 Estructura general	102
2.5.1.2 El narrador	104
2.5.1.3 Ausencia de verbos <i>dicendi</i>	107
2.5.1.4 <i>Tempo lento</i>	108
2.5.1.5 Analepsis. Metadiégesis	109
2.5.1.6 Prolepsis.....	111
2.5.2 “Un noviazgo”	
2.5.2.1 Estructura general	112
2.5.2.2 El narrador	113
2.5.2.3 Espacio.....	115
2.5.2.4 Tiempo.....	116
2.5.2.5 Retrato del señor De Arco	117
2.5.2.6 Analepsis	118
2.5.2.7 Comicidad e ironía.....	120
2.6 El narrador en la <i>Mujer nueva</i>	122
2.6.1 Dedicatoria.....	123

2.6.2 Advertencia.....	124
2.6.3 Epígrafe.....	125
2.6.4 Cronología de la historia.....	126
2.6.5 Espacio.....	128
2.6.6 Narrador omnisciente o focalizador cero.....	137
2.6.7 Analepsis.....	141
2.6.8 <i>Tempo lento</i>	145
2.7 El narrador en <i>la insolación</i>	147
2.7.1 Consideraciones previas.....	147
2.7.2 Ausencia de introducción.....	148
2.7.3 Cronología de la historia.....	149
2.7.4 Ubicación espacial del relato.....	151
2.7.5 Realismo notable explicado a través de un ejemplo.....	154
2.7.6 Plasticidad de la descripción.....	155
2.7.7 Diálogos simultáneos.....	156

CAPÍTULO 3

ESTUDIO COMPARATIVO TEMÁTICO.....	159
3.1 <i>Nada y la isla y los demonios</i>	
3.1.1 Introducción.....	159
3.1.2 Títulos.....	161
3.1.3 Enajenación y locura.....	163
3.1.3.1 Introducción.....	163
3.1.3.2 Román.....	165
3.1.3.3 Teresa.....	174
3.1.3.3.1 Reflexiones de Marta.....	183
3.1.3.3.2 Recuerdos de Vicenta.....	186
3.1.3.3.3 Matilde.....	188
3.1.3.3.4 José.....	189
3.1.4 Protagonistas: Andrea y Marta.....	191
3.1.5 El tiempo como elemento subjetivo.....	202
3.2 Temas y motivos en <i>La muerta</i> y en dos relatos de <i>La llamada</i>	208
3.2.1 Relaciones internas en <i>La muerta</i>	208
3.2.1.1 “La fotografía” y “Última noche”.....	209
3.2.1.2 “El veraneo”, “En la edad del pato” y “Al colegio”.....	217
3.2.2 Relaciones entre los cuentos de <i>La muerta</i> y las dos novelas cortas de <i>La llamada</i>	221
3.2.2.1 “El regreso”, “Rosamunda” y “Un noviazgo”.....	221
3.2.2.1.1 Enajenación y locura.....	221
3.2.2.1.2 Retorno al pasado.....	223
3.2.2.1.3 Actitud ante el presente.....	224

3.2.2.1.4 Traslado espacial: el motivo de los viajes	225
3.2.2.1.5 Relaciones entre personajes.....	226
3.2.2.2 “La muerta” y “El piano”	227
3.3 Relaciones temáticas entre <i>la mujer nueva</i> y <i>la insolación</i>	235
3.3.1 Introducción	235
3.3.2 Protagonistas: tiempo vivido.....	238
3.3.3 Los viajes: motivo preponderante	245
3.3.4 Tópicos románticos.....	250
CONCLUSIONES	257
BIBLIOGRAFÍA	271

*Un particular reconocimiento a quienes
han sabido compartir mi discurso crítico
y se han emocionado conmigo en el
encuentro con la obra literaria.*

*Es raro. Los encuentros con los seres que
amamos son siempre una sorpresa. Nunca
son estos seres, los muy amados,
los mismos cuando los pensamos que cuando
tenemos nuestra cara junto a la suya.
(Carmen Laforet, La mujer nueva)*

INTRODUCCIÓN

Este libro constituye una aproximación crítica a la narrativa de Carmen Laforet; para ello, se analizan y comentan los temas, las estructuras y el estilo de la escritora a través de un estudio cronológico de su producción literaria en prosa.

En 1944, la joven Carmen Laforet publica su primera novela, *Nada*, hecho que despertó numerosas inquietudes; críticos como Azorín,¹ Fernández Almagro,² Juan Ramón Jiménez³ y Entrambasaguas⁴ la celebraron albergando marcadas esperanzas; los dos primeros lo hicieron casi simultáneamente con la aparición de la obra, y los dos últimos de manera posterior.

En marzo de 1946, Juan Ramón Jiménez, quien recibió la novela en su segunda edición, formula -en una carta que envía a la joven autora- una serie de precisiones técnicas y juicios valorativos importantes.

Dicha carta, que se publicó en enero de 1948, comienza diciendo:

1 Cfr. Azorín. "Réspice a Carmen Laforet", en *Destino* Barcelona, 21 de julio de 1945.

2 Cfr. M. Fernández Almagro. "*Nada* por Carmen Laforet", en *ABC*. Madrid. 12 de agosto de 1945.

3 Cfr. Juan Ramón Jiménez. "Carta a Carmen Laforet", en *Insula* Madrid, No. 25, 15 de enero de 1948.

4 Cfr. Joaquín de Entrambasaguas. "La segunda novela de Carmen Laforet", en *Revista de Literatura*. Tomo I. enero-marzo de 1952, p. 236.

Acabo de leer “Nada”, este primer libro suyo, que me llegó, en segunda edición, de Madrid. Le escribo, interrumpiendo la lectura, para decirle que le agradezco la belleza tan humana de su libro, belleza de su sentimiento en su libro; mucha parte, sin duda, un libro de uno mismo y más de lo que suele creerse, sobre todo un libro como el de usted, que se le ve nutrirse, hoja tras hoja, de la sustancia propia de su escritora.⁵

Inmediatamente el autor de la carta indica que ya ha leído críticas a *Nada* en los periódicos que le llegan de Madrid; sin embargo, no está de acuerdo con aquellos críticos “que tratan su libro ‘literariamente’ sólo, o sólo ‘curiosamente’. Dos puntos de vista malsanos”.⁶

Para fundamentar las afirmaciones anteriores agrega:

Está hecho, es claro, [se refiere a *Nada*] de pedazos entrañables, como todo lo que hace la juventud, y con tanta jenerosidad (sic) de ofrecimiento público, que me parece casi criminal poner en ello manos frías, manos muertas.⁷

Y dice también:

Y si en su escritura hay “defectos gramaticales”, nunca mayores que los permanentes del vascoespañol de Pío Baroja o el catalanoespañol de Eugenio D’Ors, ¿qué importa eso en usted? Es como si le señaláramos a un arbusto de buena pinta una ramilla torcida o a un buen pelo un pelillo rebelde. Yo siempre he sido un gozador del defecto, un ojo distinto, un hombre lunanco. un lunar... ¡Bendito el llamado defecto que no lo es y que nos salva de la odiosa perfección!⁸

Corresponde observar que las afirmaciones del conocido poeta español, no sólo elevan y ennoblecen la obra de Laforet, sino que al mismo tiempo crean un espacio propicio para la

5 Juan Ramón Jiménez. *Op. Cit.*

6 *Id.*

7 *Id.*

8 *Id.*

reflexión poética, como lo documentan las consideraciones que hace sobre los “defectos” en el manejo de la lengua y en la creación artística en general.

Por otra parte, Joaquín de Entrambasaguas publica, en la *Revista de Literatura*, un artículo crítico centrado en *La isla y los demonios*, titulado “La segunda novela de Carmen Laforet”. Sin embargo, Entrambasaguas considera propicia la ocasión para emitir una serie de juicios, no sólo sobre la novela señalada en el título, sino también sobre *Nada*.

Entre las observaciones de este crítico español, destaca su planteamiento sobre la existencia de una relación conceptual entre ambas novelas, tema que retomaremos al analizar las mencionadas obras en esta investigación. Así pues, por lo pronto, nos limitamos a presentar los comentarios de Entrambasaguas sobre la primera novela de la autora.

La primera observación sobre *Nada* no sólo atañe a su valor literario, sino que también manifiesta una gran confianza en el genio creador de Laforet, así como una certeza relativa a la continuidad de esa misma creación literaria.

Al respecto señala el crítico:

Cuando se publicó *Nada*, la primera y gran novela de Carmen Laforet, galardonada con el “Premio Nadal”, no faltó quien pensara que sería producción única de la autora -tal era el caudal literario volcado en ella- incapaz así de reiterar un esfuerzo creador análogo.

Confieso que nunca opiné de esta suerte. Creo que un autor, si consigue una buena obra, a no mediar algo ajeno a él, puede volver a escribir otra semejante.⁹

En segundo término, considérese el tan extendido juicio autobiográfico sobre el trabajo de Laforet. Incluso contra la opinión de la propia autora, Entrambasaguas insiste en el carácter autobiográfico de ambas novelas:

9 Joaquín de Entrambasaguas. *Op. cit.*, p. 236.

Me inclino a suponer que la autobiografía es el fundamento de las dos novelas de Carmen Laforet, que encuentro estrechamente unidas, sin posible separación, para comprenderlas íntegramente. Pero, entendámonos, no considerando objetivamente estos elementos autobiográficos, sino en lo que tienen de motivos, de líneas generales, para que la imaginación de la autora los eleve, transformándolos, a la categoría de creación literaria.¹⁰

Nos permitimos citar a Entrambasaguas al abordar el enfoque autobiográfico, sólo porque constituye una opinión fundamentada que permite abrir el abanico de consideraciones sobre la obra de la española, pues este problema será dejado a un lado en la presente investigación por el hecho de concentrar nuestra atención en el texto y en la eventual relación intertextual, tanto sea en el entorno de la propia producción de Laforet, como en su conexión con otras creaciones literarias.

La relación vida-obra es ciertamente importante en el análisis de la producción de un escritor, pero para poder enfocarla con la profundidad necesaria se requeriría -presumiblemente- el espacio de otro trabajo.

Andrés Amorós menciona en su *Introducción a la literatura* el carácter de la relación entre vida-obra y fija el alcance del tema en lo que tiene que ver con el sentido de la “equivalencia, identificación o superposición” de ambos aspectos; dice al respecto:

A nivel teórico, Raymond Jean, que ha dedicado un libro al tema, concluye que lo real y lo literario no son extraños, exteriores el uno al otro: así pues, no conviene hablar de los dos en términos de relación, es decir, de exterioridad, sino en términos de equivalencia, identificación o superposición.¹¹

Pese a las buenas críticas de reconocidas personalidades intelectuales, no todas las obras de Carmen Laforet han sido tan

10 *Ibid.*, p. 237.

11 Andrés Amorós. *Introducción a la literatura*, Madrid, Castalia, 1979, p. 53.

cordialmente recibidas; particularmente, las opiniones se bifurcan a partir de la publicación de *La isla y los demonios*.¹² Sobre la producción en conjunto, tanto como sobre los diversos textos que la componen, se han censurado o aplaudido diversos aspectos: la juventud de la autora al escribir la primera novela, la recurrencia al tema de la adolescencia, la simpleza del argumento, la similitud entre las dos primeras novelas, el tiempo transcurrido entre cada una de las publicaciones.¹³ Obsérvese que los elementos criticados son de naturaleza variable, así pues es necesario presentar un análisis objetivo de la producción de esta autora, regido por aspectos estéticos propios del juicio literario.

Por otro lado, no ha sido constante la difusión de la obra de Laforet fuera de España, menos aún se conoce la crítica que sobre ella se ha escrito. El principal obstáculo estriba en que la mayor parte de los comentarios y estudios sobre esta autora aparecieron en periódicos y revistas españoles contemporáneos a la publicación de sus novelas y cuentos; se trata pues de material fuera de circulación y de difícil acceso para la actividad académica latinoamericana.

En los medios editoriales que cubren buena parte del mundo de habla hispana se cuenta con el estudio de Illanes Adaro, *La novelística de Carmen Laforet*, publicado por Gredos en 1971. La ventaja de este material es que permite conocer la opinión -de diversos críticos- que en su momento apareció en

12 "La crítica no fue tan plenamente elogiosa con su segunda novela aunque nosotros la consideramos tan buena o mejor que *Nada*". Angel Valbuena Prat. *Historia de la literatura española*, tomo VI, p. 361.

13 Además de los críticos ya mencionados, *cfr.* Illanes Adaro. *la novelística de Carmen Laforet*, Madrid, Gredos, 1971; B. Mostaza. "Carmen Laforet la novelista introspectiva", *El libro español*, Madrid, 1964; Luis Muñoz. "Notas para una trayectoria de la novela de Carmen Laforet", en *Revista del Pacífico 5*, año V, 1968; Geraldine Nichols. *Escribir, espacio propio; Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*, Institute for Study of ideologies, Minneapolis, 1989; Currie Thompson. "Percepción and Art: Water Imagery in *Nada*", in *Kentucky Romance Quaterly*, 1985, vol. 32, no. 4; A. Torres Rioseco. "Tres novelistas españolas de hoy" (Carmen Laforet, A. M. Matute y Elena Quiroga), en *Revista Hispánica Moderna*, 1965, no. 31.

artículos periodísticos y de revistas; es una buena fuente de información sobre la hemerografía crítica de la obra de Laforet. En contrapeso, y como veremos en seguida, el trabajo presenta características más propias de un texto de divulgación que de un tratado académico.

Mucho insiste Illanes Adaro en que la novelista posee una “técnica singularísima” y gran capacidad de observación, la describe como “una gran novelista [que] construye sus obras con maestría”,¹⁴ pero no explica en qué consiste dicha técnica, no expone la estructura que da cuerpo a la narrativa de Laforet, no demuestra en qué radica la maestría a la que alude.

Así pues, el estudio de Illanes Adaro carece de una exposición disciplinada; toma distintos aspectos de la producción de Laforet para comentarlos, pero -dada la carencia de estructura en su propia disertación- incluye comentarios desatinados,¹⁵ juicios morales,¹⁶ opiniones sobre la vida de Carmen Laforet -no como autora sino como persona-,¹⁷ y, en fin, frecuentemente trata de resumir la valiosa descripción lograda por la voz narrativa en los distintos relatos, trabajo que ya se ha tomado la autora, y con mejores resultados.

14 Graciela Illanes Adaro. *Op. cit.* p. 19.

15 Entre otras cosas comenta sobre la novela en general: “Es Utilísima. Se aprenden lecciones de Geografía, Historia y Mitología de las Canarias [...]” p. 49. Tal parece que Illanes Adaro considera que la literatura debe tener un fin práctico, debe “servir” para un propósito pedagógico, sopena de ser una pérdida de tiempo.

16 También como muestra, considérese que bajo el subtítulo “3. Aspectos negativos” incluye la autora la siguiente observación sobre la protagonista de *La isla y los demonios*: “Una jovencita de una familia recatada que ha vivido en un ambiente severo, tiene comportamiento que menoscaba su pureza, dignidad y señorío” p. 66.

17 Por ejemplo, hablando de Marta: “A menudo se exalta con la grandiosidad de su paisaje, y nos hace pensar, sin quererlo, en que idéntica exaltación sentiría Carmen de niña cuando contemplaba todo esto” p. 44.

Como ya dijimos, también se ha destacado el hecho de que la admirada novela *Nada* sea resultado de la escritura de una mujer, y aun una joven casi adolescente. A raíz de esto, la crítica se ha inclinado por la búsqueda de paralelismos entre su biografía y su producción literaria,¹⁸ incluso lo hace Illanes Adaro, a pesar de quejarse de ello en otros estudiosos.

En síntesis, Illanes Adaro comenta la obra de Laforet en forma general; no expone un análisis literario, sólo expresa sus impresiones, comparte con el público los aspectos que más le agradan en esta escritora,¹⁹ su trabajo es más un buen ensayo que un estudio crítico.

Por lo anterior, el planteamiento que aquí nos ocupa busca analizar la narrativa de Laforet desde otra perspectiva; nos proponemos dar cuenta de los principales elementos temáticos, estructurales y estilísticos mostrados por esta escritora, así como del desarrollo que presentan a lo largo de las distintas etapas de su producción literaria. El propósito final de nuestro trabajo es ubicar a Carmen Laforet en el marco de la narrativa española contemporánea, teniendo como base para ello el análisis de su producción literaria.

Así pues, pretendemos determinar el lugar de Laforet en la literatura española de nuestro siglo; señalar sus aportes, indicar la importancia de su obra tanto como los rasgos temáticos, estructurales y estilísticos que permiten sustentar su presencia entre los baluartes de la literatura española contemporánea. Todo ello independientemente de su condición personal, de sus vivencias como ser humano, ciñéndonos a la atinada observa-

18 Cfr. Valbuena Prat. Op. cit.. Carmen Laforet. *Mis páginas mejores* e Illanes Adaro. Op. cit. Enrambasaguas. Op. cit. Roberta Johnson. Carmen Laforet, Boston, Twayne, 1981. 153 pp. Twayne's -World-Authors-Series, 601, New York, NY (TWAS); 601.

19 “¡Que atinado este detalle! ¡Cómo en momentos de timidez, de emoción, de situación desconocida nos aferramos a aquello que puede darnos algo de cimiento, de consistencia!” (Illanes Adaro. Op. cit. p. 39).

ción de Barthes: “*qui parle* (dans le récit) n’est pas *qui écrit* (dans la vie) et *qui écrit* n’est pas *qui est*”.²⁰

El propuesto estudio cronológico permitirá observar la evolución de la escritora en cuanto a temas, estructuras y estilo. Presentamos a continuación, precedidas por la fecha de publicación, las narraciones de Laforet que serán analizadas para este libro:

1944	<i>Nada</i>
1948-1952	<i>La muerta</i> Recopilación de los cuentos publicados en este período.
1952	<i>La isla y los demonios</i>
1954	<i>La llamada</i> . Novelas cortas
1955	<i>La mujer nueva</i>
1963	<i>La insolación</i> . Inicio de la trilogía <i>Tres pasos fuera del tiempo</i>

Además de la narrativa aquí señalada, la escritora cuenta con varios artículos periodísticos, algunos de los cuales fueron seleccionados para la antología *Paralelo 35*, publicada en 1967. Este material no ha sido considerado para el trabajo de investigación que nos ocupa, pues sale de los límites buscados: ficción narrativa en prosa, característica compartida por las novelas, *nouvelles* y cuentos de la autora.²¹

Después de haber leído la narrativa de Laforet y la crítica sobre ella, hemos considerado necesario complementar el trabajo sobre esta gran escritora; para ello nos hemos propuesto, básicamente, dos metas:

20 Roland Barthes “Introduction à l’analyse structurale des récits”. *Communications*, no. 8, París, Seuil. 1966. p. 20 Trad. nuestra: “Quien habla (en el relato) no es el que escribe (en la vida) y quien escribe no es quien es”.

21 Ha sido necesario excluir el género periodístico principalmente por cuestiones de homogeneidad en el análisis. Mientras que un mismo procedimiento permitirá dar cuenta de temas, estructura y estilo para los cuentos, *nouvelles* y novelas, sería necesario considerar otros criterios para los escritos de carácter periodístico, con lo cual la labor se diversifica en demasía

- Presentar una crítica sobre la narrativa de Carmen Laforet a partir de elementos de análisis propios de los estudios literarios, enfocándonos principalmente en los temas que trata, los aspectos formales en su narrativa y en general el estilo de su prosa.
- Inscribir la producción literaria de Carmen Laforet en el marco de la literatura española del siglo XX.

Con base en los objetivos propuestos para este trabajo, es necesario abordar el objeto de estudio desde una perspectiva múltiple; por tanto, pretendemos realizar una comparación entre las diversas publicaciones de la autora, con base en el análisis de sus características formales y estilísticas.

Así pues, el primer capítulo de este libro está enfocado en la ubicación histórico-literaria de Carmen Laforet; la España franquista, sus antecedentes inmediatos, la literatura de posguerra y las manifestaciones contemporáneas del existencialismo y romanticismo. Éste es el sustrato en el que se desarrolla Laforet, tanto la mujer como la escritora; éste es el fondo -humano, cultural, vivencial -que nutrirá su producción artística.

Por lo que respecta al capítulo II, “El narrador en las obras de Laforet”, hemos considerado -de acuerdo con la propuesta de Genette²² diferentes funciones a cargo del narrador. Si bien éstas son variadas, nuestro análisis se centrará exclusivamente en focalización, voz y tiempo del discurso, pues estos elementos nos permitirán apreciar los rasgos estilísticos mejor logrados en el caso de Laforet.

IncurSIONAREMOS también, en este capítulo, en otros aspectos que involucran al narrador: cronología de la historia, ubicación espacial de ésta, descripciones, adjetivación, paralelismos, quiasmos, diálogos..., observados todos ellos desde una perspectiva ecléctica que nos permita recurrir a otros caminos incorporados ya a nuestra formación literaria.

22 Cfr. Gérard Genette. *Figures III*, París, Seuil, 1972.

Por último, en el capítulo III analizaremos temas y motivos en la obra de Laforet al mismo tiempo que tendremos en cuenta la reiteración de algunos de estos motivos y su eventual incidencia en la filosofía personal de la autora.

Para realizar el análisis literario de este último capítulo, nos valdremos del método estilístico según la orientación de W. Kayser, pero de acuerdo también con una perspectiva ecléctica dentro de este mismo método que nos llevará, desde las consideraciones teóricas de Juan Ramón Jiménez acerca del estilo literario, hasta el método de análisis estilístico propuesto por Wolfgang Kayser,²³ pasando por el análisis sucinto de las aportaciones de teóricos de la literatura como Wellek y Warren.

Si bien lo señalado en el párrafo anterior limita nuestro movimiento en el entorno de la estilística, se obtiene una invaluable ventaja: adaptar métodos y teorías a las necesidades de la literatura, y no a la inversa. Cada obra literaria en particular es única e irrepetible; no puede existir una construcción teórico-metodológica que dé cuenta de un texto cualquiera, sin caer en reduccionismo. sin perder el elemento artístico sobre el cual se fundamenta el valor de la obra literaria.

Por ello preferimos la libertad de elegir de cada crítico, o estudioso en general, sólo aquellos aspectos que mejor se presten para el trabajo con la narrativa aquí abordada: sin que esto implique demérito para los elementos no seleccionados, ni mucho menos para el conjunto de aportes teórico-metodológicos en otros textos propuestos, o ya exitosamente llevados a la práctica en una o más ocasiones.

Para abordar el tema de la estilística, volvemos a las consideraciones de Juan Ramón Jiménez sobre el estilo. En la citada carta del autor a Laforet. debemos apreciar las valiosas aportaciones en lo que al tema del estilo literario refiere.

23 Cfr. Wolfgang Kayser. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, versión española de María D. Mouton y V. García Yebra, 4a. ed., 6a. reimp., Madrid, Gredos, 1985. (Biblioteca Románica Hispánica).

Al expresar su preocupación por el mencionado aspecto, J. R. Jiménez dice:

Necesito volver a lo del estilo. ¿Qué es un estilo cuidado? ¿En qué consiste ese cuidado? Los estilos que se han venido usando en gran parte de la novela española contemporánea no responden a estas preguntas.²⁴

Las reflexiones del poeta español son clara muestra de su preocupación por el problema del estilo literario, además de que constituyen -a nuestro entender- un antecedente importante para los planteamientos teóricos de la estilística.

Igualmente, J. R. Jiménez manifiesta su desaprobación ante el enfoque que la novela española contemporánea ha venido considerando: para sustentar sus afirmaciones, proporciona ejemplos que nos permiten una adecuada ubicación histórica en el contexto del problema estudiado:

¡Qué estilos! El de Pedro Antonio de Alarcón. morroñoso, sin gracia, como una sucia jitana (sic) desgarbada, y que se ha supuesto natural y vivo; el de Juan Valera, vacío y pedante a un tiempo, como un mal vaciado en escayola de un mármol bello; el de Armando Palacio Valdés, la vulgaridad burguesa más insoportable; el de Ramón Pérez de Ayala, un Juan Valera elevado al cubo, cartón-piedra con pretensiones de granito; el de Benjamín Jarnés, a quien yo alarmé en 1934, y que de mal en peor, de moda ya por el año 36, llegó a su elixir “vomitivo ideal”, que es al champagne un poco picado de Jean Giraudoux lo que la sidra achampañada al champagne fresco.²⁵

Asimismo, nuestro crítico deplora las aportaciones de la novela realista tradicional española a través de autores representativos de esta tendencia: Alarcón, Juan Valera y Palacio Valdés, e incluso Ramón Pérez de Ayala en su contexto post-romántico. Entre sus rechazados, incluye también a un representante de la “Generación del 27” española: Benjamín Jarnés.

24 Juan Ramón Jiménez. *Op. cit.*

25 *Id.*

Expuestos los -en su opinión- peores representantes del estilo, para su época, agrega en seguida las características deseables y la relación de aquellos que mejor las han aprovechado. Así pues, los novelistas de la “Generación del 98” (Azorín, Pío Baroja, Unamuno) representan -según Juan Ramón Jiménez- no sólo un estilo depurado, sino también un estilo que se perfecciona día con día:

Los estilos que se salvan en este período, y nos enseñan lo que puede enseñar un estilo, creo yo que son los de los novelistas del 98, que no solamente acertaron en su juventud, sino que mejoraron con el tiempo. “Azorín”. por ejemplo, escribe más bien cada vez, y en los libros últimos de Pío Baroja hay páginas (sic) magníficas, como la de su explicación del clasicismo y el romanticismo en “El escritor según él y según los críticos”. Miguel de Unamuno murió escribiendo en plena hermosura. Los estilos de Valle Inclán, y, un poco más tarde, de Gabriel Miró, son estilos recargados que quieren ser pomos de lengua (pero ese es otro asunto que habría que tratar despacio) y son buenos y bellos, porque consiguen su propósito estético de síntesis idiomática.²⁶

Valle Inclán comparte con el autor de la carta que estamos comentando, la misma generación literaria que los lleva del modernismo al “novecentismo”, como le llama Valbuena Prat.²⁷ Al lado del creador de la figura esperpéntica, J. R. Jiménez pone el nombre de Gabriel Miró, autor con quien se renuevan los temas del “98” en las letras españolas contemporáneas. Estas observaciones confluyen en una doble conclusión: por un lado, un cuidadoso estilo debe reconocerse y aprenderse de la perfección lograda por otros en este mismo terreno; por otro lado, todos los buenos escritores señalados comparten al menos un mismo aspecto, la preocupación por transmitir, por compartir, por sentir y hacer sentir, todo ello antepuesto a la perfección académica.

26 *Id.*

27 *Cfr.* Ángel Valbuena Prat. *Historia de la literatura española*, tomo III, Barcelona, Gustavo Gili, 1963, p. 517.

Por último, el poeta español hace referencia a su labor personal en pro del estilo:

Siempre me ha obsesionado este asunto del estilo. Ahora yo, que estoy repasando toda mi obra escrita para una edición definitiva (y no mirarla más), me deleito en quitar todas las palabras menos naturales, “estío” por verano, “cual” por como, “gualdo” por amarillo, “mas” por pero, “almo” por blanco, “extramuros” por trasmuros, “calosfrío” por escalosfrío, etc. Gracias a mi destino, “empero” no lo he usado nunca. Y he vuelto a poner repeticiones que eran necesarias donde las había quitado. Yo creo que el estilo se hace con la expresión, hablando; escribiendo, con los puntos y las comas. Con puntos y comas se aclaran todos los estilos. Por eso jente (sic) del pueblo que no sabe escribir según ella cree, ha puesto a veces todos los puntos y las comas al final de una carta, para que el lector los coloque donde los necesite. Y por eso ilustres filólogos que yo conozco, dejan la puntuación al cuidado de un exigente (sic) corrector de pruebas.²⁸

Complemento necesario a las valiosas observaciones de J. R. Jiménez son las propuestas teóricas de Wellek y Warren, quienes hacen referencia a la importancia del análisis de los motivos en el contexto de la obra literaria, preocupación que compartimos totalmente. Dicen al respecto:

Los filólogos alemanes han desarrollado también un acercamiento metodológico más sistemático denominado *Motif und Word*, basado en el supuesto de un paralelismo entre los rasgos lingüísticos y los elementos del contenido. Leo Spitzer lo aplicó pronto investigando la reiteración de motivos como la sangre y las heridas en los escritos de Henri Barbusse y Josef Körner ha hecho un estudio completo de los motivos de los escritos de Arthur Schnitzler. Posteriormente, Spitzer ha tratado de establecer la relación entre rasgos estilísticos reiterados y la filosofía del autor (v. gr.: relaciona el estilo reiterativo de Péguy con su bergsonismo y el estilo de Jules Romains con su unanimismo.²⁹

28 Juan Ramón Jiménez. Op. cit.

29 René Wellek y Austin Warren. *Teoría literaria*, versión española de José Ma. Gimeno, 4a. ed., 5a. reimp., Madrid, Gredos, 1985, (Biblioteca románica hispánica), p. 218.

Así pues, en esta investigación, para la determinación del tema en cada novela o relato, se ha procedido al análisis de los motivos, mínimas unidades temáticas que en conjunto constituyen el tema del texto narrativo, sin perder de vista el hecho de que la disposición de los elementos formales estilísticos está fusionada tanto con la intención artística como con la significación global del relato.

Por lo anterior, a lo largo de los dos capítulos dedicados a la exposición de los resultados del análisis y al comentario de los relatos seleccionados de Laforet, juntamente con los elementos formales ya indicados, se señalará, cuando sea pertinente, los rasgos retóricos, los admirables artificios lingüísticos que, como a pincelazos, son empleados por el narrador para presentar personajes, dibujar caracteres, introducir comentarios o juicios, describir, resumir periodos, etc.

Por último, en esta sucinta exposición de los planteamientos teórico-metodológicos que rigieron nuestra investigación, queremos destacar la importancia que concedemos a las afirmaciones de Kayser al abordar el problema de la intuición y la sensibilidad en el análisis de la obra literaria:

El que quiera investigar el estilo de una obra, lo primero que tiene que hacer es sentirse enteramente penetrado por la obra sin pensar para nada en formas o rasgos estilísticos. Sólo en el curso de una segunda lectura puede comenzar a observar rasgos, o mejor, dejar que éstos le impresionen. Habrá muchos que reclamen su atención: entonces deberá elegir uno para iniciar la investigación, y puede tener la certeza de que, al interpretarlo en su aspecto estilístico, enseguida se le ofrecerá una categoría que, como varita mágica, le abrirá el camino para seguir adelante. El análisis estilístico no tiene el rigor de una demostración matemática; para poder iniciarlo se necesita gran intuición y sensibilidad, que ha de mantenerse durante todo el trabajo.³⁰

30 Kayser. *Op. cit.* p. 433.

Aunque presentada en último lugar, esta consideración ha sido la principal rectora de nuestro trabajo; en todo momento ha prevalecido el placer por la lectura, el gusto por la autora, el deleite particular de tal o cual fragmento, el encanto del conjunto. Este encuentro con lo dulce y útil, en la mejor tradición horaciana, no sólo es el principio que ha guiado nuestra investigación, también es el punto en que se puede lograr la comunión con la lectura del texto literario, tanto como con los lectores de éste.

Finalmente, hemos dejado establecido cuál será el contexto metodológico de nuestro planteamiento en el cual primará -con los límites ya precisados- una visión amplia e intertextual que nos permita el desarrollo y profundización de los diversos temas propuestos.

1. CARMEN LAFORET. ÉPOCA Y OBRA

1.1 UBICACIÓN HISTÓRICO-CULTURAL

A partir de 1898, y desde la perspectiva de la generación que lleva este nombre, España empieza a vivir épocas de crisis. La pérdida de las últimas colonias en América y un sentido de descreimiento que arraigaba en las conciencias, dio origen a la generación de Antonio Machado y Unamuno, generación que pretendió despertar el sentimiento de orgullo nacional y plantearse un afán de superación necesario en medio del caos contemporáneo.

Los acontecimientos políticos de España, desde 1936 hasta la derrota de la República a manos de los sublevados, nos llevan a sintetizar estos hechos mediante la consideración de los siguientes momentos:

1.1.1 La *Segunda República* (1931 -1936)

El 14 de abril de 1931 se proclama en España la Segunda República. En opinión de Ramón Tamames, el cambio a esta República se logró a partir del terreno allanado por los errores de los monárquicos; del mismo modo que terminó principalmente como consecuencia de equívocos republicanos:

Los monárquicos, al aceptar la Dictadura de Primo de Rivera, al margen de la Constitución de 1876, firmaron, con vencimiento a plazo

más o menos largo, pero cierto, el acta de defunción de la propia Monarquía.¹

Igualmente, continúa Ramón Tamames, los republicanos “por sus graves vacilaciones y errores, [...] no supieron consolidar la democracia iniciada el 14 de abril de 1931”.² Por supuesto que los históricos desenlaces tienen como responsables a todos los involucrados, pero cada parte necesita de una cuidadosa valoración. Por ello, plantharemos los más destacados aspectos que nos permitan caracterizar la República.

El origen de las duras pruebas a que se sometió la República fue el hecho de que quiso transformar radicalmente la sociedad española, lo cual tuvo como consecuencia que su gobierno fuera conflictivo. En esta búsqueda de cambio destacan, particularmente, los dos primeros años 1931-1933, caracterizados por el replanteamiento de las bases del sistema de vida español.

Así pues, en este denominado “bienio reformador”,³ la mayoría de los constituyentes se interesaba por los problemas de la Constitución, la Escuela, la Iglesia y el Ejército, aspectos que habían dominado la historia del siglo XIX.

De 1934 a 1936. período denominado el “bienio de reacción” o “bienio negro”, tres dificultades se agravaron conduciendo a un conflicto violento: el aspecto político, las pugnas sociales y la cuestión catalana.

Fundamentalmente el aspecto político resulta muy controvertido. La derecha, para no dividirse, no ha dado su adhesión a la República; la izquierda, en ejercicio del poder, no acierta a

1 Ramón Tamames. *La República. La Era de Franco*. 8a. ed., Madrid, Alianza Editorial, 1980, Historia de España Alfaguara, p. 17.

2 *Id.*

3 *Cfr.*, Pierre Vilar. *Historia de España*, trad. Manuel Tuñón de Lara y Jesús Suso Soria, 10a. ed., Barcelona, Grupo Editorial Grijalbo, 1980. En este punto las elecciones de 1936 determinan el triunfo del Frente Popular sobre la Segunda República.

resolver con la eficacia necesaria los principales problemas del momento.

En este punto las elecciones de 1936 determinan el triunfo del Frente Popular sobre la Segunda República.

1.1.2 *El triunfo del Frente Popular en las elecciones de 1936*

El Frente Popular representa la gran alianza de todos los partidos de la izquierda española. El predominio logrado en las citadas elecciones de 1936 fue inesperado.

Las fuerzas coaligadas habían acordado que en caso de victoria, el pacto se convertiría en “norma de gobierno que habrán de desarrollar los partidos republicanos de izquierda, con el apoyo de las fuerzas obreras”.⁴

Los puntos fundamentales del acuerdo aparecen resumidos en el libro de Tamames anteriormente citado: entre otros aspectos, incluían:

- Una amplia amnistía de los delitos político-sociales cometidos posteriormente a noviembre de 1933.
- La reposición de los funcionarios públicos que hubiesen sido objeto de suspensión, traslado o separación por causas políticas.
- En materia de educación se prometía acelerar de nuevo el programa de inversión en enseñanza, en línea con las realizaciones de los primeros años de la República.

En suma, el pacto del Frente Popular no era ni mucho menos un programa revolucionario, sino reformista. Era una transacción entre los republicanos de un lado y los partidos marxistas del otro, con vistas a ganar unas elecciones generales.⁵

4 Ramón Tamames. *Op. cit.*, p. 218.

5 Ramón Tamames. *Ibid.*, p. 212.

Desde febrero a julio de 1936 los acontecimientos que conducen a la cruenta guerra civil, se aceleran. El inconformismo político representado por los defensores de la monarquía apoyados por la Iglesia, el desequilibrio de la situación socioeconómica, en fin, la marcada inestabilidad que había caracterizado los acontecimientos de los últimos años en España desembocan en el terrible conflicto.

Ante los síntomas del caos por venir, las medidas del nuevo gobierno no se hicieron esperar. El 7 de abril de 1936 cesó don Aniceto Alcalá Zamora como presidente de la República, y de forma temporal le sustituyó el líder de la Unión Republicana, Diego Martínez Barrio, en su calidad de presidente de las Cortes.

Las dos personas apropiadas para ocupar el cargo vacante: Diego Martínez Barrio y Felipe Sánchez Román, fueron descartadas o dejadas a un lado en los posteriores movimientos políticos; finalmente llegará a ocupar la presidencia Manuel Azaña.

Todo lo cual llevó a Azaña a la presidencia de la República. Los extremistas de izquierda y de derecha vieron con satisfacción el nombramiento: de no encontrarse un nuevo jefe de gobierno que le igualase en cualidades -lo cual iba a ser difícil-, la ascensión de Azaña significaba que no se lograría formar un gobierno que mantuviese el equilibrio y que permitiese llevar a cabo el amplio programa del Frente Popular.⁶

El movimiento de oposición contra el gobierno de Azaña fue encabezado por el general Emilio Mola. Recién trasladado desde Marruecos al gobierno militar de Navarra, en su persona coincidían dos circunstancias de trascendencia: gran capacidad como organizador y el hecho de que en Navarra se encontraba el foco antirrepublicano de base más popular y con mejor preparación paramilitar.

6 *Ibid.*, p. 214.

Por lo que respecta al general Franco, él fue uno de los posibles colaboradores del alzamiento que menos claramente se había pronunciado en este momento.

Concedor desde un principio de todo lo que se tramaba, Franco se reservó su postura hasta el último momento, a pesar de lo cual, la tenacidad de Mola hacía progresar la conjura.

1.1.3 *La guerra civil española (1936-1939)*

Así dadas las cosas, el desenlace fatal que marcó el comienzo de la guerra civil se produjo el 18 de julio de 1936.

Pocas veces en la historia se ha conmovido el mundo como en la ocasión de la guerra civil española de 1936-1939. Buena muestra de ello es la gran atención que por entonces se prestó al episodio ibérico, tanto en la prensa europea como en la americana. [...] Nunca un conflicto -tal vez ni siquiera la Segunda Guerra Mundial- dejó una estela semejante de literatura, un volumen tal de narraciones históricas y de ficción literaria.⁷

Un primer aspecto a abordar sobre esta guerra son las operaciones militares. Desde los días 20-21 de julio se perfilaba una división geográfica que era ya favorable al gobierno. Aparte le Marruecos y las islas, los insurgentes sólo tenían las montañas de Aragón, Navarra, Galicia y la meseta de Castilla la Vieja, con una punta en el sur hasta Cáceres; y, por último la costa andaluza de Algeciras a Huelva.

Así planteadas las cosas, el objeto de las primeras operaciones militares consistió en intentar reunir esos territorios.

En segundo término, considérense las batallas por Madrid. Tener Madrid podría significar la victoria y por eso los insurrectos intentaron en varias ocasiones alcanzar este objetivo.

⁷ *Ibid.*, p. 223.

No menos importantes fueron las batallas de Aragón. El final de 1937 se señala por un gran esfuerzo republicano: la toma de Teruel retrasa hasta marzo de 1938 una gran ofensiva franquista para aislar Cataluña y cortar Madrid del mar.

No obstante, en el mes de abril, se logra el primero de esos objetivos: Cataluña queda separada de Valencia cerca del delta del Ebro. En mayo y junio la marcha sobre Valencia rebasa Castellón, pero se detiene bruscamente el 24 de julio, cuando el ejército gubernamental toma la ofensiva en el Ebro.

Todo el verano transcurre en una batalla de desgaste y de artillería que, por primera vez, recuerda el año de 1914, y que quema al ejército republicano de Cataluña (ocho mil bajas, según se dice).

En noviembre, luchando palmo a palmo, es rechazado al otro lado del río. La ofensiva final tendrá lugar en Navidad.

Por último, se produce la caída de Cataluña y, con este suceso, llegamos al fin de la guerra. El ejército republicano, sorprendido y mal pertrechado ante el avance enemigo, tiene que retroceder o dejarse cercar.

El 26 de enero de 1939 cae Barcelona. En febrero, se termina la campaña. Cuatrocientos mil refugiados pasan a Francia. El gobierno de Negrín vuelve a Valencia, pero sólo los comunistas le apoyan para continuar la lucha. Contra ellos se forma en Madrid una junta con el objeto de negociar la rendición. Pero vencer la oposición comunista cuesta varios días de combate. Franco puede hacer ocupar Madrid el 28 de marzo. Es el fin de la guerra.

1.1.4 *El régimen franquista: Represiones y terrores*

Consideramos necesario abordar el tema de las represiones y terrores, tanto sea en el desenvolvimiento de la guerra civil como durante el gobierno franquista. Este aspecto influirá notablemente en el desarrollo posterior de las conciencias y se

verá reflejado indirectamente en algunos planteamientos de la narrativa de Carmen Laforet.

Sería absurdo subestimar las violencias cuyo recuerdo domina aún todas las reacciones del español medio. Terribles en el campo “rojo” por desordenadas; terribles en el campo “blanco” porque se ejecutaban en orden y cumpliendo órdenes.

No hay que olvidar que ciertos aspectos de estos acontecimientos son específicamente españoles. Hubo sacerdotes que bendijeron los peores fusilamientos y multitudes que persiguieron a los religiosos hasta las tumbas.

Es éste el choque de una religión y una contrarreligión que han bebido en las mismas fuentes sus nociones de la muerte y del sacrilegio, conservadas desde el siglo XV bajo las normas establecidas en la Contrarreforma, y en lucha contra un instinto de liberación.

En lo que respecta a las víctimas de la guerra, los cálculos demográficos inducen a creer que las pérdidas de la población española debidas a la guerra civil, serían de unas quinientas sesenta mil personas, incluyendo en ellas las víctimas de combates y de bombardeos.

Lo cierto es que la crítica de las cifras no debe hacer pensar que la impresión psicológica fuera menos intensa; y esto es lo que vale como elemento a tomar en cuenta para el porvenir.

Finalmente debemos sostener que el efecto psicológico del terror “rojo”, incontrolado, espectacular, que recaía sobre personalidades conocidas, será considerable.

Sin embargo, hoy en día, la opinión no puede dejar de lado el terror ejercido por el “movimiento”: iniciativas falangistas o represión militar.

Este terror se desató brutalmente desde los primeros días, por simples delitos de opinión, sin mayor moderación que la represión popular; además, ha durado mucho más tiempo que la sacudida revolucionaria; siguió a los ejércitos en su avance y ha sobrevivido a la guerra.

Por esta razón, muchos adversarios de la violencia no han podido adherirse al régimen de Franco. Además, el espectáculo de las prisiones y campos de concentración, y de la presión moral sobre las víctimas, está aún vivo como testimonio.

La Guerra Civil Española se constituye así en un factor de inestabilidad y angustia. El triunfo de Franco entronizará la política de persecución y muerte para los opositores al nuevo régimen y la consiguiente censura hacia determinadas manifestaciones intelectuales; en este sentido, serán muy controladas las publicaciones de libros y las representaciones teatrales.

A partir de este momento, en el orden intelectual y religioso, el predominio de la Iglesia no disminuirá; la unión de ésta con el poder político se había visto apenas afectada durante el gobierno de la República, sin embargo recuperó con creces su fuerza y el terreno cedido, con el advenimiento del franquismo.

1.2 PRODUCCIÓN LITERARIA DE LA EUROPA CONTEMPORÁNEA

En los albores del siglo XX, Europa vivía circunstancias de cambio profundo: en lo literario, el realismo se negaba a desaparecer. Además, la narrativa, fundamentalmente francesa y entregada a la elaboración de la novela total (Proust), se encaminaba hacia las variantes de la obra kafkiana por un lado, y, por otro, hacia los movimientos de vanguardia.

En lo político, el fantasma de la primera conflagración mundial se cernía amenazante sobre el viejo continente. En lo filosófico, la corriente existencialista comenzaba apenas. España no podía permanecer ajena a estos acontecimientos; a la generación del 98 sigue la del 27; en las respectivas generaciones, la narrativa y el teatro alcanzan su madurez a través de las plumas de Pío Baroja y García Lorca, entre otros.

En las primeras décadas del siglo XX. autores de la talla de Miguel de Unamuno y Pío Baraja, habían propuesto -desde la “Generación del 98”-, planteamientos existencialistas. *Niebla* de Unamuno y *El árbol de la ciencia* de Baroja representan novelas de angustia, de crisis y de búsqueda.

Esta actitud será complementada en la década del 30 por las propuestas de Ortega y Gasset en torno al problema del *yo* y su circunstancia.

Ambas corrientes ubicadas en el contexto del existencialismo español y anteriores a Sartre, serán duramente perseguidas durante la época franquista.

Entre los años 1940-1955, aparece en España un conjunto de novelas en las cuales el clima de angustia y pesimismo característico de la postguerra se refleja en planteamientos difusamente existencialistas.

El vacío filosófico español requería ser completado de alguna forma, y el escolasticismo (preferentemente neotomista) era el único sistema al que podía recurrirse sin peligro de rozar los límites de la heterodoxia. Por un lado, el fundamento religioso de dicha corriente la avalaba como inocua para la nueva situación política; por otro, ofrecía unas garantías suficientes de abstracción sustancial y temporal y, consiguientemente, de no inmersión en los posibles problemas sociales o éticos de entonces.⁸

Ciertamente desde 1939 y hasta fechas muy avanzadas, la única filosofía que tendrá cabida en España será la neotomista, que se opondrá con toda su fuerza a la intromisión del existencialismo.

Dos revistas surgirán en defensa de la filosofía escolástica: *Razón y fe*, órgano de la Compañía de Jesús, y *Arbor*, publicación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

En relación con la ya señalada oposición al existencialismo, Oscar Barrero comenta lo siguiente:

8 Oscar Barrero Pérez. *novela existencial española de posguerra*, Madrid, Gredos, 1987, p. 14.

El inicial interés por Heidegger, cuyo pensamiento había sido asumido como alternativa provisional de oposición al escolasticismo oficial, pronto cederá paso a la lectura apasionada de los textos de Sartre.⁹

El despertar filosófico se presentó, pese a las oposiciones de la Iglesia y las instituciones apegadas a ellas, e incluso en franca rebeldía ante los decretos del Santo Oficio:

Ya a finales de los años cuarenta, prácticamente coincidiendo con el decreto del Tribunal del Santo Oficio por el que todas las obras de Sartre eran incluidas en el *Indice de Libros Prohibidos* (octubre de 1948), habían ido apareciendo, incluso en revistas de circulación no restringida a ámbitos filosóficos o religiosos, algunos artículos sobre el existencialismo.¹⁰

Por lo que respecta a la novela de posguerra aquí analizada, sólo es posible determinar la presencia de ciertos elementos existencialistas, pero sin que ninguna de estas obras llegue a constituirse como exponente prototípico de dicha manifestación:

Otro grupo de narradores, aún sin desprenderse del todo de la preocupación social por España, también se ha interesado por lo que representa el “yo” desgarrado y en guerra consigo mismo. Éste es el caso de Carmen Laforet, Ana María Matute, Juan Goytisolo, Camilo José Cela y Luis Martín- Santos, para mencionar sólo unos cuantos. Aunque sería exagerado llamar existencialistas a sus novelas, estos escritores recogen el tema de la enajenación del individuo en nuestra época con interesantes resonancias existenciales.¹¹

Por otro lado, a partir de *La familia de Pascual Duarte* (1942), de Camilo José Cela, se utilizó el término “tremendisimo” para referirse a la visión -descamada y cínica- de la realidad, característica de esta novela, la cual se vale de ciertos

9 Oscar Barrero. *Op. cit.*, p. 20.

10 *Ibid.*, p. 21.

11 Gemma Roberts. *Temas existenciales en la novela española de posguerra*, 2a. ed., Madrid, Gredos, 1978, Biblioteca Románica Hispánica, p. 62.

elementos que están sin duda, emparentados con las manifestaciones existencialistas contemporáneas.

La generación de escritores españoles denominada de Posguerra está constituida por los novelistas que iniciaron su producción aproximadamente entre 1940 y 1950, y que nacieron entre 1905 y 1920. En ella destacan Gonzalo Torrente Ballester, Ignacio Agustí, Camilo José Cela, Rafael García Serrano, José María Gironella, Elena Quiroga, Miguel Delibes y Carmen Laforet.

Desde el punto de vista más decisivo de la orientación, Eugenio G. de Nora, en su obra *La novela española contemporánea* (1939-1967), destaca la existencia de tres direcciones principales entre estos novelistas.

- Los que dentro de una línea marcadamente realista manifiestan, en gran parte de su producción, un impulso de renovación formal; o bien, tienden al planteamiento de una problemática intelectual o moral que llega a dominar en el relato. Ejemplos representativos: *Mujer de medianoche* de Alejandro Núñez Alonso¹² y *La colmena* de Camilo José Cela.
- Los conocidos como “narradores puros”, dedicados a la creación novelesca según las fórmulas del realismo tradicional, pero reactualizadas por ellos. Ejemplo: Concha Castroviejo con *Víspera del odio*.¹³
- Los escritores que obedecen a un imperativo de selección frente al criterio de tradición realista, popularista y masiva. Estos narradores tienden a una novela estética que da preferencia al refinamiento y a la calidad de la prosa.

12 Cfr., Antonio Iglesias Laguna. *Treinta años de novela española* (1938-1968), Madrid, Prensa Española, 1970, pp. 184-185, 235-241.

13 Cfr., Antonio Iglesias Laguna. *Op. cit.*, pp. 126-127, 129, 142.

Ejemplo: Eulalia Galvarriato en *Cinco sombras*.¹⁴

Del grupo de escritores nacidos entre 1905 y 1920, nos centraremos en Camilo José Cela y Carmen Laforet. Precisamente, en el horizonte intelectual de este momento literario, destacan *La familia de Pascual Duarte* y *Nada*, de Cela y Laforet respectivamente, como creaciones iniciales de ambos autores, quienes luego tomarán derroteros diferentes.

Camilo Cela aparece al frente de este grupo. Su primer libro, *La familia de Pascual Duarte* (1942), se caracteriza no sólo por una prosa llena de fuerza y expresividad, sino también por una gracia picaresca y agresiva. Puede considerarse esta novela como la primera narración representativa de la posguerra, aspecto en el cual radica su importancia. Al respecto dice Eugenio G. de Nora:

Esta brevísima caracterización del tipo (que no es un “simple mocetón”, sino un hombre de cuarenta años, curtido por la adversidad, en el momento de su crimen culminante, y al que Cela, entre bromas y veras, atribuye una compleja y honda sensibilidad, e incluso una penetrante y reflexiva inteligencia), pondrá al lector en la pista del motivo, no siempre malévolo, que ha hecho a una parte de la crítica relacionar a Cela con Camus, y a su *Pascual Duarte* con *L' Étranger*, en un vago frente común de existencialismo.¹⁵

Ciertamente, el complicado mundo intelectual de la posguerra se ve conmovido con la presencia de una novela como ésta. El narrador de *La familia de Pascual Duarte* presenta una cosmovisión dolorosa y controvertida de la realidad y llega a

14 Cfr. Eugenio G. de Nora. la novela española contemporánea (1939-1907), Madrid, Gredos, 1979, Biblioteca Románica Hispánica, por lo que respecta al rechazo contra el “tremendismo” de Cela, cfr., Ignacio Javier López. “Eulalia Galvarriato, Azorín and the reaction against 'tremendismo' in Post-War Spanish Literature”, *Hispanic Journal*, Vol. 12, No. 1, Spring 1991, pp. 341-347.

15 Eugenio G. de Nora. Op. cit., p. 70.

poner en tela de juicio no sólo a la sociedad del momento, sino también a instituciones sagradas para esa época, como lo eran la familia y la Iglesia.

La intención de Cela no era, por supuesto, la de iniciar una polémica con los severos representantes del régimen franquista; tan sólo trataba de mostrar cómo estaba España herida y sufriendo por la sangre derramada de los hermanos. Pascual Duarte no es un enfermo mental, sino mejor dicho el resultado de la controversia social, alguien que -a su modo- demuestra una aguda inconformidad.

Según afirmaciones de José Corrales Egea, *Pascual Duarte* provoca un fuerte impacto en la sociedad de la época. El lector podía descubrir en este libro un estilo y un contenido que contrastaban con la literatura dominante en periódicos, libros y revistas.

Dice al respecto el crítico citado:

Aparecía con el *Pascual Duarte* la primera novela antiheroica, protagonizada por un antihéroe. El estilo del nuevo autor[...] era más bien llano, común, con descripciones de un naturalismo bastante apoyado.¹⁶

Con cierta semejanza conceptual en lo que se refiere a las expresiones del anónimo autor de *Lazarillo de Tormes*, *La familia de Pascual Duarte* se establece como una severa crítica al momento histórico que se estaba viviendo.

Agrega Corrales Egea:

Por su desmesura, su brutalidad, su crueldad, la novela de Cela entroncaba con las otras a las que nos hemos referido; mientras que por su desvío de las convenciones establecidas, su ausencia de héroe positivo, su indiferencia ideal o política, se apartaba en cambio de aquéllas.¹⁷

16 José Corrales Egea. *La novela española actual*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971, p. 34.

17 *Id.*

Una nueva etapa se iniciaba así en la literatura española:

Mirada desde este ángulo, la novela de Cela significó la ruptura brusca del hielo bajo el que yacía, congelada, la literatura. Equivalió a una explosión (y así lo entendieron los que se opusieron a la difusión del libro).¹⁸

Entre las obras de Cela que siguen: *Pabellón de reposo* (1943-44), *Las nuevas andanzas y desventuras de Lazarillo de Tormes* (1944), se advierte un intento de superación en relación con la primera, pero que no fructifica, al menos no en lo esencial. Incluso llegó a decirse, frase anónima que cita G. de Nora, que Cela había escrito “tres primeras novelas”, y que ahora le faltaba escribir, por fin, la “segunda”.

Precisamente por esto, *La colmena*,¹⁹ insertada en la mejor tradición realista, se transforma en la novela más valiosa y significativa publicada después de 1936.

Como construcción. *La colmena* es un prodigioso mecanismo de relojería novelesca; o mejor, un organismo vivo en el que cada gesto, cada movimiento, cada palabra (por desligados que a veces puedan parecer) cooperan a la plenitud del conjunto pero todo ello sin que el novelista intervenga, sino es, repetimos, como selector. La única excepción son las dos frases interrogantes: “...docenas de muchachas esperan -¿Qué esperan, Dios mío?, ¿por qué las tienes tan engañadas?-”, que cierran el capítulo IV).²⁰

Agrega el mismo autor en relación con esta novela de Cela:

Cela plantea de nuevo con su libro (aunque bajo una luz muy distinta del naturalismo “experimental”) el problema y la pretensión del valor científico de la novela. En este sentido se ha llamado a *La colmena* con toda exactitud “novela behaviorista”, subrayando que las posibilidades de este método de novelar serían aún ilimitadas. Cela escribía,

18 *Id.*

19 Camilo José Cela. *La colmena*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1951.

20 Eugenio G. de Nora. *Op. cit.*, p. 78.

ante esta vasta perspectiva, palabras llenas de esperanza y audacia: “Más allá del monólogo de Faulkner, por ejemplo..., se levanta, como una ingente montaña, el ignorado mundo de la objetividad rigurosa, que es un hueso difícil de roer con las muelas del arte, pero al que un día, si la novela no se ha de estancar, habrá que hincarle el diente de la ciencia.”²¹

Corrales Egea señala que la importancia de esta novela radica en haber sido la primera obra de su género que presentaba con realismo y verdad la vida cotidiana de posguerra dentro del marco de un lugar concreto: Madrid, y en un tiempo preciso, el año 1942.

Agrega al respecto el mismo autor:

La colmena presentaba, por vez primera en la posguerra, un conjunto social, una amplia galería de personajes en lucha con la situación en que la vida y la historia españolas los había colocado. El protagonista es *la colmena*; es decir, la colectividad madrileña de 1942, de vida difícil, dura, sombría, sin grandes perspectivas.²²

Los temas que se dan en la obra son tres: el dinero, el hambre y el sexo. Corrales Egea hace referencia a la honda raíz que poseen los dos primeros temas en la literatura picaresca clásica.

Las consideraciones que hemos efectuado en relación con la obra de Cela nos permitirán encarar el análisis de la obra de Laforet ubicada en este mismo contexto y presentando diferencias y semejanzas notables con su contemporáneo.

1.3 CARMEN LAFORET. OBRA

Cuando Laforet publica su primera novela, tiene muy presente la necesidad de mostrar al mundo español de la época el

21 *Ibid.*, p. 79.

22 José Corrales Egea. *Op. cit.*, p. 48.

resultado de la guerra. Su método de novelar, su intención narrativa, es diferente a Cela, pero su búsqueda expresiva, su deseo de desnudar a una sociedad decadente, es similar a la de su contemporáneo.

Nada es la primera novela de Carmen Laforet. “Escrita en Madrid de enero a septiembre de 1944”,²³ relata la historia de Andrea, joven estudiante recién llegada a Barcelona, desde la perspectiva individual de la protagonista, quien actúa como un personaje testigo de la realidad.

Corrales Egea afirma en relación con esta novela:

Nada contenía ya algunas de las características que formarán parte de la nueva novela. Por ejemplo: la inclusión de los hechos y de los personajes dentro de un tiempo y un espacio precisos y actuales, como ocurre al situarlos en la Barcelona de la inmediata posguerra, traspasando así la barrera o tabú aceptado tácitamente y que impedía a los autores abordar la realidad circundante, presente, sin deformarla con determinismos y convenciones previas.²⁴

Por extraña y peculiar coincidencia. Laforet recurre en esta novela al relato autodiegético al igual que lo había hecho Cela en *La familia de Pascual Duarte*.

Pero lo interesante radica en el hecho subrayado por el crítico en lo que a tiempo y espacio refiere. A diferencia de *Nada*. *Pascual Duarte*, a pesar de su crudo naturalismo, dejaba el lugar de la acción planteado de una manera muy vaga e imprecisa, lo cual da la sensación de alejamiento consciente de la realidad.

Por el contrario, la exactitud de la acción de *Nada* anunciaría las características que aparecerían luego desarrolladas en *La colmena* de Cela, pero estas características no serán trabaja-

23 Carmen Laforet. *Mis páginas mejores*, Madrid. Gredos, 1956, p. 13 (En lo que respecta a las citas correspondientes a la obra de Carmen Laforet que sean tomadas de la presente edición, las indicaremos señalando sólo el título del libro y la página en donde se encuentra el material).

24 José Corrales Egea. *Op. cit.*, pp. 39-40.

das y elaboradas suficientemente por Laforet, impidiéndole así el logro de mejores objetivos literarios.

En la casa de la calle de Aribau, Andrea traba contacto con sus familiares ciudadanos, y poco a poco va descubriendo en ellos los rasgos de la decadencia.

Los tíos, Juan y Román, son los personajes varones de la casa, quienes aparecen relacionados con sendas mujeres: Juan es el esposo de Gloria y Román se encuentra en un contacto simbólico con Antonia, la sirvienta de la casa.

Ambos poseen un espíritu enajenado, alterado, enfermizo, que se manifiesta de diversas maneras.

Un ejemplo de interpretación de la realidad circundante, lo encontramos en las reflexiones de Andrea, recién llegada a la casa de su familia:

Con frecuencia me encontré sorprendida, entre aquellas gentes de la calle de Aribau, por el aspecto de tragedia que tomaban los sucesos más nimios, a pesar de que aquellos seres llevaban cada uno un peso, una obsesión real dentro de sí, a la que pocas veces aludían directamente.²⁵

Hay un intervalo de siete años entre *Nada* y la segunda novela de Carmen Laforet. En este período corresponde mencionar algunos artículos y cuentos; entre estos últimos destacan “Rosamunda” y “El regreso”, breves narraciones que serán incluidas años después en su volumen *La muerta*, y que serán analizadas particularmente en esta investigación.

Ocho cuentos integran el volumen *La muerta*,²⁶ los cuales presentan una marcada desproporción conceptual en sus planteamientos. Algunos, como “La fotografía”, se desarrollan

25 Carmen Laforet. *Nada*, Madrid, Aguilar, 1987, p. 72. (Todas las citas que correspondan a *Nada* serán tomadas de esta edición; señalaremos tan sólo el título y la página correspondientes).

26 Dichos cuentos son: “La muerta”, “El veranero”, “La fotografía”, “En la edad del pato”, “Ultima noche”, “Rosamunda”, “Al colegio” y “El regreso”.

en un ambiente de espera angustiosa nunca concretada y en un contexto de valores estéticos significativos; otros, como “La edad del pato”, responden más bien a una actitud nostálgica de la autora ante hechos del pasado que no quiere borrar definitivamente, y que repiten el tema de la adolescencia en su producción.

Dice al respecto Eduardo Godoy Gallardo:

Esta situación infernal que vive Andrea entre 1939-1940, se ve aliviada por sus recuerdos, los que se hunden en su existencia pueblerina e infantil llevada en las Canarias. La infancia funciona como un elemento polar frente a su experiencia juvenil.²⁷

Todos ellos están ubicados en un enfoque realista tradicional y son -según lo demostraremos en su oportunidad- obra definitivamente menor de la autora y de la cual se podría prescindir sin afectar el resultado total.

Así pues, en febrero de 1952, Laforet publica *La isla y los demonios*, su segunda novela, ambientada en la isla de Gran Canaria. En esta obra se narra la historia de la joven Marta, personaje que no puede dejar de asociarse con la Andrea de *Nada*, aunque ambos se diferencian en lo sustancial, como lo señalaremos posteriormente.

El título de la obra corresponde a las dos grandes fuerzas que guían al narrador: el paisaje de la Gran Canaria, maravillosamente presentado en varios momentos del relato, y la trama de pasiones humanas a las cuales la autora llama “demonios”.

Precisamente en un fragmento del capítulo 20, aparece planteada esa unión entre la naturaleza y la protagonista, así como la actitud de esta última, intrínsecamente conmovida ante el universo.

27 Eduardo Godoy Gallardo, *La infancia en la narrativa española de posguerra, 1939-1978*, Madrid, Playor, 1979, pp. 12-13.

De cada tallo, de cada hoja, de cada trozo de tierra, subía un olor distinto. No sabía ella si todos los campos del mundo tendrían aquel perfume. Estaba conmovida.

Por última vez sintió la música de Alcorah. Aquella sinfonía de tonalidades que bajaban por los barrancos desde la cumbre central, y de olores que suben de la tierra. Ella creyó un día que Daniel sería capaz de interpretarlos en su piano.²⁸

Las novelas cortas de Laforet incluidas bajo el título común de *La llamada* son: “La llamada”, “Un noviazgo”, “El último verano”, “El piano”. Otras novelas cortas citadas por la autora en su libro *Mis páginas mejores*, son: “La niña”, “Los emplazados” y “El viaje divertido”.

La propia autora ubica estas novelas cortas entre *La isla y los demonios* (1952) y su tercera novela. *La mujer nueva* (1955).

En el comienzo de *El piano*, dice el narrador:

Aquel año había llegado pronto el calor. Era a principios de junio y el aire quemaba a mediodía.

La luz cegaba los ojos al rebotar en el cemento y la cal de las fachadas, en el asfalto polvoriento, que se resquebrajaba por algunos sitios, dando una impresión miserable. Se echaba de menos el canto de las chicharras en aquella pequeña calle de la ciudad, que ya estaba cerca del campo. Toda una acera estaba bordeada por la tapia de un solar, sobre el que gravitaba un cielo deslumbrante casi negro. En la otra acera, un monstruoso bloque de viviendas baratas recibía aquel baño de calor y sus infinitas ventanas llameaban. (*Mis páginas mejores*, p. 93)

La técnica del narrador no ha cambiado. Su insistencia en el tema de la naturaleza reaparece aquí. El juego estilístico abunda en datos sinestésicos: térmicos, cromáticos y auditivos, entre los cuales están presentes también los contrastes. Éste es el ambiente adecuado para la recreación de la historia.

La mujer nueva corresponde al año 1955. Con ella, Laforet obtuvo el Premio Menorca.

28 Carmen Laforet. *La isla y los demonios*, Barcelona, Ediciones Destino, 1954, p. 88. (Establecemos la misma aclaración que para *Nada*)

La acción se desarrolla en un pueblo inventado en tierra: de León y en Madrid. De nueva cuenta nos encontramos con una novela de Laforet protagonizada por una mujer. En este caso, Paulina, el personaje principal, se encuentra imbuida y conflictuada en el contexto católico de esta novela, que es a la vez psicológica y doctrinal.²⁹

Sobre el trabajo narrativo en esta novela, Valbuena Pratt opina:

Es humanística en su relativa sencillez, supremamente adivinadora en la conversión en el tren, rica en los casos y personajes que se entrecruzan en el problema de la protagonista. Su sentido católico no es ingenuo ni rutinario; plantea con hondura la situación de Paulina, sus luchas íntimas, desde la llamada de la gracia hasta la única lógica y humana solución.³⁰

También en relación con esta obra, la autora señala algo que consideramos importante para el desarrollo de esta investigación:

Sí algún valor tiene *La mujer nueva*, a mi juicio, es el de señalar una rebeldía.

Una rebeldía de signo positivo, contraria en todo a lo que nos hemos acostumbrado a llamar con esta palabra, y que paradójicamente es ya el camino fácil y académico, el camino envejecido por más de cincuenta años de trilla, de demoler valores carcomidos. (*Mis páginas mejores*, p. 207)

La visión de mundo con ciertos matices existencialistas de *Nada* ha sido sustituida ahora por la visión neotomista católica que representa Paulina. Ella es un modelo católico al estilo de la Esparta franquista, y como tal encuentra una solución para sus problemas, solución que se constituye como una opción

29 Cfr., Manuel García-Viñó. *Novela española actual*, Madrid, Guadarrama, 1967, "Carmen Laforet: La mujer antigua y la mujer nueva", pp. 77-95.

30 Angel Valbuena Pratt, *Historia de la literatura española*, tomo VI, Época contemporánea, 9a. ed., ampliada y puesta al día por María del Pilar Palomo, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, pp. 362-363.

aparentemente universal. No está exenta Paulina de las características románticas: soledad, amor olvidado, nueva pasión, reflexión interna. Al respecto, corresponde citar un pasaje de la novela:

Siguió viviendo en su casa como una sonámbula. Comía lo que le guisaba Leonela. No se atrevía a salir. No recibía ninguna carta de Eulogio... Fue en aquellos días cuando se dio cuenta de que durante la temporada que llevaba en Villa de Robre había recibido media docena de cartas de su antiguo novio. Estaban sin abrir. (*Ibid.*, p. 219)

La última novela a la que hacemos referencia en este libro es *La insolación* de 1963. Se trata ahora -a diferencia de las otras novelas reseñadas en donde los personajes centrales eran mujeres adolescentes- de un período en la vida de un joven de quince años, cuyo nombre es Martín Soto, así como de sus visitas a la casa de su padre Eugenio.

En conclusión, hemos presentado una ubicación de la época histórica: la España de Franco. Este conocimiento de los principales sucesos al respecto, así como también la situación de la intelectualidad española de la época, sometida a la censura y a la persecución, permite la comprensión del ambiente en las distintas narraciones de Laforet.

Asimismo, las referencias al existencialismo son ubicadas no sólo por la trascendencia de este movimiento a nivel europeo, sino también, y fundamentalmente, por la influencia ejercida por esta corriente en la narrativa de posguerra, con las limitaciones ya señaladas.

Por su parte, la obra de Cela aparece bosquejada en directa relación con la de Carmen Laforet para observar no sólo los puntos comunes entre ambas, sino la relación debida al contexto histórico y cultural.

Por último, la revisión crítica y sintética de la obra de Laforet nos ubica en un contexto fundamental. Desde *Nada* hasta *La insolación* observamos los diferentes momentos que posteriormente serán analizados con la profundidad necesaria.

2. EL NARRADOR

2.1 CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL NARRADOR

Al presentar las características generales del narrador tomaremos como ejemplo para fundamentar nuestras apreciaciones, una novela de Miguel de Unamuno: *Abel Sánchez*. Ésta contiene elementos suficientemente generales como para permitirnos una ubicación de los principales problemas planteados en tomo al narrador.

Todo relato¹ puede ser analizado desde la perspectiva de dos niveles: *historia* y *discurso*. El plano de la historia es aquel en el que se enfoca el acontecimiento narrado; mientras que en el del discurso, se trabaja sobre el ordenamiento y organización del acontecimiento, sobre la modalidad lingüístico-comunicativa de lo acontecido. Es este último nivel el que nos ocupa por ahora: nos interesamos en cómo está presentada la historia, qué modalidad de enunciación adopta un hecho narrativo.

Entre los aspectos incluidos en el área del discurso están la problemática del narrador (la voz [o voces] que asume [asumen] la enunciación del discurso), la narración misma (los acontecimientos se disponen con un orden, con una duración, desde varios puntos de vista) y el narratario.

1 Para efectos del presente escrito, entendemos relato, en un sentido amplio, como un acto lingüístico que da cuenta de una historia, que implica el hecho de que alguien cuente algo a alguien.

El discurso de un relato es una organización de hechos que se propone como verdadera. Constituye un universo en el que no tienen cabida las condiciones de verdad del mundo no literario, pues es un universo cerrado, con sus propias leyes, de cuya realidad participa todo aquel que se compromete con su lectura. Es éste un pacto, un contrato de veridicción,² en el que los participantes se comprometen a aceptar y respetar la ilusión de verdad del texto. Pero esta *ilusión* debe ser coherentemente sostenida por la estructura del relato,³ por su apego o desapego a determinado género, por la *representación* que de los hechos efectúa el narrador, por el afán que el autor tiene de opacar el estatuto de ficción del texto literario.

Aceptar el contrato implica distinguir entre lo pertinente al mundo no literario y lo concerniente al universo del relato en cuestión. La primera distinción fundamental se establece entre *escritor*, *autor* y *narrador*, de acuerdo con lo expresado al respecto por Roland Barthes y que fue citado en la introducción de la investigación.

Dejando fuera al hombre precedero, al aquí llamado escritor,⁴ centramos nuestra atención en la no siempre evidente separación entre autor y narrador. El primero participa de una instancia comunicativa *externa*, se dirige a un lector (cuyo lugar asumimos en el acto de *consumir*⁵ relatos) que como él está fuera del mundo de papel en que habita la ficción. En el interior de

2 En términos de Greimas, cfr. "El contrato de veridicción". en Prada Oropeza (ed.), *Lingüística y literatura*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1978, pp. 27-36.

3 Aunque la verosimilitud (ilusión de realidad) no es un fenómeno privativo del relato, sino extensivo a todo texto poético (literario), la referimos aquí al relato por estar el trabajo circunscrito en este género.

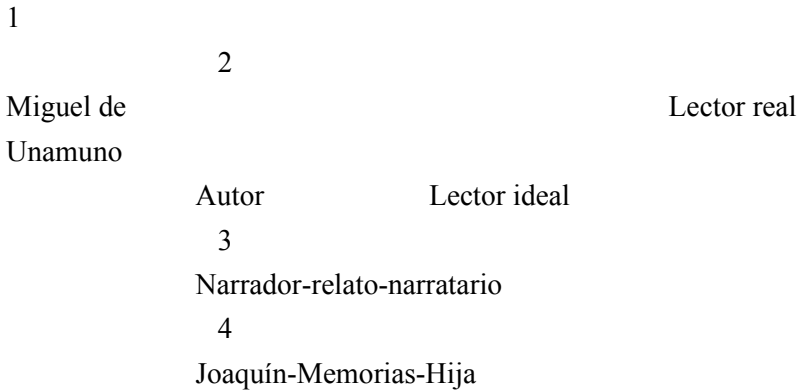
4 En la novela seleccionada, el concepto de escritor aquí trabajado alude a la persona de Miguel de Unamuno.

5 En el sentido propuesto para el término por Juan Ignacio Ferraras, *Fundamentos para una sociología de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1986.

este universo construido están el narrador y el narratario, respectivamente la voz que cuenta o relata la historia y aquel a quien se dirige la enunciación.

A diferencia de lo que acontece entre autor y lector -el contrato de veridicción por el que se juega a creer lo que se sabe “no real”, sino ficción- el narrador y el narratario *viven* su realidad, e incluso llegan a introducir en ésta relatos de ficciones, *metadiégesis*, como es el caso de los *Cuentos de Canterbury*, *Las mil y una noches*, *El Decamerón*, etc.

Un posible esquema para las relaciones comunicativas, del escritor al narrador, en *Abel Sánchez* es:



En el primer marco se encuentran el escritor⁶ y el lector real, “los que son” en términos de Barthes;⁷ en el segundo, el Unamuno que desde su prólogo⁸ emite juicios como

6 O autor real.

7 *Cfr. supra*, Introducción.

8 Es para destacarse la ubicación de este prólogo, después de la afirmación en cursivas de un sujeto enunciativo quien se refiere a la historia de Joaquín Monegro como un hecho real.

He sentido la grandeza de la pasión de mi Joaquín Monegro y cuán superior es, moralmente, a todos los Abeles. No es Caín lo malo; lo malo son los cainitas. Y los abelitas.⁹

o como este otro, con el mismo estilo de justificación ante los actos de Monegro, ya no desde el prólogo, sino desde el interior de la novela:¹⁰

¿No hay quien se entrega a la bebida para ahogar en ella una pasión devastadora, para derretir en vino un amor frustrado? (p. 89)

En el mismo nivel que el autor está su destinatario, el lector ideal, aquel a quien el autor se dirige. En el tercer marco se encuentra la situación comunicativa establecida entre el narrador y el narratario. Ésta es la que con mayor constancia se percibe, la que más recovecos contiene.

En el cuarto marco encontramos a Joaquín Monegro instaurado como emisor, narrador, de sus *Memorias* a la destinataria, narrataria, que es su hija.¹¹

Las responsabilidades del narrador son variadas, nos centramos aquí en focalización, voz y tiempo del discurso.

El narrador ordena y jerarquiza acontecimientos en el tiempo y en el espacio, adopta una perspectiva (un foco, una óptica) y un modo (diálogo, narración, descripción) para su relato.¹²

Comenzamos preguntando quién mira los hechos, desde qué perspectiva se enfocan; es ésta la materia a tratar por la *aspectualidad*. No sólo en cada relato puede adoptar la narración

9 M. de Unamuno. *Abel Sánchez*. 17a. ed., México, Espasa-Calpe, 1985, (Austral), p. 12. Todas las citas del texto corresponden a la misma edición, por lo cual nos limitaremos a señalar el número de la página en la que se encuentra cada una.

10 Otra forma de notar la presencia del autor en el relato es lo que la estilística y la sociología de la literatura han hecho: observar en el texto las marcas de su discurso e incluso de su ideología.

11 Este cuarto marco corresponde a un nivel intradieгético, como señalaremos *infra*.

12 La teoría referente a los conceptos de aspecto o focalización y voz o registro verbal, está tomada de Genette, *Figures III*, París, Seuil, 1972.

una focalización distinta, sino que incluso una novela puede presentar distintas focalizaciones, como bien lo han demostrado Robbe-Grillet, Faulkner y Woolf, entre otros.

Por otra parte, hablar de focalización es hablar de *quién* ve, *NO* de *quién cuenta*. En la mayoría de los casos coinciden voz y foco, pero ello no debe impedirnos distinguir las dos funciones, especialmente si consideramos los casos en que no coinciden en un mismo elemento del relato.

Genette replantea la trilogía de la perspectiva de Todorov de la siguiente forma:

TODOROV		GENETTE
Narrador omnisciente	-----	Focalización cero
Narrador equisciente	-----	Focalización interna
Narrador deficiente	-----	Focalización externa

Además, la focalización interna se detalla en:

Focalización interna { fija
variable
múltiple

El primer tipo de focalización, la cero, es la del típico relato realista decimonónico al estilo de Balzac y Dostoiewsky: se trata de un narrador que no puede ser ubicado en un lugar fijo, preciso, por el contrario, externo a la acción se mueve con libertad para dar cuenta de ella según considere pertinente.

En el segundo tipo el narrador se ubica en la conciencia de algún o algunos personajes. Es focalización interna fija cuando a lo largo del relato la voz narrativa está ubicada en la conciencia de un personaje, y siempre el mismo. Es variable cuando el narrador cambia de óptica, de conciencia, para contar distintas acciones. Es múltiple cuando un mismo hecho es narrado

desde varias perspectivas, desde la conciencia de dos o más personajes.¹³

Por último, es externa cuando el narrador ve a los personajes desde fuera, sin entrar en la conciencia de ninguno. Este tipo de relato suele presentarse en algunos textos de carácter policiaco, concretamente, en el género negro.

En el caso de la novela que hemos tomado como ejemplo, el narrador depende en gran medida de las *Memorias* de Joaquín para exponer los sentimientos de éste, y lo mismo sucede con otros personajes. Sin embargo, de los otros personajes también logra plantear elementos internos que no fueron expresados ni por pláticas ni por la escritura en las *Memorias* ni por la confesión o la discusión:

Abel tembló, sin saber a punto cierto por qué, [...] (p. 133)

Solía ir Helena a casa de su nuera [...] para corregir -así lo creía ella- [...] (p. 135)

El niño miraba sin comprender el duelo entre sus dos abuelos, pero adivinando algo en sus actitudes, (p. 143)

No sucede así con Monegro. Lo que de él dice el narrador, incluso sus pensamientos más ocultos, siempre está apoyado por el diario, directa o indirectamente. De quien más pensamientos o sentimientos presenta el narrador, sin que jamás la responsable los haya hecho públicos, es de Helena. Su orgullo, su vanidad, su desprecio, son resaltados por el narrador, dado que las características del personaje le impiden confesarlo por sí misma, como hace Joaquín: traicionándose en las discusiones, abriendo su alma ante el sacerdote o desahogándose en las *Memorias*. Aunque ambos comparten el dar salida a parte de sus sentimientos mediante insinuaciones, críticas y hasta acusaciones.

13 Véase como ejemplo el fragmento de “El doble asesinato de la *rue Morgue*” en que declaran los testigos de los asesinatos: atestiguan sobre un mismo hecho, pero cada quien aporta su discurso (y con él su particular versión).

La relación entre el narrador y Joaquín es interesante por esta extraña actitud de no asegurar lo que no pueda desprenderse de las acciones, de las *Memorias* o de las palabras del personaje:

Calló. No quiso o no pudo proseguir. Besó a los suyos. Horas después rendía su último cansado suspiro, (p. 152)

Por lo que a la voz respecta, en este caso tenemos un relato heterodiegético:¹⁴ el narrador no participa de la historia que cuenta. Ante ella, el “yo” de la enunciación elige un discurso en tercera persona. El tipo de narración, en relación con la ubicación temporal del narrador ante lo relatado es ulterior.

La voz que nos entera de la historia procede de un emisor, alguien nos cuenta. Dicho emisor no puede ser sino una primera persona, aquella que se identifica con el sujeto de la enunciación. Sin embargo, el emisor puede, y suele, no usar la primera persona en su discurso,¹⁵ su decisión corresponde a una estrategia de presentación del discurso, no es un acto fortuito, sino un apoyo para la estructura del relato. Así pues, debe reconocerse que en el fondo de las tres posibilidades gramaticales básicas de expresión, en la voz encontraremos una oposición dual: yo/no- yo. Esta oposición vale a Genette para incrementar las categorías de su tipología: en un relato homodiegético el narrador nos da cuenta de una historia en la cual participa; si el narrador es el protagonista de la historia que cuenta, la voz es autodiegética. En contraste, en un narrador ajeno a la historia se reconoce una voz heterodiegética. Nuevamente la pertinencia de estas distinciones se verá en el marco del análisis; baste mencionar que la distancia entre el narrador y los hechos narrados, determina la

14 Genette habla de relato *homodiegético* cuando el narrador participa (o participó) de la historia que cuenta, *heterodiegético* en el caso contrario, y *autodiegético* si el narrador es (o fue) protagonista de dicha historia.

15 Como en el caso del discurso que aquí nos ocupa: he empleado la primera persona del plural, habiendo tenido la opción de expresarme en la de singular, lo mismo que hubiera sido posible valerse de la tercera persona del singular, en este caso un impersonal.

distancia del lector, el registro verbal adoptado por la voz narrativa nos arrastrará al centro mismo de las vivencias en un relato (como es el caso de *Nada*) o bien mantendrá a distancia nuestra necesidad o curiosidad por adentrarnos en los hechos relatados. La combinación particular de estos elementos en cada texto tiene sus propios resultados.

Como ya antes habíamos dicho, dentro de un relato pueden darse diferentes historias con diferentes narradores. Tales circunstancias se manifiestan estratificadas: hay niveles de inserción de unas narraciones en otras. En la propuesta de Genette, el nivel más externo es el extradiegético, el acto enunciativo que generalmente abre el relato, el más amplio marco de la narración. Es extradiegético el narrador que origina la diégesis (historia) que engloba al resto. Toda otra historia que se incluya en esta diégesis primaria¹⁶ pertenecerá a un relato *intradiegético* o *diegético*. Si dentro del relato intradieгético se presenta otro, este último será *metadieгético*, que puede a su vez contener uno meta-metadieгético, etc.

En *Abel Sánchez*, el narrador extradiegético abre¹⁷ y cierra¹⁸ la novela, la subtitula, cede paso después al autor (en el “Prólogo”) y constantemente intercala su relato con el de Monegro, este último de nivel intradieгético.

En cuanto al tiempo del discurso, debe tenerse presente que el narrador tiene como función enterarnos de los acontecimientos que forman su historia, pero que el orden en que los presenta no es obligatoriamente cronológico y causal (como efectivamente sucedieron en la historia). El narrador elegirá un momento determinado para iniciar su exposición, pero nada (ex-

16 Que no tiene por qué ser la primera, pues nada impide que al final de un relato nos encontremos con un narrador que cuenta cómo encontró esa historia en unos manuscritos, o cómo fue que la escuchó, por una u otra razón, y ahora tiene a bien reproducirla por diversos motivos.

17 Con el subtítulo tanto como con el fragmento que antecede al “Prólogo a la segunda edición”.

18 “¡QUEDA ESCRITO!”

cepto la focalización adoptada) le impide volver en el tiempo de la historia, o adelantarse al curso de los acontecimientos que narra. Él elige qué cuenta, cómo y cuándo.

2.2 EL NARRADOR EN *NADA*

En *Nada*, primera novela de Carmen Laforet, la focalización es interna fija y la narración autodiegética. El narrador está focalizado en Andrea, la protagonista. Esta característica adentra al lector en la perspectiva de la adolescente que es el centro de la novela. Las penas y alegrías del personaje están más cercanas al lector, pues las recibe de primera mano y desde el ángulo de quien las padece. Obsérvese que en cada novela la selección del tipo de narrador obedece a propósitos diferentes.

El nivel de la información, al mismo tiempo, en *Nada* está restringido a la protagonista; cuando llega a la casa de la calle de Aribau, su conocimiento de los parientes que viven allí se limita tan sólo a vagos recuerdos de cuando tenía siete años y estuvo en Barcelona a visitarlos en compañía de sus padres.

Dice John Kronik en su ensayo sobre *Nada*:

La apertura de la novela ya plantea la condición apagada de Andrea en términos espaciales, dinámicos y metafísicos. La primera metáfora que la narradora se aplica a sí misma -“una gota entre la corriente” (I,11)- forja la imagen de una entidad diminuta tragada por otra más grande. La representación cuantitativa proyecta una valoración negativa de insignificancia y de independencia truncada.¹⁹

La presencia de la joven estudiante en Barcelona resulta señalada así en términos literarios, y el contraste ubicado por el crítico marca esta diferencia. El lector no puede dejar de notar la fragilidad, la inocente emoción de la adolescente en este primer encuentro de Andrea con la ciudad y sus parientes.

19 John W. Kronik, “Nada y el texto asfixiado: Proyección de una estética”, en *Revista Iberoamericana*. Números 116-117, enero-junio de 1981, p. 195.

Además del reconocimiento de la propia pequeñez, de lo sencillo que resulta ser absorbido por la multitud, perderse en ella, en este encuentro se incorpora la idea de soledad subrayada precisamente por el inmenso abismo entre lo individual y lo colectivo-anónimo:

Entre la masa de la gente de la urbe, el individuo es una nulidad. A pesar de la expectación y alegría que manifiesta la joven al llegar a la ciudad que había soñado, la narradora anuncia la asfixia que va a sufrir Andrea cuando hace que el acto de respirar se transforme lingüísticamente en tarea laboriosa.²⁰

La joven protagonista se acerca curiosa a su prácticamente desconocida familia, poco a poco se irá enterando de cómo son sus miembros, cuáles son sus modestas aspiraciones, cuáles sus pasiones y torpezas... Al trabar contacto con sus parientes, ellos mismos se acercarán a Andrea para hacerla partícipe de numerosos secretos; sus principales informantes en la casa de Aribau son: Angustias, Román, Gloria y, -en menor medida- Juan y Antonia, la sirvienta.²¹

Angustias queda descartada en forma relativamente temprana por su decisión de abandonar la casa; Juan puede hacerse a un lado, no sólo porque habla muy poco, sino también porque permanece gran parte del tiempo separado de Andrea; por su parte, Antonia se manifiesta siempre de manera muy parca, los datos que le llega a ofrecer a la joven son mínimos; el caso de la abuela debemos mencionarlo como el de una persona que habla mucho, pero su discurso enajenado representa una aportación descartable en el entorno de su propia locura, y además empapado de una nostalgia que combina, extrañamente, alegrías y tristezas.

20 *Ibid.*, pp. 195-196.

21 *Cfr.*, Jeffrey Bruner. "Visual art as Narrative Discourse: The Exphrastic Dimension of Carmen Laforet's *Nada*", Boulder, CO, *Anales de la literatura Española Contemporánea*, (ALEC). 1993; 18:1, 247-260.

De esta forma, el narrador con focalización interna fija, nos cuenta lo que le contaron, pero sólo después de haberlo pasado por el tamiz individual de su conciencia; por eso, su cosmovisión estará siempre mediatizada por la subjetividad.

El focalizador cero, en cambio, selecciona la información y, como sabe más que cada uno de sus personajes, combina dicho conocimiento para hilvanar la historia.

Ciertamente, ambos tipos de focalización seleccionan la información, pero la selección del focalizador cero siempre será más completa que la del focalizador interno fijo, sobre todo porque este último ignora lo que piensan los otros personajes.

Nos proponemos escoger de las actitudes del narrador en *Nada*, los siguientes aspectos:

2.2.1 *Desarrollo cronológico de la historia*

Al hacer referencia al problema del tiempo y el espacio en esta novela, dice Illanes Adaro:

La posguerra y la ciudad de Barcelona son dos elementos fundamentales en esta obra de Carmen Laforet. Son el tiempo y el espacio de *Nada*, aunque también se remite a estos dos factores en sus obras posteriores, lo que prueba que su estancia en esta ciudad y en aquellas circunstancias ahincaron fuertemente en su ser.²²

Consideramos que las referencias relativas a las nociones de tiempo-espacio van mucho más allá que la determinación de un gran período: la posguerra, y un espacio meramente físico: Barcelona.

En este mismo contexto, debemos considerar la opinión crítica de María Nieves Alonso quien señala:

22 Graciela Illanes Adaro. *Op. cit.*, p. 23.

En la novela de Carmen Laforet el tiempo dominado por la absoluta ilusión e inocencia se encuentra situado mayormente fuera de lo narrado. Es el tiempo anterior a la llegada de Andrea a la ciudad de Barcelona, anterior a sus dieciocho años. Sin embargo a través de la evocación de la protagonista podemos reconstruir un mundo donde la esperanza y el sueño lo dulcifican todo, un espacio en el cual la posibilidad de ser libre, auténtica y amada, es real.²³

Aunque no aparece planteado expresamente, la historia de *Nada* -historia que abarca un año en la vida de Andrea, joven de dieciocho años- está relacionada con las estaciones del año a manera de un paralelismo entre los acontecimientos y dichas estaciones.

Comienza en el mes de octubre, tiempo después de haber terminado la guerra civil española:

Uno de esos viejos coches de caballos *que han vuelto a surgir después de la guerra* se detuvo delante de mí y lo tomé sin titubear, causando la envidia de un señor que se lanzaba detrás de él desesperado, agitando el sombrero. (*Nada*, p. 12)

Enfilamos la calle de Aribau, donde vivían mis parientes, con sus plátanos llenos aquel *octubre* de espeso verdor y su silencio vivido de la respiración de mil almas detrás de los balcones apagados. (*Ibid.*, p. 13)²⁴

Es el otoño reflejado en el “espeso verdor” de los plátanos y también en el silencio de las personas ocultas detrás de los balcones.

Andrea está llena de esperanzas, pero también de temor hacia lo desconocido. Se encuentra dispuesta a enfrentar lo que sea para vivir la aventura de la gran ciudad. El otoño representa -simbólicamente- el anuncio de lo que le tocará vivir en la casa de sus parientes enajenados; allí encontrará: miseria, mugre,

23 María Nieves Alonso. “Partir, defender, callar. (Tres posibilidades de conclusión en la novela española contemporánea)”, en *Atenea: Revista de Ciencia, Arte y Literatura de la Universidad de Concepción*, Concepción, (Atenea). 1983, 448, 101-114, p. 105.

24 Las itálicas de ambas citas son nuestras.

desconfianza, hambre; se enfrentará a numerosas situaciones que van desde la violencia hasta la muerte, pasando por la mentira y el desengaño. El otoño es la estación de los primeros fríos que anuncian los del invierno y es así que los primeros meses de Andrea en la casa estarán signados por la violencia y los constantes enfrentamientos de sus parientes, que Andrea observará con temor sin pensar en comprometerse con ellos, y que lejos de atemperarse, auguran situaciones aún peores.

En el invierno, ni siquiera el advenimiento de las fiestas navideñas disminuye la dureza de los enfrentamientos:

El día de Navidad me envolvieron en uno de sus escándalos; y quizá porque hasta entonces solía estar yo apartada de ellos me hizo éste más impresión que otro alguno. O quizá por el extraño estado de ánimo en que me dejó respecto a mi tío Román, al que no tuve más remedio que empezar a ver bajo un aspecto desagradable en extremo. (*Ibid.*, p. 73)

A partir de este momento, coincidente con el invierno de la casa de Aribau, Andrea comenzará a relacionarse afectivamente y no se manifestará tan apartada de los acontecimientos. Indudablemente seguirá actuando en su papel de testigo, pero es cierto también que habrá en ella un mayor acercamiento, que terminará dañándola.

La vivencia de la primavera no puede manifestarse entre las paredes de aquella casa en donde sólo imperan el odio y la enajenación.²⁵ Por ello el narrador busca otro espacio propicio para dar albergue a los sentimientos propios de la joven mujer: sus ilusiones, expectativas, sus planes de vivir gozando su existencia.

La relación de noviazgo entre Ena y Jaime constituye una oportunidad para que Andrea viva -junto a sus amigos- la alegría de ese amor:

25 Sólo Román ejecuta en su piano “su canción de primavera” (p. 161) pero ésta no es suficiente para permitir que el espíritu de esta estación ingrese en la casa; peor aún, el propio Román consideraba que aquella canción -compuesta en honor del dios Xochipilli- le traía mala suerte.

Salimos los cuatro domingos de marzo y alguno más de abril. Íbamos a la playa más que a la montaña. Me acuerdo de que la arena estaba sucia de algas de los temporales de invierno. Ena y yo corríamos descalzas por la orilla del agua y gritábamos al sentirla rozarnos. El último día hacía ya casi calor y nos bañamos en el mar. (*Ibid.*, p. 147)

Muchas tardes me he puesto algún chaleco de lana, o un jersey suyo. El tenía una pila de estas cosas en el automóvil en previsión de la traicionera primavera. Aquel año, por otra parte, hizo un tiempo maravilloso. Me acuerdo de que en marzo volvíamos cargados de ramas de almendro florecidas y en seguida empezó la mimosa a amarillear y a temblar sobre las tapias de los jardines. (*Ibid.*, p. 151)

La alegría de Andrea se fundamenta en la felicidad de su amiga; la felicidad de ambas la expresa la hermosa primavera.

El invierno ha quedado atrás o, por lo menos, ha quedado encerrado entre las paredes de la casa de Aribau. De esta bella primavera saldrán las dos momentáneamente: Andrea para regresar al domicilio de sus parientes, después de separarse de su amiga, y Ena para integrarse a la casa de Aribau y vivir una conflictiva y tortuosa relación con el insólito Román.

Pero en el simbolismo implícito de la obra sólo la desdicha tenía un lugar reservado en la lúgubre mansión; les bastará a los personajes salir de ella -nos referimos a los que no están realmente comprometidos- para acceder a la dicha.

De esta manera el verano constituye el momento final que es tránsito hacia Madrid -nos referimos a Andrea-, pero que es también el lugar de residencia de una intensa pasión presidida por los demonios de Ena que la empujaron hacia Román.

Antes de iniciarse un nuevo otoño (Andrea había llegado en octubre del año pasado y se aleja hacia Madrid a fines del verano para reintegrarse a sus actividades estudiantiles que desempeñará ahora en la capital), Ena deja a Román, y Andrea abandona la casa de Aribau y quedan atrás el dolor y la angustia.

2.2.2 Dimensión espacial en la que se ubica el relato

En relación con este aspecto nos movemos en círculos de mayor a menor influencia. Basta recordar que Andrea llega desde fuera: el lugar de ingreso al gran círculo: Barcelona, es la estación de Francia y desde aquí se traslada a la calle de Aribau -segundo círculo- para ingresar finalmente al tercero: la casa de sus parientes ubicada espacialmente en la calle de Aribau, anteriormente mencionada.²⁶

Para fundamentar precisamente este aspecto de nuestro análisis: la circularidad espacial asfixiante, señala J. Kronik:

La casa de sus parientes en la calle de Aribau donde Andrea se va a hospedar durante un año se convierte desde el primer momento en su sepultura. Es el elemento clave en una serie concéntrica de espacios constrictivos: un cuarto en aquella casa, en aquella calle, en aquella ciudad. Una caja china que aprisiona a una española.²⁷

El movimiento de la joven se producirá de manera constante desde el círculo menor al de mayor influencia, para luego regresar al menor. Cabe recordar que además de estos espacios, físicamente identificables, hay otro que permanece en el desarrollo de la novela, como el espacio de la esperanza, nos referimos a Madrid. Madrid es fácilmente representable para cualquier conocedor de la geografía, pero en el contexto del relato, Madrid es más que un lugar: es la realización de los anhelos.

26 María Nieves Alonso coincide con mi lectura al señalar: “Andrea ha encontrado un mundo destructor y una realidad mezquina y cerrada. La casa de Aribau, símbolo primero del espacio opresor, se continúa en una ciudad, adorada en el sueño, pero concretizada como asfixiante y enemiga. Es muchas veces una masa informe que puede lastimarla en sus iniciativas. El calor sofocante, la luz enceguedora, la neblina impura, dominan este espacio, aumentando las sensaciones opuestas a las anheladas. La ciudad que debía ser el paraíso llega a parecer el infierno en la realidad psicológica de Andrea”. (María Nieves Alonso. *Op. cit.*, p. 107).

27 John Kronik. *Op. cit.*, p. 196.

2.2.3 Discurso en primera persona

Como es característico de la focalización interna fija y del relato autodiegético, el discurso correspondiente a Andrea se expresará en primera persona del singular, cediendo la voz narrativa en contadas ocasiones dentro del relato. Quienes hacen uso de la voz narrativa se expresarán igualmente en primera persona. Veamos un ejemplo:

-Estrechó mi mano y se marchó dejándome parada con cierta decepción. Ni siquiera me había permitido ver sus ojos.
Al volverme encontré a Iturdiaga que había cruzado la calle saltando, con sus largas zancas, entre una oleada de coches...
Miró como atontado hacia el fondo de la portería, donde ya subía el ascensor con Ena adentro.
-¡Es ella! ¡La princesa esclava! ... Soy un imbécil. ¡Me he dado cuenta en el mismo momento en que se despedía de ti! (*Nada*, p. 209).

Hacemos notar además que en el momento de ceder la voz, el narrador no recurre a verbos *dicendi*, lo que hace más ágil el discurso. Este hecho señalado ahora lo podemos constatar y lo ejemplificaremos también en *La isla y los demonios*.

2.2.4 Analepsis y prolepsis²⁸

Hemos podido observar cómo recurre el narrador de Laforet a saltos en el tiempo que le permiten ubicar y desarrollar mejor diversos acontecimientos. En este sentido señalamos la utilización de analepsis, o regresos en el tiempo del relato.

Como ejemplo citamos el siguiente pasaje:

28 La analepsis y la prolepsis son anacronías presentes en el relato literario. Al respecto señala Helena Beristáin: "Otra 'anacronía' o manera de alterar el orden, además de la 'analepsis' o 'retrospección' que es la más común, es la 'prolepsis', 'prospección' o 'anticipación'". (*Cfr.* Helena Beristáin. *Análisis estructural del relato literario*, México. Noriega Editores, 1984, p. 105).

No me parecía inteligente, ni su encanto personal provenía de su espíritu. Creo que mi simpatía por ella tuvo origen el día que la vi desnuda sirviendo de modelo a Juan.

Yo no había entrado nunca en la habitación donde mi tío trabajaba, porque Juan me inspiraba cierta prevención. Fui una mañana a buscar un lápiz, por consejo de la abuela, que me indicó que allí lo encontraría. El aspecto de aquel gran estudio era muy curioso. Lo habían instalado en el antiguo despacho de mi abuelo. (*Ibid.*, p. 37)

Un acontecimiento del pasado le permite al personaje entender el origen de sus sentimientos hacia Gloria y por ello se detiene a analizarlo. Al formular juicios sobre ella emplea verbos en copretérito: “parecía” “provenía”. Inmediatamente, para lograr el tránsito hacia el pasado, hacia el recuerdo, se ve en la necesidad de utilizar verbos en pretérito: “tuvo”, “vi”. Ya ubicada en el pasado, en el estudio de Juan, Andrea recuerda lo que vio y para ello emplea verbos en diferentes tiempos del pasado: antecopretérito: “había entrado”; copretérito: “trabajaba” “inspiraba”; pretérito: “fui” “indicó”.

Asimismo, la analepsis le sirve al narrador en algunos casos para referir a un acontecimiento del pasado que se trae al presente como consecuencia de una asociación.

Los primeros tranvías empezaban a cruzar la ciudad, y amortiguado por la casa cerrada llegó hasta mí el tintineo de uno de ellos, como en aquel verano de mis siete años, cuando mi última visita a los abuelos. Inmediatamente tuve una percepción nebulosa, pero tan vivida y fresca como si me la trajera el olor de una fruta recién cogida, de lo que era Barcelona en mi recuerdo: este ruido de los primeros tranvías, cuando tía Angustias cruzaba ante mi camita improvisada para cerrar las persianas que dejaban pasar ya demasiada luz. (*Ibid.*, p. 21)

La impresión sensorial auditiva -el tintineo de los tranvías-, transporta al personaje hacia un pasado en el que se cumplían condiciones similares. Esa percepción nebulosa, pero al mismo tiempo vívida y fresca, le permite a Andrea alcanzar una visión de lo que era Barcelona cuando ella tenía apenas siete

años y las cosas aparecían a su interpretación completamente diferentes.

En relación con este pasaje, señalamos la influencia de Marcel Proust en lo tocante al tema de la memoria y el recuerdo. El autor francés hablaba de la “memoria involuntaria” y el papel que cumplía ésta en la actualización de acontecimientos del pasado. Decía al respecto:

Así ocurre con nuestro pasado. Es trabajo perdido el que intentemos evocar, son inútiles todos los esfuerzos de nuestra inteligencia. Está oculto fuera de su dominio y de su alcance, en algún objeto material (en la sensación que nos produciría este objeto material) que no sospechamos. Este objeto depende del azar que lo encontremos antes de morir, o que no lo encontremos.²⁹

En *Por el camino de Swann*, la primera novela de *A la búsqueda del tiempo perdido*, el personaje recuerda vividamente un hecho del pasado, en el momento en que moja una magdalena en té.

Y muy pronto, maquinalmente abrumado por la sombría jornada y la perspectiva del triste mañana que seguiría, llevé a mis labios una cucharada de té en la que había dejado ablandarse un trozo de magdalena. Pero en el instante mismo en que el sorbo mezclado con las migas del pastel tocó mi paladar, me estremecí, atento a algo extraordinario que ocurría dentro de mí.[...] Es evidente que la verdad que busco no está en él, (el té) sino en mí. La ha despertado, pero no la conoce.³⁰

La cercanía en los planteamientos es evidente como también lo es, en otros momentos de la novela en que el discurso de Laforet se asemeja al del escritor francés.³¹

29 Marcel Proust. *Por el camino de Swann I*, trad. de Julio Gómez de la Serna, Madrid, Sarpe, 1985, p. 71.

30 *Ibid.*, pp. 71-72.

31 *Cfr. Infra*, capítulo 3 “Estudio comparativo temático”.

En lo que se refiere al segundo aspecto señalado y como ejemplo representativo de prolepsis citamos el siguiente pasaje:

Esta cariñosa solicitud sobre mi vida se iba a terminar también. Ena debería marcharse al cabo de unos días y ya no volvería a Barcelona, de regreso del veraneo. (*Nada*, p. 293)

El narrador personaje anuncia algo que va a suceder y que simultáneamente le preocupa: la separación de Ena. En lo tocante a tiempos verbales, el narrador emplea formas perifrásticas en sustitución del futuro: “iba a terminar” y pospretéritos: “debería” “no volvería”. Estos últimos, con toda la carga de condicionalidad que conllevan y el dolor que esto implica al no poder conseguir que las cosas fueran diferentes.

2.2.5 *Metadiégesis*

Dentro de un relato pueden darse diferentes historias con diferentes narradores. Tales circunstancias se manifiestan estratificadas: hay niveles de inserción de unas narraciones en otras. En la propuesta de Genette, el nivel más externo es el *extradieгético*, el acto enunciativo que generalmente abre el relato, el más amplio marco de la narración. Es extradiegético el narrador que origina la diégesis (historia) que engloba al resto. Toda otra historia que se incluya en esta diégesis primaria pertenecerá a un relato *intradiegético* o *dieгético*. Si dentro del relato intradieгético se presenta otro, este último será *metadieгético*, que puede a su vez contener uno meta-metadieгético, etc.

Un ejemplo de metadiégesis utilizada por el narrador de Laforet lo encontramos en el capítulo XIX de la tercera parte cuando Andrea dialoga con la madre de Ena y escucha de ella el relato de sus amores con Román. La señora empieza diciendo:

-¿A Román? -la sonrisa de la señora la hacía volverse casi bella, tan profunda era-. Sí, a Román le conozco. Hace muchos años que conozco

a Román... Ya ve usted, fuimos compañeros en el Conservatorio. Él no tenía más de diecisiete años cuando yo le conocí y galleaba entonces creyendo que el mundo habría de ser suyo... Parecía tener un talento extraordinario, aunque estaba limitado por su pereza. (*Ibid.*, p. 250)

La mamá de Ena recuerda a Román con nostálgico cariño y para explicar su dolor pronuncia un largo discurso que tiene como finalidad contarnos su historia, la cual está ubicada dentro de la gran historia que la propia Andrea nos ha venido narrando: es la metadiégesis. Andrea la escucha atentamente porque siente una extraña curiosidad por saber más de Román. Interrumpe el largo discurso sólo en dos oportunidades: la primera es con la finalidad de constatar la presencia de una sonrisa que ilumina ese rostro en el momento en que empieza a hablar de Román. La segunda, para señalar el temblor de los labios de su interlocutora, así como también el cambio en el color de los ojos, que se cerraban fuertemente para no llorar y dejaban que todo el llanto se desbordase en el tumultuoso discurso.

El relato de la señora aporta nuevos elementos para valorar la personalidad de Román a quien habíamos conocido preponderantemente por lo que de él había dicho Andrea. Sobre todo resalta el rasgo romántico-decadente de su idiosincrasia, el extraño proceder que lo lleva a lastimar a los seres más queridos; y de ello dan testimonio dos hechos: la donación del cabello de Margarita, de su larga trenza, la cual recibe Román con indiferencia y burla, y la firma de un recibo al padre de la joven por el dinero dado para alejarse de ella.

Por último corresponde señalar que las intervenciones de la narradora-personaje responden a esa necesidad conductista en la narración que expresa siempre Laforet, tanto en el caso del focalizador interno fijo, como en el focalizador cero. Parecería expresarse así la necesidad del narrador de decir la última palabra.

2.2.6 Reflexiones filosóficas sobre la vida

En otros momentos la autora aprovecha a su narrador para expresar juicios sobre diversos temas. Esta característica la señalaremos también en *La isla*³² y sobre todo porque se da un regreso en torno a la metafísica del tiempo, la vida y la muerte.

Dice al respecto Andrea cuando piensa en determinados momentos de paz en la relación de Juan y Gloria:

“Si aquella noche -pensaba yo- se hubiera acabado el mundo o se hubiera muerto uno de ellos, su historia hubiera quedado completamente cerrada y bella como un círculo” Así suele suceder en las novelas, en las películas: pero en la vida... Me estaba dando cuenta yo, por primera vez, de que todo sigue, se hace gris, se arruina viviendo. De que no hay final en nuestra historia hasta que llega la muerte y el cuerpo se deshace. (*Ibid.*, p. 270)

Como característica formal hacemos notar la presencia de las comillas motivadas por la autocita que hace el narrador-personaje.

La referencia a las novelas y a las películas como ámbitos de ficción, permiten subrayar el contraste con la vida. La verosimilitud del acontecer literario es -tan sólo- el aparente entorno en donde podemos encontrar apenas un parecido con la vida. La auténtica verdad no está en las novelas, la vamos aprendiendo -con dolor- en la existencia, cuando todo sigue, se hace gris, “se arruina viviendo”.

La llegada de la muerte -la gran igualadora- constituye el momento final de la reflexión y del perdón. Jorge Manrique señalaba precisamente este papel de la muerte, cuando decía en una de sus coplas:

32 *Cfr.*, *Infra*, el capítulo 3 correspondiente a “Estudio comparativo temático”.

Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
que es el morir;
allí van los señoríos
derechos a se acabar
y consumir;
allí los ríos caudales,
allí los otros medianos
y más chicos,
y llegados, son iguales
los que viven por sus manos
y los ricos.³³

Mientras nuestros cuerpos se deshacen en la tierra, los pensamientos de los seres queridos se esfuerzan por rescatar lo mejor de nosotros.

Finalmente, debemos señalar que la autora sólo retomará al narrador focalizador interno fijo, en tres de sus cuentos, reunidos bajo el título de *La muerta*,³⁴ y que, fuera de éstos, lo sustituirá por un focalizador cero.

2.3 EL NARRADOR EN *LA ISLA Y LOS DEMONIOS*

2.3.1 *Generalidades y focalización*

Al ofrecer un juicio de valor en relación con esta segunda novela de Carmen Laforet, dice José Luis Cano:

Es seguro que los lectores de *Nada* que lean ahora *La isla y los demonios* juzgarán de muy distinta manera esta última novela, al compararla con *Nada*. [...] Mientras a unos seguirán gustando más *Nada*, con ver-

33 Jorge Manrique. *Obra completa*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1974, (Austral, 135), p. 116.

34 Cfr. *Infra*, “El narrador en *La insolación*”.

deante fresca juvenil, su fruto quizá inmaduro pero jugosísimo, otros preferirían el arte más madurado y reposado de *La isla*, la perfección natural de su prosa, de su estilo.³⁵

Agrega también:

Las dos están en la misma línea, y son como dos vidas de una misma novela, una más rica en experiencia, más madura que la otra. *La isla y los demonios* me parece novela mejor construida y mejor escrita, y no tiene el par de bachillos peligrosos que tiene *Nada*.³⁶

En lo que a opinión crítica refiere sobre esta misma novela, véanse las consideraciones de Ignacio Agustí,³⁷ F. G. de Castro³⁸ y María del Pilar Palomo.³⁹

Por otro lado, el narrador de *La isla y los demonios* presenta características muy diferenciadas. Se trata de una voz narrativa madura, eficaz, manejada hábilmente desde los distintos puntos de focalización y que, de manera simultánea, sabe acoplar las necesidades del relato y permite al lector analizar los acontecimientos desde diferentes perspectivas.

Si en *Nada* la focalización era interna fija y la narración autodiegética, en *La isla y los demonios* la focalización es cero y la narración heterodiegética porque el narrador no participa en ningún momento en los hechos que está contando.

Esto tiene como consecuencia que la voz narrativa tenga mayor libertad de perspectiva que en *Nada*: el narrador de *La isla y los demonios* se mueve constantemente en el tiempo y el

35 José Luis Cano. "Carmen Laforet: *La isla y los demonios*", en *Ínsula*, Madrid, 15 de marzo de 1952, Núm., 77.

36 *Id.*

37 *Cfr.*, Ignacio Agustí. "La isla y los demonios de Carmen Laforet", en *Correo Literario* de 15 de abril de 1952.

38 *Cfr.*, F. G. de Castro. "Carmen Laforet: *La isla...* Nuestra mejor novelista actual y una novela con olvidos, pasiones y problemas", en *Índice de artes y letras*, Madrid, 15 de abril de 1952, No. 50.

39 *Cfr.*, Ma. del Pilar Palomo "Carmen Laforet y su mundo novelesco", en *Monteagudo*, núm. 22, 1958, pp. 7-13.

espacio, adelanta sucesos, advierte pensamientos y confesiones íntimas que un narrador con focalización interna fija (como el de *Nada*) no tiene posibilidades de presentar. Si la voz narrativa de *Nada* intentara dar cuenta de los sucesos desde una perspectiva tan amplia, el contrato de veridicción se rompería, no sería coherente con la estructura de la novela.

2.3.2 Desarrollo cronológico de la historia

En *La isla y los demonios* el narrador manifiesta una clara preocupación por el desarrollo cronológico de la historia, la cual comienza en el mes de noviembre de 1938 y termina a mediados de junio del 39.

Geraldine Cleary Nichols en un estudio comparativo sobre la novela *Aloma* de Mercé Rodoreda y *La isla y los demonios* de Carmen Laforet, establece -en relación con la cronología de ambas obras- lo siguiente:⁴⁰

The more openly tragic of the two novels, *Aloma*, commences in the spring and ends in the fall. Reversing this order but not its valence, as we shall see, *La isla* begins in November and ends in May.⁴¹

Debemos precisar -como ya quedó señalado- que la obra culmina en el mes de junio y no en mayo como se indica en la escritora señalada. Al respecto dice el narrador de *La isla*: “Mientras andaba aquel día de junio, en cambio, le parecía haber echado sus penas a la espalda”. (*La isla*, p. 303)

Aclarado este punto, la cita de Nichols apoya nuestra consideración sobre la cronología del relato.

40 Geraldine Cleary Nichols. “Sex, the single girl, and other mésalliances in Rodoreda and Laforet”, en *Anales de la literatura española contemporánea*, 1987, vol. 12: 1.2, pp. 123-140

41 *Ibid.*, p. 125. “La más abiertamente trágica de estas novelas. *Aloma* comienza en la primavera y termina en el otoño. Inviertiendo este orden, pero no su valor, como veremos, *La isla* empieza en noviembre y termina en mayo”. (Traducción nuestra).

La guerra civil española constituye el telón de fondo y punto de referencia más o menos constante y, al mismo tiempo, el fantasma de una segunda conflagración mundial aparece expresado en la última parte de la obra. Parece imponerse en el narrador una necesidad de ubicación espacio-temporal que no abandona en todo el desarrollo de la novela.

En lo que al tiempo de la historia se refiere, la década de los treinta resulta dolorosamente significativa para el español, cualquiera que haya sido su postura en el desarrollo de la cruenta guerra civil. El alzamiento franquista reúne instantes de alta tensión y desesperada inquietud que no pueden olvidarse fácilmente. Si bien es cierto que los personajes de Laforet no forman parte protagónica en esa guerra, también es cierto que, de una manera u otra, se vieron afectados por ella. El narrador empieza a contar un día cualquiera del mes de noviembre de 1938:

Este relato comienza un día de noviembre de 1938. Marta Camino llegó hasta el borde del agua en el muelle en que debía atracar el correo de la península. (*Ibid.*, p. 12)

La guerra está a punto de concluir y este hecho será anotado cuidadosamente por el narrador, quien se encarga de marcar como un día glorioso el del 10 de abril del 39, cuando el mencionado acontecimiento se produce:

El primero de abril acabó la guerra. Por la mañana Sixto alquiló una barca para Marta y para él, y a grandes golpes remó mar adentro, hasta que las gentes de la playa se confundieron y se hicieron pequeñas y oscuras. (*Ibid.*, p. 164)

2.3.3 *Espacio*

La dimensión espacial se limita a la Gran Canaria, lugar donde acontecen los hechos narrados; pero simultáneamente, la nostalgia de Madrid, traída a la isla por los peninsulares, se va

apoderando de manera paulatina del relato hasta que se incorpora a la persona de Marta, quien, dejándose llevar por el deseo de escapar de la opresión familiar, empieza a sentir la atracción de esa tierra desconocida, el llamado de la gran ciudad. En *Nada*, Andrea, personaje central, enfrenta una inquietud semejante.

2.3.4 *Persona gramatical*

El narrador habla en tercera persona -característica de la focalización cero- y sólo una vez en todo el relato lo hace en primera persona, al inicio del capítulo III:

Si he contado las cosas que sucedieron aquella noche en que Marta terminó lamentablemente marcada es porque más tarde llegaron a confundirse en ella con los demás sucesos que recordaba en los días en que sus parientes peninsulares vivieron en la finca del campo. (*Ibid.*, p. 47)

Este cambio en el registro verbal se produce en la principal ruptura del orden cronológico de la exposición de los hechos. La novela comienza con el día en que llegan los peninsulares a la isla, el segundo capítulo es una retrospectiva: el narrador vuelve a la víspera de la llegada de los parientes de Marta, pues los hechos de tal jornada determinan las relaciones entre Marta y Pino, ese día es representativo de los cambios que se realizarían a partir de entonces en Marta. Por ello inicia el tercer capítulo con la vuelta al punto dejado al final del primero, se cierra la analepsis, el narrador justifica su digresión. Así pues, estamos ante un narrador que se expresa preponderantemente en tercera persona, es un focalizador cero. Veamos un ejemplo:

En aquella cubierta alta, apoyados en la barandilla, estaban dos mujeres y dos hombres que por primera vez llegaban a la isla. Tres de ellos,

las dos mujeres y un caballero maduro de cabello rojizo, pertenecían a la familia Camino; el cuarto era un hombre joven, un amigo a quien la guerra civil había desarraigado de su familia y que tuvo la ocurrencia de marchar a las Canarias cuando supo que los otros tres se venían a las Islas. El aspecto de este hombre no era muy elegante ni cuidado; sin embargo, en aquella época difícil, tenía la extraña suerte de poseer suficiente dinero para permitirse vivir donde quisiera, aunque sin grandes lujos. Su ocupación también lo permitía; era pintor, pero en verdad, hacía mucho tiempo que no vendía un solo cuadro. (*Ibid.*, p. 15)

La descripción se desplaza de lo exterior objetivo a los datos que el lector ignora y que el narrador demuestra conocer perfectamente en su condición de focalizador cero. El lugar de referencia es ahora la cubierta del barco. Las personas: los viajeros que llegan, quienes son presentados en gradación que va de lo general a lo particular: 1. Dos mujeres y dos hombres. 2. Tres de ellos pertenecían a la familia Camino. 3. El cuarto, un hombre joven, un pintor sin éxito económico. Es en el tercer momento de la gradación señalada, donde se detiene el narrador. Lo que el lector llega a saber del cuarto personaje, gracias al detallismo escrupuloso del narrador, es: a) hombre joven, un amigo de la familia Camino, b) víctima de la guerra civil, c) aspecto descuidado, d) con suficiente dinero para escoger el lugar de residencia, e) de ocupación pintor.

De esta forma, el apartado *a* alude al aspecto socio-personal; el *b* se refiere al aspecto sociopolítico; el *c* retoma a lo individual para subrayar una característica que nos permite considerar, por reflejo, el tema de la soledad; el *d* marca lo económico-personal y el *e* hace referencia a su situación personal-laboral.

Paralelamente, debemos considerar también que más allá de lo objetivo están los datos que el narrador conoce en detalle y que se proyectan en directa relación con el contexto, a saber: por qué está en las Canarias y que se trata de un pintor que no ha vendido últimamente nada.

Por todo lo dicho, podremos demostrar a través del estudio de la obra, que la focalización cero prevalece en toda la novela; el narrador se encarga de ceder la voz a los diferentes personajes y en él predomina la intención de dar a Marta la palabra en un mayor número de oportunidades.

Nichols dice al respecto:

Laforet's omniscient narrator focuses on Marta, but frequently enters the thoughts of other characters. This tendency culminates in Chapters 16, 17, and 18, which center on the lives of three secondary characters.⁴²

2.3.5 Características de la descripción

Podemos observar un manejo adecuado de la descripción que se hace aún más rico en la medida en que se especializa en el detalle sugerente, en la delicadeza de una fisonomía, en el esplendor de algún paisaje. Una nota predomina en la descripción de este narrador con focalización cero: la variedad. Por ella podemos presenciar aspectos tan diversos como: a) Paisajes (montaña, mar), b) Sentimientos, ej.: la nostalgia de Pablo unida a su inseguridad matrimonial, c) Partes del cuerpo, como por ejemplo las manos de Marta, d) Aportes sensuales que derivan de una lectura comprometida y siempre atenta, ej.: Marta bañándose desnuda en medio de la noche profunda en una playa solitaria.

Veamos los elementos de los cuales se vale el narrador para describir. La descripción se mueve en distintas direcciones. Podemos observar, a manera de ejemplo: la presentación de Marta y su relación con el paisaje en el momento del arribo del barco, tanto como la descripción de las manos de la joven.

42 Geraldine Cleary Nichols. *Op. cit.*, p. 127. "El narrador omnisciente de Laforet se enfoca en Marta, pero frecuentemente entra en los pensamientos de otros personajes. Esta tendencia culmina en los capítulos 16, 17 y 18, los cuales se centran en las vidas de tres personajes secundarios". (Trad. nuestra) *Cfr. Infra*, capítulo correspondiente a "Estudio comparativo temático".

Los elementos que se integran en la descripción de la protagonista, de acuerdo con la voz narrativa, son los siguientes, a) la figurilla de adolescente con la falda oscura y el jersey claro; b) cabellos que brillaban cortos, pajizos; c) cara anhelante y emocionada.

Es una joven en actitud de espera: hay un barco que toca puerto y este simple hecho -como se podrá constatar en la lectura- marca la existencia de Marta en una forma muy significativa.

A continuación conocemos lo que está más allá de Puerto de la Luz: “La ciudad de las Palmas, tendida al lado del mar, aparecía temblorosa, blanca con sus jardines y sus palmeras”. (*La isla*, p. 13) Hay una tendencia del narrador a personificar los elementos del paisaje y es así que la mencionada ciudad se presenta como animada en medio del paisaje: acostada junto al mar (es ésta una bella imagen que no sólo recrea con acierto la descripción, sino que también da una vida muy singular al relato).

Los lugares descriptos pertenecen a la Gran Canaria, llamada Tamarán por los guanches, sus primitivos habitantes.

2.3.6 *Tiempo del relato*

Complementando los valores descriptivos y al mismo tiempo analizando la postura narrativa, podemos ver un ejemplo en donde el tiempo del relato parece adquirir una lentitud muy significativa en la medida en que este mismo tiempo permite observar la relación entre la naturaleza y el personaje mencionado al comienzo del análisis.

Dice el narrador:

Las sirenas del barco empezaron a oírse cortando aquel aire luminoso, asustando a las gaviotas. El buque se acercó lentamente en el mediodía. Venía entre la ciudad Jardín y el espigón grande, hacia la muchacha. Ella sintió que le latía con fuerza el corazón. El mar estaba tan calmado que, en algunos trozos, parecía sonrosarse como si allí abajo

se desangrase alguien. Una barca de motor cruzó a lo lejos y su estela formaba una espuma lívida, una raya blanca en aquella calma. (*Ibid.*, pp. 13-14)

La descripción se fundamenta en datos sensoriales auditivos y visuales principalmente, los cuales se ofrecen en forma alterna en el relato. “Las sirenas del barco” -sensación auditiva-, inician la descripción; ellas se adueñan del paisaje y, como lo señala la metáfora, “cortan el aire luminoso”. Las gaviotas que se asustan complementan el elemento visual y al mismo tiempo resaltan la idea de movimiento. En contraste con la imagen anterior, el buque se acerca lentamente. Dice el narrador que el buque “venía hacia la muchacha”: es de observar el punto de focalización derivado del interés narrativo en cuanto que es preciso considerar que Marta aguarda con tanto interés a los viajeros, que el narrador marca este hecho transformando a la joven en única receptora de ese barco que llega. Los latidos del corazón de Marta ofrecen una sensación táctil. Simultáneamente, la calma del mar es total y se ubica -como hecho narrativo- junto a la paciente actitud de la muchacha que aguarda.

El mar, personificado también, parece representar la imagen femenina tan cara al narrador, imagen que muestra y oculta al mismo tiempo, en una especie de juego misterioso y casual. Emplea una comparación que nos permite encontrar estos aspectos: “parecía sonrosarse como si allí abajo se desangrase alguien”; es ésta la aparente quietud marina que sirve de máscara a todo lo que oculta en su profundo seno.

El narrador ha conseguido el equilibrio entre quietud y movimiento, luz y sombras con un claro predominio de la noción de calma y placidez que desea comunicarnos. Pero inmediatamente, para quebrar en un hermoso juego lingüístico esa noción de tranquilidad, vuelve su mirada a una barca de motor que cruza a lo lejos. De nuevo las dos relaciones plásticas y el contraste: la velocidad de la barca de motor a la distancia (movimiento, sonido), y la estela que formaba una espuma blanca (vi-

sualidad). A su vez, contrastan la lentitud del barco con el movimiento febril de la barca, la cercanía del primero con lo alejado que se encuentra la segunda si tomamos en cuenta la ubicación del narrador en este momento: en la conciencia de Marta.

2.3.7 Descripción particular: las manos de Marta

Ahora bien, si nos detenemos en el análisis de otra descripción, la de las manos de Marta, podremos observar la proyección de características en que se involucra el narrador. En el capítulo XIII, cuando la joven va a visitar a Pablo en su retiro, éste vive el desconcierto que le causa Marta, pero el narrador aclara: “Sin embargo, y sin saber por qué, las manos de ella al atraer su atención le calmaron un poco...” (*Ibid.*, p. 210) El narrador habla de Pablo y se detiene a explicar una situación emotiva del pintor que se relaciona con lo que despiertan en él las manos de la joven. En este sentido agrega:

No es que fueran unas manos bonitas, pero eran, si esto puede decirse, unas manos llenas de inteligencia, franqueza y desamparo. Unas manos capaces de trabajar, sufrir y sentir. No eran inútiles ni delicadas, ni sensuales. No parecían hechas para acariciar, pero sí para moldear, para recoger en el tacto de sus delgados dedos, un poco ásperos, mil cosas de la vida, del alma de las gentes. Eran espirituales y al mismo tiempo constructivas. Eran capaces de crear algo... A Pablo se le ocurrió que aquellas manos tenían un profundo interés para pintarlas, y una gran dificultad, al mismo tiempo, porque su encanto no residía precisamente en la forma, sino en lo que esta forma sugería. (*Ibid.*, p. 210)

Las oraciones que integran el periodo transcrito son aseverativas negativas y aseverativas afirmativas alternativamente. El primer grupo pretende responder a la eventual interrogante de aquel observador que buscara en las manos de Marta la belleza convencional; el segundo se encarga de afirmar la belleza oculta

en esas mismas manos. No eran bonitas pero sí estaban llenas de inteligencia.

2.3.8 *Analepsis, prolepsis, digresión*

El narrador prefiere ciertos saltos bruscos en el tiempo que tanto le permiten recordar hechos pasados como adelantar otros o disgregar hacia determinados acontecimientos que nos apartan del tema central. En este sentido diferenciamos:

- Prolepsis o anacronía hacia el futuro como la llama Genette. El narrador adelanta los acontecimientos y mediante esta anticipación parece ignorar el sentido de la expectativa que tanto preocupa al lector superficial.
- Analepsis o anacronía hacia el pasado que permite una visión retrospectiva de los hechos mediante la técnica conocida como *flash back*.
- Tendencia a la digresión que se manifiesta preponderantemente en los últimos capítulos cuando los diferentes personajes que se detienen ante el cadáver de Teresa, se dejan llevar hacia un pasado personal que recrean como si lo estuvieran viviendo nuevamente.

Veamos un ejemplo de la primera de las formas señaladas:

Ni Marta ni el propio Chano sabían aquella mañana que al fin el jardinerillo marcharía al frente; que alcanzaría la guerra en sus últimos momentos, y que a los tres días de estar en las trincheras una granada le volaría la cabeza. (*Ibid.*, p. 51)

La prolepsis, o anacronía hacia el futuro, consiste en adelantar los hechos; esta anticipación tiene como una de sus finalidades demostrar la poca significación del argumento en el contexto artístico; no importa sólo lo que se dice sino también cómo se dice.

La segunda de las formas, analepsis, puede ejemplificarse con toda claridad en varios pasajes de los capítulos XV-XVIII de la tercera parte, cuando diversos personajes -junto al cadáver de Teresa- recuerdan escenas de su pasado. Por ejemplo, dice el narrador refiriéndose a Marta:

Después de esta infantil oración cerró los ojos, y entonces vio de verdad a Teresa. Se vio también ella misma en aquel mismo lugar, en aquel rincón de la escalera, descalza y en pijama. Era muy pequeña entonces, quizá no pasara de los cuatro años. (*Ibid.*, p. 242)

La analepsis o anacronía hacia el pasado (retrospectiva), consiste en contar un hecho ya pasado. En este caso, el narrador refiere cómo se actualiza para Marta un determinado acontecimiento de su vida que la relacionaba, en aquellos momentos, con su madre.

2.3.9 *Ausencia de verbos dicendi*

Por otro lado, una característica que atiende a la forma del relato tiene que ver con la mínima utilización de verbos introductores a los diferentes discursos por parte del narrador, Generalmente, para ceder la voz a un personaje e incursionar en el discurso directo regido, no recurre a los llamados “verbos *dicendi*”, sino que prescinde de ellos lo cual otorga al relato una mayor agilidad y eficacia. Veamos un ejemplo:

Un grupo de amigas llegó más tarde hasta la finca para despedirla. [...] Estaban conmovidas y excitadas con su marcha, pero no la envidiaban. Mas bien parecían temerosas por ella.

-¿No vas a volver nunca? ¿Ni en vacaciones?

-Nunca.

Marta no sabía por qué estaba segura de esto, pero lo estaba. Sabía que ella no era de las personas que vuelven la vista atrás.

-¿Estás segura de que te vas a hallar en Madrid?

-No sé... (*Ibid.*, p. 305)

Observamos dos períodos presididos por la voz narrativa los cuales se inician respectivamente así: “Un grupo...” y “Marta no sabía...” A continuación de ambos leemos dos breves diálogos de las amigas con Marta y ninguno de los dos se encuentra precedido por verbos *dicendi*. Este esquema se reitera de manera frecuente en la novela aun cuando esto no conduce al narrador a dejar de utilizar los verbos introductores.

El narrador de Laforet pocas veces se permite una broma y cuando lo hace prefiere mantenerse en el anonimato que otorga la ironía o la frase pronunciada con una inocente malicia. Por ejemplo le dice Daniel a José en la noche posterior al entierro de Teresa:

Parece imposible que en una noche como ésta, con tantas preocupaciones, puedas pensar en este asunto y resolver hasta sus menores detalles. Te confieso que yo en tu lugar estaría aturdido.

En verdad, sin ponerse en lugar de José Daniel estaba aturdido. (*Ibid.*, p. 289)

En el momento en que el narrador toma la palabra para complementar lo dicho por Daniel, su observación es atinada y sarcástica.

2.3.10 Adjetivación: *paralelismo*⁴³ y *quiasmo*⁴⁴

A lo largo de esta novela, en más de una ocasión, la voz narrativa prefiere una adjetivación insistente, en donde las pare-

43 En relación con el concepto de *paralelismo*, señala Wolfgang Kayser: “esta ordenación clara e igual de partes de la frase o de frases enteras, se llama *paralelismo*. Serían frases paralelas las siguientes: ‘El cabello es oro endurecido, el labio es un rubí no poseído, los dientes son de perla pura’. Encontramos esta figura cuando se quiere dar al discurso cierto énfasis”. Wolfgang Kayser. *Op. cit.*, p. 157.

44 En lo concerniente a la noción de *quiasmo*, comenta el mismo autor “Cuando dos miembros de frase o dos frases enteras que contienen una anáfora no se ordenan paralelamente, sino como una figura y su imagen reflejada en el espejo, entonces se habla de *quiasmo*. El nombre se deriva de la letra griega *khi* (pron. *ji*, escrita *X*), que reproduce gráficamente esta construcción. El quiasmo es también frecuente en la poesía barroca; pero, como la mayoría de las figuras aquí nombradas, es propio de todo lenguaje enfático y solemne”. Wolfgang Kayser. *Op. cit.* p. 158.

jas -de sustantivo-adjetivo o viceversa- se muevan ya sea en el esquema que proporciona el paralelismo o en su contrapartida otorgada por el quiasmo. Considérese como ejemplo la siguiente descripción de la casa de Pablo, presentada en la novela, cuando Marta acude a ella por primera vez. El narrador dice:

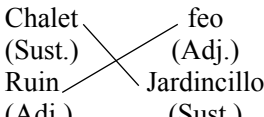
La casa de Pablo resultó ser un chalet feo construido de espaldas al mar. cerca de la playa. Una casa de dos pisos, rodeada de un ruin jardincillo. Marta se había llegado allí a la salida del Instituto. Era una tarde gris, con el cielo lleno de pardela y de sueño. La casa parecía dormida y desierta, casi encantada El portillo del jardín estaba abierto; había un corto caminito asfaltado hasta la puerta de entrada, entre unos arriates duros, donde se secaban unas plantas tristes, quemadas por el yodo del mar. (*La isla*. p. 110)

La adjetivación es abundante;

1. Chalet feo.
2. Ruin jardincillo.
3. Tarde gris.
4. La casa dormida y desierta.
5. Corto caminito.
6. Arriates duros.
7. Plantas tristes.

La relación sustantivo-adjetivo aparece ordenada de acuerdo con un paralelismo sintético, con la excepción de los números 1 y 2, 4 y 5 en los cuales queda dibujado, respectivamente, un quiasmo, es decir, resulta alterada la estructura paralela de las demás palabras.

Esquemáticamente resulta así:

	Quiasmo	Paralelismo
No. 1	Chalet (Sust.) feo (Adj.) Ruin (Adj.) Jardincillo (Sust.) 	Chalet (Sust.) feo (Adj.) Tarde (Sust.) gris (Adj.)

No. 2	La casa	dormida	La casa	dormida
	(Sust.)	(Adj.)	(Sust.)	(Adj.)
	Corto	caminito	Arriates	Duros
	(Adj.)	(Sust.)	(Sust.)	(Adj.)
			Plantas	tristes
			(Sust.)	(Adj.)

En conclusión, el interés por el desarrollo cronológico de la historia constituye una manifestación constante en el transcurso de la novela, a Marta le preocupa “crecer”, tanto como al narrador le importa delimitar los periodos cubiertos por los diversos acontecimientos relevantes en el transcurso de la trama.

El narrador adopta la focalización cero como un recurso que le permite mayor libertad en la narración, sin que ello signifique que la focalización interna fija de la anterior novela fuera anacrónica. La perspectiva adoptada no es forzosamente un retroceso ni un avance en la técnica narrativa, es un elemento elegido de acuerdo con las necesidades de cada relato. Ello se expondrá con total claridad al presentar el análisis de las distintas perspectivas de los narradores en Laforet; y particularmente al evaluar el modo en que el tipo de narrador seleccionado se acopla con el tema y estructura del relato en cada caso.

Un elemento de gran valor en la novela es la descripción, que no sólo es abundante, sino que está lograda con excelencia lo mismo para paisajes, que para personajes y sentimientos. La extensión de la novela es considerable, los hechos que narra son reducidos; en gran medida, la fuerza del relato, uno de los principales atractivos para el lector, es la presentación de objetos, personas y paisajes, en ocasiones, sorpresivamente acompañada por comentarios sagaces.

Por último, el narrador abandona en varios momentos la linealidad del relato para manejar con acierto la analepsis, la prolepsis y la digresión, lo cual confirma el que en la novela la trama sea secundaria frente a la fuerza con que se presentan los caracteres que la padecen, pues en ella encontramos que cada

personaje arrastra una historia de penas y dolores que no distingue sexo, edad, educación o posición social.

Como en *Nada*, estamos ante la lucha de una adolescente por abrirse paso en la vida, por forjarse un lugar en el mundo de los adultos, por no limitarse a recibir la existencia que se le destina, sino elegirla por sí misma, en medio de los obstáculos que tal actitud representa, en medio de los problemas de quienes la rodean, en medio de una apabullante mediocridad. La trama es sencilla, las condiciones de búsqueda y salida de la protagonista, así como del resto de los personajes, no lo son.

2.4 EL NARRADOR EN *LA MUERTA*

Este volumen está constituido por ocho cuentos, en los cuales analizaremos diferentes actitudes del narrador.

En lo tocante al tema de la focalización, presentamos unas reflexiones iniciales que nos permitirán observar los elementos comunes en los diferentes relatos.

En general, predomina la focalización cero, por consiguiente, la omnisciencia del narrador ocupa un primer plano; el relato es además -preponderantemente- heterodiegético, es decir que el narrador no participa en la historia que cuenta.

Las excepciones a lo señalado las ubicamos en “La edad del paso”. “Al colegio” y “Última noche”. En estos cuentos predominan la focalización interna fija y el relato autodiegético.

En los dos primeros, la razón del cambio de perspectiva obedece a que se trata de referir recuerdos de la adolescencia en boca del personaje que los vivió. El relato será -por consiguiente- en primera persona del plural y del singular en el primero de los cuentos, y en primera persona del singular en el segundo.

Por lo que respecta a “Última noche”, comienza a hablar un narrador omnisciente, pero interrumpe su discurso para permitir el desarrollo de la historia del soldado Paul Louvain, me-

diante una focalización interna fija. Concluido el discurso del soldado muerto, el narrador vuelve a tomar la palabra para dar fin al cuento. El impacto que produce el oír el relato de un moribundo sufriente, se refleja con mucho mayor intensidad que si lo contara el narrador. En los dos últimos párrafos del cuento, retoma la voz el focalizador cero.

Son estos tres ejemplos, junto con *Nada*, los únicos casos de focalización interna fija en la obra de Laforet analizada en la presente investigación.

Por lo que se refiere a la cesión de la voz narrativa, podemos constatar que es muy poco representativa en “La muerta”, algo más notable en “El veraneo” y muy significativa en “La fotografía”, “Rosamunda” y “El regreso”.

En “La muerta” predomina el discurso del narrador, quien permite fugaces intervenciones a los personajes: el señor Paco, las hijas y el yerno.

En “El veraneo” ocupa un lugar preponderante el diálogo entre Juan Pablo y Rosa, motivo por el cual el narrador les permite expresarse durante una buena parte del tiempo; además de que también concede que el médico del pueblo cuente su propia historia, que en el pasado lo llevara a cierta cercanía con Rosa.

En “La fotografía” el narrador cede la palabra, muy frecuentemente, a Leonor. Este personaje es una mujer alienada, quien redacta una interminable carta que -dolorosamente- nunca cumplirá con su cometido. Hay un predominio alucinante en el relato, que sólo se puede reflejar de manera fidedigna en boca de quien padece la ausencia y sufre por ella.

En “Rosamunda” la mayor parte de la narración está dedicada a escuchar lo que esta mujer cuenta al soldado. El narrador acompaña al personaje para completar lo que el discurso de la mujer no puede decir, o dice mal, debido a su situación enajenada.

Finalmente, en “El regreso” el narrador empieza contando desde la conciencia de Julián y apenas si sale de ella para ex-

plicarle al lector lo que el propio Julián no hubiera podido hacer como consecuencia de la confusión en que vive después de abandonar el manicomio.

Asimismo, para complementar el estudio sobre la intervención del narrador reuniremos los cuentos de acuerdo con los procedimientos comunes a cada uno y de acuerdo también con el tipo de focalización que prevalece.

2.4.1 “La muerta”

2.4.1.1 *Analepsis y cronología del relato*

El cuento se fundamenta en una analepsis. El señor Paco, personaje central, enfrenta una vida solitaria, aunque tranquila, después de la muerte de su esposa.

La ubicación cronológica del relato nos permite partir de un presente para que -después de decirnos que el señor Paco siente la presencia de la muerta en la casa- el narrador dedique en parte del relato a contarnos cómo había sido la vida y los sufrimientos de esta pobre mujer, mediante un regreso en el tiempo, una analepsis.

La otra dimensión temporal involucrada en el relato es el pasado: del análisis de este tiempo transcurrido se inferirán conclusiones que permitan al personaje dar un sentido y una interpretación a la existencia de su mujer.

El contenido de la analepsis, por lo que se refiere a las ideas desarrolladas en ella, tiene como finalidad relatarnos la vida de una mujer enferma, quien estuvo constantemente al borde de la muerte y motivó determinadas reacciones en el resto de los miembros de la familia.

Dice el narrador al respecto:

El señor Paco estuvo preparado. Ya lo había estado cuando la hidropesía, cuando el tumor en el pecho, cuando... La vida de María en los últimos

veinte años había sido un ir de una enfermedad mala a otra enfermedad peor... Y ella tan contenta. ¡Con tal de tener sus medicinas!⁴⁵

Complementando lo señalado, Illanes Adaro comenta:

Hay cierto humorismo amargo en este hacerse proyectos sobre la vida de alguien y que, no obstante, la vida misma que se prolonga los interrumpe. Éste, al mismo tiempo, disfraza algo la sutil tristeza de saber de esa vida que se apaga.⁴⁶

2.4.1.2 *Ubicación espacial*

El ambiente cerrado de la casa constituye el único sitio en que se desarrollan los hechos. No hay lugares de alternativa. En esta casa vivió y murió María, y en esta casa también se la recuerda.

Al igual que Andrea encuentra un ambiente cerrado en la casa de Aribau, así también María se limita a ese sitio, no sale de él, pero -a diferencia de Andrea- es feliz en ese sitio.

2.4.1.3 *Realismo descarnado de la descripción*

Advertimos un planteamiento cruelmente realista, el cual nos enfrenta de golpe a los acontecimientos, además de que nos permite observar las actitudes de un hombre cansado y marginado, como consecuencia de la larga enfermedad de su esposa.

El señor Paco, durante los tres años de la parálisis de su mujer, había tenido aquellos secretos proyectos respecto a la vecina viuda. Pensaba echar a las hijas como fuera y quedarse con el piso... No faltaba más... Y luego, a vivir... Alguna compensación tenía que ofrecerle el destino. (*La muerta*, p. 12)

45 Todas las citas de este volumen de cuentos están tomadas de la misma edición: Carmen Laforet. *La muerta*, la. ed., Madrid. Ediciones Rumbo. 1952, p. 11. Por ello nos limitaremos a indicar el título y el número de la página en donde se localiza cada una.

46 Graciela Illanes Adaro. *Op. cit.*, p. 87.

El narrador presenta así la actitud antiheroica de un hombre común y corriente que se encuentra hastiado; de tal manera que llega a excluir de su conciencia todos los buenos recuerdos del pasado, para quedarse tan sólo con la miserable imagen actual de su mujer, y para planificar -egoístamente- su futuro.

En abierto contraste con su proceder, observamos la actitud estoica de su mujer:

Todos los días acechaba la cara pálida y risueña de María, que hundida en su sillón, en un rincón de la cocina, tenía sobre las rodillas paralíticas al niño más pequeño, o cosía, con sus manos aún débiles. (*Id*)

Descubrimos la intención del narrador de llevarnos al encuentro de una mujer abnegada, y de alguna manera, víctima de las circunstancias; es el modelo romántico que en el simbolismo del cuento seguirá vivo aún después de la muerte.

2.4.1.4 *Final del cuento. Oxímoron.*

El narrador presenta un final romántico que contrasta con el desarrollo marcadamente realista del cuerpo del cuento. Consideramos que es un final muy débil, si se le compara con el resto del relato. Queda enmarcado en un espacio impreciso e irreal: la presencia de la mujer muerta se impone más allá de las fronteras del mundo material, tangible, cognoscible, en que habitamos. Todos han cambiado en la casa porque todos “sienten a la muerta”.

Esa realidad actual contrasta con lo sucedido durante la enfermedad cuando el señor Paco planeaba su futuro con la vecina viuda.

Parece imponerse una pregunta: ¿Fue necesaria la muerte de María para que todos llegaran a la conclusión de que era una santa? Esta reflexión nos lleva a ubicar a la muerte como una especie de fuerza redentora. Los hombres, al pasar por ella, cambian automáticamente y regresan de ella llenos de bondad.

Una consideración pseudo moral -según nuestro criterio- cierra el relato:

Quizá para eso había vivido y muerto ella, así, doliente y risueña, insignificante y magnífica. Santa... para poder volver a todo, y a todos consolarles después de muerta. (*Ibid.*, p. 18)

El narrador ha dicho “quizá”, y esta palabra lo libera de una responsabilidad definitiva enmarcada en el entorno de lo expresado. Es una ironía muy grande alabar en la muerte a aquellos que en la vida fueron rechazados o por lo menos insignificantes. Es tan sólo una manera de calmar nuestra conciencia.

Precisamente esta ironía resulta remarcada por el narrador mediante el empleo del oxímoron:⁴⁷ “doliente y risueña, insignificante y magnífica”. Las parejas de adjetivos se contraponen en la significación, si las aislamos del contexto, pero, integradas a él, constituyen una unidad de sentido complementaria.

2.4.2 “El veraneo”

2.4.2.1 *Tiempo y espacio*

El relato se ubica en un presente; Juan Pablo llega de Madrid para visitar a su hermana en la escuela rural donde ésta trabaja. Este presente está caracterizado por una profunda nostalgia del pasado madrileño.

47 Señala W. Kayser “El oxímoron es una intensificación de catacreción y consiste en unir dos ideas que en realidad se excluyen. En la lírica de los siglos XVI y XVII. y ya antes en la poesía “florida” de la Edad Media, se nos presentan continuamente expresiones como: la amarga dulzura (del amor), su dulce amargura, la muerte viva, la vida muerta, el sol sombrío. Expresiones semejantes se encuentran acumuladas en aquel soneto de Lope de Vega:

Sosiega un poco, airado y temeroso,
humilde vencedor, niño gigante,
cobarde matador, firme inconstante,
traidor leal, rendido victorioso”.

Cfr. Wolfgang Kayser. *Op. cit.*, p. 153.

Asimismo, hay también dos espacios que se corresponden con los dos tiempos: la escuela rural y el pueblito están en ese presente, donde todo es deprimente y triste; Madrid se halla en el pasado cuando los dos hermanos -Rosa y Juan Pablo- vivían la plenitud de sus ilusiones.

Es necesario señalar, al mismo tiempo, que la oposición entre el hoy y el ayer, se manifiesta igualmente en la forma cómo se ven los personajes. Ambos han envejecido, pero no lo llegan a captar en sus propios cuerpos, sino en el cuerpo del otro.

Le dice Juan Pablo a su hermana:

Demasiada carne y patatas... A ti se te nota. Has perdido la línea. Ella se encogió de hombros y sonrió para disimular su confusión. Era horrible. Tanto tiempo esperando esta visita del hermano y ahora cada una de sus palabras la herían. Claro que bastaba mirarle la cara para que su disgusto se cambiara en piedad. ¿Dónde estaba el Juan Pablo que ella recordaba? Éste parecía un enfermo. (*La muerta*, p. 24)

El tiempo ha transcurrido implacablemente para los dos, pero cada uno ve en el otro lo que no se atreve a ver en sí mismo.

2.4.2.2 *El diálogo*

El empleo del diálogo es primordial en este cuento. Primero observamos el diálogo entre los hermanos, y luego entre Juan Pablo y un médico rural.

Debemos resaltar las constantes intervenciones del focalizador cero en estas pláticas. Sus intervenciones se deben a la necesidad de aclarar ciertas cosas que el personaje no ha dicho por desconocerlas o por querer ocultarlas preconcebidamente.

Por ejemplo, en el diálogo con el médico rural, cuando el profesional -refiriéndose a Rosa- dice: “Le estoy hablando de hace varios años. Entonces era una criatura espiritual y deliciosa, se lo aseguro”. (*Ibid.*, p. 32) El narrador toma la palabra para señalar:

Sí, lo era. Un encanto de chiquilla. Juan Pablo la había querido mucho. Él mismo la había orientado en sus lecturas de adolescente y había discutido con ella sus problemas de incipiente intelectual. Era una personita resuelta, original, independiente. Juan Pablo creía en la muchacha. Mil veces se sintió orgulloso de ella. (*Id.*)

La información vertida aquí por el narrador, no podía ser conocida por el personaje mencionado. De esta forma, la intervención reguladora del narrador se hace imprescindible para la cabal comprensión del relato.

2.4.2.3 *Final del cuento*

Termina con la decisión del hermano de abandonar el lugar al día siguiente, regresando al querido Madrid de los amigos del Café.

Este mismo final se mueve en el contexto de una particular intrascendencia, quizás tan intrascendente como la vida misma. El narrador ha querido dejar bien claro que la existencia seguirá su curso sin presentar mayores altibajos; devuelve a los dos personajes al lugar de donde los había sacado: Rosa seguirá en su función solitaria de maestra abnegada y Juan Pablo se lanzará de lleno, nuevamente, a la mentira de Madrid, al entorno en el cual él mismo se creía alguien, ignorando su verdadera condición; igual que cuando observaba la gordura de su hermana sin fijarse en la triste imagen que ella veía en él.

2.4.3 “La fotografía” y “Última noche”

2.4.3.1 *Tiempo*

En ambos relatos el pasado constituye un centro de recreación nostálgica. Leonor recuerda a Sebastián con mucho amor y vive la ilusión del reencuentro. Claude piensa con pro-

funda nostalgia en Paul y quiere ofrecerle a su hijo una imagen siempre viva y digna del padre muerto.

De esta forma, el presente -como dimensión temporal válida y vigente- ofrece la posibilidad de un constante *flash back* que les permite a los personajes tomar contacto con lo que fue para reflexionar sobre lo que será: Leonor sueña con el reencontro y Claude trata de imaginarse cómo será un futuro sin Paul, pero con un hijo al que debe instruir y guiar.

Sin embargo hay una diferencia fundamental entre ambos cuentos, en lo que a la recuperación del pasado se refiere. En el primero de ellos todo el pasado está contenido en la memoria de Leonor y este mismo pasado fue compartido por ambos en el encuentro cotidiano. En el segundo, Claude no compartió los acontecimientos que llevaron a Paul al paredón y se entera de lo sucedido gracias al relato escrito y póstumo de su esposo.

En “Última noche”, el narrador hace referencia a una fecha precisa, el 17 de junio de 1940; en esta mañana fue fusilado el soldado Paul Louvain por desertor. Dice al respecto:

Hay varias páginas aún de pequeña, desordenada escritura en el cuaderno que escribió la última noche de su vida el soldado Paul Louvain, fusilado la mañana del 17 de junio de 1940 por desertor, La mañana del día en que Francia pidió el armisticio. Pero son páginas que deben permanecer. (*La muerta*, p. 72)

El narrador interviene en su condición de focalizador cero, y aporta un dato que se inscribe en el contexto de la verosimilitud del relato, al mismo tiempo que proporciona una información complementaria de carácter histórico, por lo tanto, objetiva y real: Francia y el armisticio.

Este cuento ofrece una perspectiva diferente en lo que a actitudes del narrador se refiere. Comienza como focalizador cero e inmediatamente después del párrafo citado arriba, se produce un cambio de focalización, la cual se hace interna fija: esto es a partir del momento en que se inicia el relato de Paul Louvain contenido en las páginas de su escrito.

Paralelamente, ambos relatos difieren también porque “La fotografía” presenta a un focalizador cero que se manifiesta permanentemente, y que cede la voz narrativa a Leonor para que exprese su situación enajenada mediante constantes reiteraciones, sin llegar a plantearse una focalización interna fija como en “Última noche”.

2.4.3.2 *Espacio*

Los dos cuentos presentan similitudes en el planteamiento de los espacios en los que se ubican las respectivas historias.

El espacio real está constituido, en el primero, por el pueblo donde vive Leonor y, en el segundo, por la habitación en donde Claude se prepara para viajar a la casa de su suegra, mientras quema algunas páginas del cuaderno de Paul.

Al mismo tiempo hay dos espacios simultáneos con los reales, en el relato, que están constituidos, en el primero, por el lugar donde supuestamente habita Sebastián, y al cual Leonor debería enviar sus cartas sin fin; en el segundo, por el lugar desde donde Paul escribió su cuaderno, el sitio de la muerte.

Ambos espacios son entidades ficticias para los personajes del presente: Leonor y Claude, pero resultan tan actualizadas y vivas que pueden competir con los espacios reales de estos personajes; tanto sea por el ferviente deseo de Leonor, atenta desde su enajenación, a la recuperación de ese mismo pasado, como por la necesidad de Claude de interpretar las últimas palabras de su novio en su última noche.

2.4.3.3 *Meladiégesis*

En “Última noche”, el relato de Paul Louvain narrado en las páginas del cuaderno se constituye como una metadiégesis -historia dentro de la historia-, la cual se plantea en forma para-

lela a la narración central; esta última está integrada por el presente de Claude y su pequeño hijo.

En “La fotografía” -sin llegar a establecerse como meta-diégesis-, hay también un relato alterno, el cual está dado por las inconclusas cartas de Leonor, relato que pretende sintetizar la vida de esta mujer y su hijo, pero que no lo consigue, en cuanto a coherencia se refiere, precisamente porque estas páginas arrancan del espacio enajenado de Leonor.

2.4.3.4 *Características del relato*

En el último de los cuentos mencionados, se plantea un constante monólogo del personaje femenino y un permanente regreso al punto de partida configurando así la circularidad del relato. Ese monólogo es la expresión alucinante de un presente sin el esposo amado.

En “Última noche” el discurso de Paul resulta coherente y organizado a pesar del estado anímico de quien lo escribe. Su perturbación se advierte, no en el contenido de lo dicho, sino en el desorden de la escritura: “Hay varias páginas aún de pequeña, desordenada escritura”. (*Ibid.*, p. 72)

En ambos relatos se cambia el orden en lo que refiere a la relación receptor-emisor. En el primero, la madre es emisora de un mensaje que nunca llegará a oídos de su receptor: el padre del niño. En el segundo, el padre del niño es quien genera el mensaje y éste llegará a los oídos atentos de la madre.

Esquemáticamente tenemos:

“La fotografía”		
Emisor		Receptor
Leonor	-Mensaje enajenado-	Sebastián
“Última noche”		
Emisor		Receptor
Paul	-Mensaje coherente-	Claude

2.4.3.5 *Los finales en ambos relatos*

En “La fotografía”, el cuadro final que se ofrece es solitario y deprimente. Aunque la foto ha sido tomada ya, lo más probable es que nunca será enviada. Queda confirmada así la realidad de sueño en que vive Leonor, ilusión de vida que da como resultado su solitario presente, consolado apenas por la remota posibilidad del regreso de Sebastián.

Hacemos notar también que el narrador, en esta última parte del cuento, se distrae del tema central y prefiere hablar de la soledad en casa del fotógrafo, quizás como una velada y sugere referencias a la soledad de la madre.

Doña María no contesta. Dentro de algunos minutos la casa quedará pavorosamente sola, con la gran máquina cubierta de negro y con la sonrisa forzada de los desconocidos en los retratos colgados de las paredes. (*Ibid.*, p. 55)

En este punto del relato, no puede dejarse de lado que, igualmente, en la reciente foto del niño, se dibujaría también la presencia de un desconocido para el lejano Sebastián, si es que alguna vez llegara a recibirla.

Dada la circularidad del relato, este final no hace más que anunciar una nueva y alucinante reiteración de los acontecimientos. Los personajes parecen malditos, atrapados en un círculo vicioso, condenados a la infelicidad.

En “Última noche”, el narrador retoma el discurso en los dos párrafos finales, para indicarnos qué es lo que hace Claude con los testimonios de tan malogradas existencias:

Estas páginas las ha guardado Claude cuidadosamente entre sus joyas. Son ellas las que deben enterar al niño, cuando crezca, de la historia de su padre. (*Ibid.*, p. 82)

Y agrega también:

Lo demás que escribió Paul aquella noche: su miedo helado, sus cobardías y sus heroísmos, sólo Claude en su mundo lo debe conservar

en su sangre, porque lo ha sufrido. El testimonio escrito lo devoraron las llamas. (*Id.*)

El final es cerrado. Sin embargo, se abre a la perspectiva de un futuro sin Paul, en donde Claude llevará guardado en lo más íntimo este cruento testimonio.

El narrador hace referencia así a la existencia de un espacio privado -el cual queda premeditadamente elíptico- y que está necesariamente reservado para la intimidad y la confidencia. En él sólo cabe lo que Claude ha grabado con fuego y que sólo ella y el narrador conocen.

2.4.4 “En la edad del pato” y “Al colegio”

2.4.4.1 Uso de pronombres

Como ya fue señalado, en ambos cuentos la focalización es interna fija, con una ligera diferencia, pues el primero utiliza con mayor frecuencia la primera persona del plural, con breves concesiones a la primera del singular. Esto se debe al hecho de contar una anécdota que involucra a varias compañeras.

En el segundo relato, por tratarse de recuerdos individuales, no colectivos, el narrador autodiegético recurre notoriamente a la primera persona del singular, con algunas inclusiones del plural para describir y narrar los momentos en que la narradora-protagonista más se identifica con su hija.

2.4.4.2 Características del relato

Como características del relato, señalamos que ninguno de los dos cuentos tiene introducción, que el primero es definitivamente mucho más intrascendente que el segundo, y que el final de ambos nos ubica en una realidad cotidiana.

La ausencia de introducción obedece al hecho de presentar respectivas anécdotas del pasado, las cuales aparecen tan vivas en la memoria de las narradoras-personajes, que se hace innecesario plantear antecedentes.

Es muy posible que el carácter realista inmerso en la cotidianidad de lo relatado hace tan poco fuerte al primero de ellos: se trata de contar algo del pasado adolescente, de la edad del pato, precisamente.

Motivados por el deseo de que no predomine sólo nuestra opinión, no muy favorable al desarrollo y contenido del cuento, nos permitimos citar las palabras de Illanes Adaro al respecto:

“La edad del pato” es una historieta en la que se reflejan las travesuras escolares. Quizás evocación de los días del Bachillerato. Muestra la camaradería, el bullicio, la alegría juveniles. Es un cuadro fresco lleno de las picardías y de los entusiasmos adolescentes.⁴⁸

En el segundo, la aportación de ternura involucrada en la relación madre-hija, permite mitigar la intrascendencia señalada y hasta justificarla, al fin y al cabo, todos hemos pasado por esa etapa.

En lo que tiene que ver con el final, ambos terminan con una reticencia marcada gráficamente con puntos suspensivos, lo cual indica la continuidad realista de lo relatado.

2.4.5 “Rosamunda” y “El regreso”

2.4.5.1 El narrador en ambos relatos

La diferencia fundamental entre un relato y otro está constituida por las preferencias otorgadas por el narrador. En “Rosamunda”, el focalizador cede la voz narrativa al per-

48 Graciela Illanes Adaro. *Op. cit.*, p. 89.

sonaje femenino, pero no se aparta de ella, por el contrario persiste la focalización en una intervención constante que tiene como finalidad ya sea aclarar aspectos confusos, o corregir lo dicho por el personaje con la finalidad de hacer más verosímil lo contado.

Por ejemplo, cuando Rosamunda le cuenta al soldado que ella tenía gran talento dramático, era poetisa, se encontraba mimada por la vida y que en uno de sus recitales conoció al hombre con quien se habría de casar, el narrador toma la palabra para señalar:

(Sí, se había casado, si no a los dieciséis años, a los veintitrés; pero ¡al fin y al cabo!... Y era verdad que le había conocido un día que recitó versos suyos en casa de una amiga. Él era carnicero. Pero, a este muchacho, ¿se le podían contar las cosas así? Lo cierto era aquel sufrimiento suyo de tantos años). (*La muerta*, p. 91)

Como signo gráfico notamos que lo dicho aparece entre paréntesis, tiene el valor de una simple acotación. Pero, además, el narrador pretende aclarar ciertos aspectos de lo señalado por la mujer, con la finalidad de ofrecer un planteamiento más verosímil, más acorde con lo acontecido.

Deja constancia también que lo contado por Rosamunda presenta un cierto tono exagerado, pero no podía ser de otra manera dada la condición del receptor. Lo único cierto en este contexto: el largo sufrimiento del personaje que quedaba así explicado.

En “El regreso” el narrador empieza a contar desde la conciencia de Julián. Si bien habla en tercera persona, igualmente explica lo que le sucedía a Julián:

Era una mala idea, pensó Julián, mientras aplastaba la frente contra los cristales y sentía su frío húmedo refrescarle hasta los huesos, tan bien dibujados debajo de su piel transparente. Era una mala idea ésta de mandarle a casa la Nochebuena. (*Ibid.*, p. 105)

En este caso, el narrador tiene limitada la información porque ésta se origina en Julián exclusivamente. Podremos observar cuántas cosas ignora el personaje y que el narrador no interviene para complementarlas, como lo había hecho en el cuento anterior. Recurre a otros que le aclaran lo que Julián no puede explicar. Por ejemplo, cuando llega a su casa, después de mucho tiempo de ausencia, no entiende cómo puede haber tanta abundancia de comida. Su mujer se lo aclara refiriendo a la intervención de la Beneficencia, quienes estuvieron encargados de proteger a la familia durante la prolongada enfermedad de Julián.

Al mismo tiempo, el narrador presenta determinadas similitudes conceptuales entre los personajes, que se circunscriben en una técnica para ofrecer la historia. Rosamunda y Julián están inmersos en una realidad enajenada. Es cierto que Julián sale de un hospital psiquiátrico presumiblemente curado, y que en Rosamunda no se reconoce abiertamente su situación: pero igual en ambos persisten los síntomas de la locura.

Por eso los discursos de uno y otro reflejan este presente alucinado. Rosamunda en esa necesidad de contar con fluidez verbal todo lo que ha vivido y Julián en ese horror al regreso expresado en discursos entrecortados y llenos de ignorancia en lo que a la nueva vida refiere.

2.4.5.2 *Final de ambos relatos*

El primero de los cuentos se cierra con la palabra de Rosamunda, aceptando la invitación del soldado a comer unas rosquillas. De esta forma, ella se despide de la vida libre y regresa al lado de su marido.

En este final se advierte el sentido profundo contenido en el autoconsuelo, en ese adiós a la vida que supuestamente había llevado hasta ese instante, y expresa también la noción de conti-

nuidad: a partir de este momento y al bajarse del tren, la mujer vuelve a los brazos de su marido.

De manera similar, el regreso de Julián a su casa, representa volver a empezar la vida que había dejado cuando lo llevaron al hospital.

Otra vez con la mano le señalaban la cesta de los regalos, las caras golosas y entusiasmadas de los niños. A él. Aquel hombre flaco, con su abrigo negro y sus ojos saltones, que estaba tan triste. Que era como si aquel día de Navidad hubiera salido otra vez de la infancia para poder ver, con toda crueldad, otra vez, debajo de aquellos regalos, la vida de siempre. (*Ibid.*, p. 115)

Ciertamente es éste un final pesimista si lo observamos desde una perspectiva individual no comprometida y globalmente cándida. Desde un enfoque realista, el final es simplemente así, dolorosamente real como la vida misma, donde se subraya el determinismo del hombre condenado a la pobreza. Parece ser que el único destino posible para el hombre pobre es aprender a vivir su propia pobreza. Nos permitimos citar, a manera de confrontación, lo señalado en el *Martín Fierro*:

Los que no saben guardar
son pobres aunque trabajen.
Nunca por más que se atajen
se librarán del cimbrón,
Al que nace barrigón
es al ñudo que lo fajen.⁴⁹

En resumen, los cuentos de Laforet en lo que se refiere al manejo del narrador, presentan variables semejantes a las que encontramos en sus novelas, con las restricciones ya indicadas.

Al hablar de temas y motivos en estos relatos, completaremos el panorama de referencia.

49 José Hernández. *Martín Fierro*, en Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (editores), *Poesía gauchesca II*, México. F.C.E., 1955, p 689.

2.5 EL NARRADOR EN DOS RELATOS DE *LA LLAMADA*⁵⁰

La llamada es un libro compuesto por varias novelas cortas, también llamadas *nouvelles*, de las cuales hemos elegido dos: “El piano” y “Un noviazgo”, con el propósito de analizar en ellas la presencia del narrador, así como las principales características de sus intervenciones.

2.5.1 “El piano”

2.5.1.1 *Estructura general*

Esta novela breve se divide en VII capítulos, a través de los cuales el narrador presenta las diferentes alternativas de la historia.

En el capítulo I podemos observar la parte exterior objetiva del relato ofrecida por el narrador mediante una apretada síntesis. En este contexto los vecinos proporcionan sus opiniones sobre Rosa y Rafael, esta pareja vive en el ático del edificio y los curiosos habitantes del lugar desean saber más acerca de ellos.

El arribo de un camión de mudanzas trayendo un piano, da nuevos motivos de plática a los vecinos; este piano los conduce a cambiar de opinión acerca de la extraña pareja hasta que el pesado mueble es vendido y retirado del lugar bajo la triste y profunda mirada de Rosa.

Por lo que respecta al capítulo II, la narración de los hechos se ofrece en el entorno de un *tempo lento* que nos conduce desde este capítulo hasta el final, todo ello mientras Rosa

50 Cfr. Gustavo Pérez Firmat. “Carmen Laforet: The dilemma of Artistic Vocation”, pp. 26-41, IN Brown, Joan-L. (ed.). *Women Writers of Contemporary Spain: Exiles in the Homeland*. Newark: U of Delaware P, 1991. 292 pp.

-subiendo la escalera que la lleva al ático- se entrega a sus nostálgicos pensamientos.

Como se desprende de lo recién dicho, durante el capítulo III continúan las reflexiones de Rosa. Además, el narrador permite el desarrollo de la primera metadiégesis del relato, la de Rafael, y también se da inicio a la primera parte de la metametadiégesis de Rosa.

En el capítulo IV, se inicia el vagabundeo del personaje central por la ciudad, al mismo tiempo que el narrador presenta la segunda parte de la metametadiégesis de Rosa, mediante la cual nos contará acerca de la tía Micaela y del piano.

El vagabundeo se prolonga a lo largo del capítulo V. Mientras tanto, en la mente de Rosa se acumulan los recuerdos, particularmente el de la única herencia de la tía Micaela: el piano. Las penurias económicas llevan a la pareja a inevitables enfrentamientos y marcan la diferencia entre ambos, en lo que al tema de la pobreza se refiere.

Sigue el paseo por la ciudad durante el capítulo VI. También se presenta el recuerdo de Rosa sobre cómo la enfermedad de Pablo trajo nuevas desgracias a la casa; además se ofrece la metametadiégesis secundaria de Luisa, la sirvienta, incorporada al relato en este momento.

Por último, este capítulo nos retorna al presente, pues abandona la larga analepsis. Así, nos encontramos nuevamente en la escalera que conduce al ático.

El llanto de Rosa en brazos de Rafael es como un estallido individual del personaje en el capítulo VII; es el llanto por lo que el piano ausente representaba en el mundo de Rosa y Rafael.

Sin embargo, el relato se cierra con una suerte de alegre resignación y con la reiteración de la tesis inicial de la breve novela, en lo que al tema de la pobreza de espíritu se refiere.

2.5.1.2 *El narrador*

En el primer capítulo la narración se caracteriza por ser apretada, condensada. Todo lo que cuenta el narrador de la historia de Rosa es observado desde el exterior.

Predomina el discurso indirecto regido que permite a la voz narrativa acercarnos a los discursos de los vecinos.

Por lo que a la perspectiva se refiere, estamos ante un focalizador cero, pero que maneja -al menos al principio-, información muy restringida. La información que falta se va a encontrar mediante el recurso de la cesión indirecta de la voz narrativa, es decir, en los comentarios de los vecinos.

La descripción inicial nos ubica en un caluroso mes de junio:

La luz cegaba los ojos al rebotar en el cemento y la cal de las fachadas, en el asfalto polvoriento, que se resquebrajaba por algunos sitios, dando una impresión miserable. Se echaba de menos el canto de las chicharras en aquella pequeña calle de la ciudad, que ya estaba cerca del campo.⁵¹

Después de presentarnos a un chiquillo andrajoso, el narrador alude -por primera vez- a la señorita Rosa, quien además es observada por la vieja vendedora y por el resto de los vecinos.

En lo que respecta a las consideraciones del narrador dice lo siguiente:

Era la única vecina del bloque de viviendas a la que la vendedora daba este tratamiento. Era una criatura joven, siempre sonriente. Demasiado flaca para ser bonita, y que tenía la rara virtud de parecer bien vestida siempre, aunque esto no fuera verdad. (*Mpm.*, p. 94)

51 Carmen Laforet. *Mis páginas mejores*. Madrid, Gredos, 1956, p. 93. (En las citas posteriores que refieran a este libro en el presente apartado, mencionaremos sólo el título del libro mediante la abreviatura *Mpm.* y la página correspondiente)

Insistimos en subrayar que la voz narrativa prefiere no brindar -al menos al principio-, toda la información que posee sobre estos personajes. Por ello se limita a proporcionar datos meramente objetivos que podemos sintetizar así: Rosa recibía un tratamiento preferencial por parte de la vendedora, era joven, siempre sonriente, y fea, a pesar de parecer bien vestida.

En lo que refiere a las opiniones de los vecinos sobre Rosa, consideramos que son importantes por constituir la fuente de información inicial, no siempre veraz, en varias ocasiones tan lejana de esa misma verdad, pero que sirven a la voz que cuenta para precisar -posteriormente-, su propia consideración al respecto.

Si bien la vieja vendedora había calificado de “verdadera señorita” a Rosa desde su llegada al vecindario, las murmuraciones del lugar tenían una opinión diferente:

Había en ella, en aquella señorita Rosa, algo indefinible, algo incalificable y molesto. No tenía tipo de perdida y vivía con un hombre joven y guapo, que, al parecer, era su marido... Pero ahí estaba lo extraño: en que siendo su marido aquel buen mozo, no ocultase, a los ojos vigilantes de la calle, una adoración, una ternura casi vergonzosa, por la mujercita flaca y fea, que casi desaparecía debajo de sus hombros cuando iban juntos. (*Mpm.*, p. 95)

A partir del momento en que el narrador cede la voz para expresar las opiniones del vecindario mediante el discurso indirecto regido, podemos constatar cómo las expresiones utilizadas tienen un valor particularmente relativo, desde el momento que se integran a una forma de discurso basado tan sólo en la murmuración de la gente y que tiene su origen en una observación subjetiva de la realidad. Al mismo tiempo, en la mayoría de los casos, se involucra también una alta proporción de proyección personal: juzgamos al mundo tal como somos nosotros y nos resistimos a creer en la bondad ajena.

En esta misma línea que hace referencia al conocimiento relativo de los hechos, es digno de hacer notar cómo cambia la

opinión de los vecinos cuando llega el piano, al ático donde vivía la pareja.

Poco después, un acontecimiento notable hizo que la gente del barrio empezase a mirar al matrimonio con un nuevo respeto... El día en que, hasta el ático donde ellos vivían, fue izado, con infinitos trabajos, un espléndido piano de cola. (*Mpm.*, p. 98)

La murmuración popular llega así a las siguientes conclusiones:

-Parece que son de gente rica venida a menos... El piano es una herencia... Y, además, ella lo toca... Son artistas. (*Id.*)

Las generalizaciones resultan frecuentemente erróneas y sobre todo si proceden de personas que no poseen la capacidad cultural suficiente para fundamentarlas y explicarlas con -por lo menos-, un cierto rigor científico.

Por ejemplo, el hecho de que alguien toque el piano no es condición suficiente para considerarlo artista; pero en la mente pueblerina, dispuesta siempre a dejarse llevar por el impacto aparente del momento, esto resulta no sólo una gran verdad, sino también una gran necesidad personal: la de poseer ídolos que llenen los inmensos vacíos que la formación individual ha creado en las diferentes etapas.

La posterior venta del piano, de aquel piano que daba aire de señorío a toda la calle mientras sus dueños no le debían nada a nadie, se transformó en un nuevo motivo de comentario insidioso.

El narrador, al subrayar este hecho, continúa manejando dos planos alternativos de incidencia en el terreno contextual del relato: 1. La opinión no comprometida de la gente y siempre mal intencionada. 2. Las consecuencias de esa venta en la pareja integrada por Rosa y Rafael.

La primera de las opciones señaladas resulta altamente relativa y no refleja la verdad; la segunda, conlleva el análisis de

causas y consecuencias en el entorno del análisis que serán retomadas y explicadas al estudiar los temas y motivos en estas novelas breves.

Otro aspecto que corresponde señalar en lo relativo al conocimiento de los hechos por parte del narrador, y su selección para ofrecérselos al lector, es que al iniciarse el capítulo III, por primera vez cuenta desde adentro del ático, y por primera ocasión también tendremos acceso a una mayor información.

2.5.1.3 *Ausencia de verbos dicendi*

La ausencia de verbos *dicendi* ha sido señalada ya como una característica de estilo de la narrativa de Laforet;⁵² dichos verbos son sustituidos por los guiones, que cumplen con la finalidad de marcar el inicio del discurso directo regido. Este recurso acerca más el diálogo al lector, como si el narrador se apartara discretamente para dejarnos ver de primera mano lo que sucede, reduciendo sus intervenciones al mínimo.

Mencionemos un ejemplo. Al comienzo del capítulo II el narrador expresa en su discurso:

Rosa no la había visto. Estaba ocupada en contar sus paquetes, cuando asomó la cabeza de aquella mujer. (*Mpm.*, p. 103)

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

-¿Se encuentra mal, señorita Rosa?

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

-Sí, señorita, cuando vienen malos tiempos, todo parece que agobia más. (*Id.*)

52 Cfr., Capítulo 2: "El narrador en *La isla y los demonios*".

Esta característica que consiste en elidir el verbo introductor parece dar más fuerza a la expresión y se dirige a lectores atentos quienes no requieren que todos los elementos formales se encuentren presentes para entender e incorporar el mensaje literario.

2.5.1.4 *Tempo lento*⁵³

Al iniciarse el capítulo II, el narrador cuenta mientras Rosa sube las escaleras que la llevan al ático.

Desde el punto de vista del desarrollo de los acontecimientos, de la cronología de los hechos contados, esta novela se caracteriza por el predominio del *tempo lento*.

El espacio está dado por las escaleras que conducen a la casa de Rosa y el desenvolvimiento temporal queda limitado en el plano de los recuerdos del personaje femenino; estos recuerdos se prolongan desde este capítulo hasta el final del VI, donde concluye el ascenso de las escaleras y Rosa llega por fin al ático.

El capítulo I termina con un acontecimiento traumático para Rosa mientras observa con angustia a los empleados de la mudanza que retiran el piano.

Empieza el capítulo II en el momento en que Rosa penetra en el portal con cierto desánimo.

Un comentario de la portera del edificio: “Cuando vienen malos tiempos todo parece que agobia más” (*Mpm.*, p. 103), nos permite recoger una opinión acerca del lento transcurrir de las horas cuando los sucesos no están del todo a nuestro favor; el tema de la subjetividad de las horas ya había sido abordado por

53 Cfr., Tomás Yerro. *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual*, Pamplona, Ed. Universitaria de Navarra, 1972, p. 210

la autora en las dos primeras novelas y analizado en el presente libro.⁵⁴

En el caso que nos ocupa, esta referencia nos permite relacionar el plano conceptual con el planteamiento técnico-narrativo. El narrador ha querido expresar el tiempo psicológico de Rosa en los malos momentos, mediante un manejo técnico del tiempo del relato que haga muy lento el desarrollo de los acontecimientos: considerado materialmente, el ascenso de Rosa ocupa el contenido de cuatro capítulos en el total de seis de la novela breve en cuestión.

Inclusive el propio personaje desea congelar el tiempo y dedicarse en ese día a vagabundear por la ciudad, olvidándose de todo lo demás.

2.5.1.5 *Analepsis. Metadiégesis*

Como ya lo habíamos señalado, en el capítulo III el narrador empieza a contar por primera vez desde adentro del ático mientras Rosa observa a Rafael dormido.

La voz narrativa procede a completar la información sobre Rosa y Rafael que el “decir popular” nos había proporcionado de una manera incompleta y falsa.

En este momento el narrador interviene para pronunciar una de esas sentencias de vida que le son características: es una reflexión en voz alta que viene a propósito en el momento en que se pronuncia. Dice al respecto:

De las pocas cosas que se puede saber de los seres que amamos, son, a veces, los sueños de estos seres, si ellos también nos aman. Rosa conocía los sueños de Rafael, las ilusiones un poco pueriles que subían detrás de aquella frente amplia, y que ella contribuía a alimentar, muchas veces, sin compartirlas.[...] Ella había ido limando las ambiciones de

54 *Cfr.*, capítulo III: “Estudio comparativo temático”.

aquel hombre... Alimentándolas con palabras, y limándolas, al mismo tiempo, con su falta de deseo de que se realizaran. (*Mpm.*, p. 109)

Esta intervención del narrador fundamenta el grado de conocimiento que éste posee, no sólo de sus personajes, sino también de la vida misma.

El cruel desgaste de la pareja se había ido operando irremediablemente, y la falta de compromiso y comprensión de Rosa era la tónica dominante.

La reflexión anterior nos conduce a la segunda analepsis de la novela -la primera se dio en el capítulo I cuando la vieja vendedora recuerda el día en que Rosa se vino a vivir al bloque de cemento-; esta segunda analepsis contiene la historia de Rafael recordada por Rosa.

A esta primera metadiégesis se agregará en seguida la metametadiégesis de Rosa, que tiene como finalidad recordar su propia historia.

Los elementos conceptuales de ambas diégesis insertas en la principal no corresponden al análisis del presente capítulo.

Sólo señalamos que las dos historias: la de Rosa y la de Rafael, se encuentran y se subordinan a una diégesis total que será la historia de Rosa y Rafael unidos en el matrimonio y narrada en “El piano”.

En el contexto de esta misma relación matrimonial se llega a los temas de la tía rica, la anhelada herencia y, finalmente, el del piano recibido por la pareja como única donación de la tía Micaela al morir. Esto último está contado en la segunda parte de la diégesis de Rosa, la cual aparece incluida en el capítulo IV.

En el capítulo VI debemos hacer referencia a una metametadiégesis secundaria dentro del relato, que es la que está integrada en los recuerdos de Luisa, la sirvienta de la casa.

Al iniciarse el capítulo VII, Rosa llega por fin al ático y la sirvienta le anuncia lo que ella ya había podido observar desde allá abajo: “Se han llevado el piano”.

El llanto de Rosa abrazada a Rafael cierra el desarrollo narrativo de la presente novela en un contexto de angustia y feliz resignación; prácticamente, la *nouvelle* ha sido enfocada en un solo problema, el reconocimiento, por parte de Rosa, de su escondido anhelo material por el piano.

En este llanto se reconoce una especie de confesión, ante sí misma y ante su marido. Rosa, en el día vivido a lo largo del relato, repasa distintos momentos de su vida, mientras vagabundea gastando alegremente el tan necesitado dinero producto de la venta del piano. Esta aparente frivolidad por parte de una mujer que ha consagrado su vida al trabajo con tal de no someterse a yugos familiares, con tal de ser independiente -para lo cual incluso debió renunciar a la vida cómoda en casa de la tía- en realidad oculta el verdadero temor de Rosa: la pérdida del piano, aquel objeto alrededor del cual se construyó un pedazo de vida ilusamente lujoso; el salón y sus tertulias, la única huella de su pretérita vida sin conflictos económicos, el galardón de su clase venida a menos.

2.5.1.6 *Prolepsis*

Este recurso ocupa un lugar secundario en la presente novela, pero igualmente lo encontramos utilizado en el inicio del capítulo IV:

Bajó las escaleras, radiante. Las mismas escaleras que se le iban a hacer interminables en su subida a mediodía, volaron entonces bajo sus zapatos. (*Mpm.*, p. 117)

Es curioso observar cómo utiliza el narrador el factor temporal; en el momento en que anuncia que estas escaleras iban a ser interminables al mediodía para la mujer, en ese mismo instante, Rosa está ascendiendo hacia el ático.

La prolepsis funciona desde un tiempo presente proyectado hacia el futuro, cuando en verdad ese tiempo futuro ya es -en el momento de anunciarlo- presente.

Dejamos establecido también que la brevedad de este relato y la sumisión del narrador a un *tempo lento* que se deleita en la contemplación del pasado, resulta la causa principal por la cual la prolepsis no tiene mucha representación en este contexto.

2.5.2 “Un noviazgo”

2.5.2.1 *Estructura general*

El asunto se desarrolla a partir del primer capítulo cuando el señor De Arco propone matrimonio a su secretaria cincuenta, con quien había compartido treinta años de trabajo.

La característica dominante en este relato está dada por la ironía que se expresa al dejar marcada la distancia que separa a los dos personajes, que supuestamente quieren compartir un futuro juntos.

El capítulo I narra hechos que están ubicados -espacialmente hablando- en la oficina del señor De Arco.

El acontecimiento principal está dado por la propuesta de matrimonio hecha por el jefe a su secretaria, Alicia.

Desde este instante se manifiestan la inseguridad y los prejuicios de esta mujer que se excede en tomar precauciones para el futuro, basada en una profunda desconfianza hacia el hombre que la ha escogido como su esposa.

Una sola, pero trascendental situación, predomina en el capítulo II: Alicia se entrega a sus recuerdos mientras se traslada a su casa.

Al siguiente capítulo corresponde un cambio de escenario; en éste la acción se ubica en la casa del señor De Arco. A él

le competen ahora las remembranzas mientras entabla un diálogo unilateral con el retrato de su mujer.

En el capítulo IV vuelve la alternancia espacial: nos encontramos en la casa de la secretaria, donde presenciamos los enfrentamientos de ésta con su madre; la señora es una mujer diferente a Alicia y se encuentra muy lejos de entender las tonterías de su única hija.

Dos espacios sucesivos corresponden al V capítulo: la casa de De Arco primero, y luego el camino que los conduce al merendero campestre donde piensan comer y dialogar.

Por último, en el capítulo VI el relato llega a un final previsto, al menos para un lector con cierta capacidad y sentido común, aptitudes que la pobre Alicia no posee en lo más mínimo.

2.5.2.2 *El narrador*

La focalización es *cero* y el relato heterodiegético. La historia contada se expresa preferentemente mediante la incursión del narrador por el microcosmos de los personajes, la cesión de la voz narrativa en estos mismos personajes, quienes manifiestan sus pensamientos con la fuerza y decisión necesarias para saber defenderlos cada uno con sus propias armas: el señor De Arco desde el amplio ángulo que le da su riqueza y conocimiento del mundo; Alicia desde una perspectiva unilateral y ridícula que le hace olvidar que ya no tiene veinte años.

Consideramos a este narrador con el mismo carácter omnisciente que ya hemos señalado en casi todas las obras de Laforet -las excepciones quedaron establecidas en la investigación-, pero al mismo tiempo que la voz narrativa ofrece sus propias opiniones, ha preferido también que sean los personajes quienes manifiesten sus deseos y anhelos; para ello la voz que cuenta lleva a cabo minuciosos paseos por el mundo interior de los protagonistas, como sucede en el caso de Alicia, y diálogos figura-

dos como el que entabla el señor De Arco con el retrato de su mujer.

Merced a estos recursos, el lector puede acercarse mucho más al alma de los actores y compartir con ellos una parte al menos de sus aspiraciones, búsquedas y nostalgias; estas últimas aparecen frecuentemente asociadas a los momentos presentes en los cuales el hombre afina la esperanza de reencontrarse con ideales perdidos.

En el inicio del capítulo II el narrador interviene para aclarar la información acerca del señor De Arco y nos presenta a Alicia dirigiéndose hacia su casa en el atardecer de ese día:

Era casi de noche. Un cielo violeta con nubes negras, con alguna tímida estrella, brillaba sobre la callecita antigua. En sordina se oía el rumor de la gran ciudad.[...] Aquella tarde había sido de algún modo la culminación de su vida. (*Mpm.*, pp. 159-160)

Primero observamos una breve presentación del atardecer, lograda mediante tres o cuatro notas fundamentales: Casi de noche, cielo violeta, nubes negras, alguna tímida estrella que brillaba sobre la callecita antigua.

Las parejas de sustantivo-adjetivo ordenadas primero mediante el paralelismo: *cielo violeta-nubes negras*, permiten en el siguiente paso el quiasmo: alguna *tímida estrella*, para retomar al paralelismo: *callecita antigua*, que continúa manteniendo la relación de “cruce” con la pareja adjetivo-sustantivo inmediata anterior.

En segundo término, la voz narrativa se brinda en el ámbito de la reflexión al marcar el valor de “Aquella tarde” en la existencia de Alicia.

La analepsis que sigue inmediatamente, se ubica en el mundo interior del personaje y permite el recuerdo:

Ahora Alicia recordaba... Nunca había olvidado la primera vez que vio a De Arco... o ¿no era la primera vez?... Lo que recordaba fue el primer día que él le habló, preguntándole cosas de ella misma. (*Mpm.*, p. 160)

Observamos cómo la opinión del narrador está dada desde el personaje, inclusive corrige su primera aseveración, lo cual implica el hecho de ponerse a pensar junto con Alicia.

2.5.2.3 *Espacio*

Como ya se ha perfilado, los acontecimientos se desarrollan sustancialmente en tres lugares: la oficina, es decir, el ámbito de trabajo compartido por Alicia y su jefe; la casa de Alicia, esto es, el ambiente opresivo que la pobre mujer quisiera borrar para siempre de su existencia -recuérdese que incluso propone a su madre vender todos los muebles y vivir en un hotel de lujo las dos últimas semanas de su soltería-; y por último, el restaurante campestre en donde el relato llega a su desenlace.

La existencia de ambientes físicos perfectamente diferenciados no excluye el predominio de otros espacios, lugares íntimos en la conciencia de cada uno de los protagonistas.

En este sentido, destacan, en primer lugar, los sueños de grandeza de Alicia, tanto como sus aspiraciones nobiliarias, delirios a los que no son ajenos ni el propio Rey ni los “galgos rusos” que ella imaginaba en su casa solariega inexistente; en fin, tenemos aquí el falso mundo que Alicia forjó a partir de mentiras que ella misma creía.

En segundo plano, encontramos los pensamientos de De Arco, por ejemplo en el imposible diálogo con la muerta, a través del cual pretende conseguir la autorización para su matrimonio y la tranquilidad para su conciencia de Don Juan empedernido. Por último, considérense las propias ilusiones de doña Ana, la madre incomprendida y solitaria, quien soñaba también con una vejez tranquila en su casita en el campo.

Todos estos espacios figurados se resuelven finalmente en la decepción y el fracaso, factores que devienen de la terca negativa de Alicia al no aceptar condiciones intermedias de negociación en torno al tema del matrimonio.

2.5.2.4 *Tiempo*

A lo largo del texto se destacan los contrastes entre las edades de los protagonistas: De Arco, a sus sesenta y cinco años, ha padecido un repentino envejecimiento; está consciente de los ya próximos achaques y ha resuelto -en lo que desde su perspectiva es un acto de bondad- solucionar dos conflictos mediante una acertada decisión: casarse con Alicia.

Su doble objetivo es, por un lado, tener una compañera considerablemente menor en edad; una abnegada, enamorada, constante, fiel y capaz mujer que se hará cargo de su vejez. Por otra parte, con la boda también beneficiaría a Alicia, quien vería cumplidos sus evidentes sueños de matrimonio con su jefe, justo pago por los años de devoción a éste, además de, por supuesto, la promesa de una pronta viudez y sustanciosa herencia.

El contraste de las edades también se presenta entre De Arco y doña Ana: el hombre insiste en tratarla como coetánea; y aunque la señora no protesta, sí piensa en el equívoco, pues según sus cálculos, ella es definitivamente menor, tanto que incluso siente pena por el “anciano”.⁵⁵ No cabe duda de que esta diferencia es parte de la imaginación de doña Ana; así lo señala el narrador,⁵⁶ además de que podemos afirmarlo con sólo comparar las edades de De Arco y Alicia: los quince años de diferencia entre éstos indican claramente que doña Ana tiene -por lo menos- la misma edad que De Arco.

Por último, temporalmente esta novela corta tiene un gran efecto, pues las acciones correspondientes al presente del relato transcurren en un breve período que va de la tarde en que De Arco propone matrimonio a Alicia hasta el día siguiente, cuando avanzada la mañana terminan su breve compromiso. En estas

55 “-’ ¡Qué le van a gustar las incomodidades al pobre señor... si es más viejo que yo’, pensó doña Ana”. *Mmp*, p. 197.

56 Ante el generoso tuteo del millonario con la madre de Alicia, comenta el narrador: “Doña Ana sonrió con amabilidad. La galantería no llegó a ella, pues estaba convencida de que, en efecto, era más joven que De Arco”. *Mmp*, p. 200.

horas explotan los rencores de Alicia, pues una vez conseguido su objetivo de hace treinta años -cuando se enamoró de De Arco aun antes de conocerlo-, ya no encuentra razón para callar. La tan esperada propuesta matrimonial -ya “caritativamente” pensada por De Arco desde la época de su refugio en el modesto apartamento- desencadenó los durmientes demonios de Alicia, cuyo agrio carácter, aunque bien conocido por la madre, permanecía desconocido para De Arco.

Lo mismo que para el millonario y doña Ana, en esas horas Alicia expone su alma ante el lector, pues en tan corto lapso muestra lo que ha sido su vida, además de que recupera la unión de su triple personalidad: dulce, eficiente e ingenua para De Arco, su verdugo humillador; agria, dura e hiriente para la madre, cuyas aspiraciones a un matrimonio modesto para su hija también resultaban una afrenta; y por último, digna, de noble ascendencia, fuera del alcance de De Arco, quien no la merece, fantasías tejidas por sí mismas, y no confesadas a nadie más.

2.5.2.5 Retrato del señor De Arco

La descripción del personaje principal a cargo del narrador está hecha con precisión y revela una particular capacidad de observación.

Esto nos permite fundamentar también la condición omnisciente de la voz narrativa dado el profundo conocimiento que posee de la naturaleza humana.

Dice al respecto:

De Arco era un hombre corpulento, en plena decadencia. Desde hacía dos o tres años se derrumbaba como una torre. Había pasado de una juventud largamente sostenida a una decrepitud física que causaba asombro en los que le conocían. Ahora parecía de más edad de la que tenía realmente. Tenía la nariz aguileña y su cabello era espeso, pero completamente blanco. Blancas las cejas también, y, debajo de ellas, una última y viva juventud en los ojos negros, le hacía muy simpático. (*Mpm.*, p. 152)

El texto está cargado de contrastes que permiten expresar con toda su fuerza los estragos causados por el paso del tiempo.

Bástenos mencionar algunos de ellos para comprender mejor el alcance de estas manifestaciones:

- Corpulento, pero en plena decadencia.
- Corpulento, pero se derrumbaba desde hacía dos o tres años como una torre.
- Había pasado de una juventud largamente sostenida, a una decrepitud física que causaba asombro a quienes lo conocían.
- Representaba más edad de la que en realidad tenía.
- Cabello espeso, pero completamente blanco.

El narrador sólo consigue rescatar en los ojos negros, esa “última y viva juventud” que le hacía muy simpático.

En medio de la profunda decadencia de un cuerpo ya viejo, predominan los rasgos espirituales que se manifiestan a través de la viva mirada.

2.5.2.6 *Analepsis*

Cuando la protagonista se dirige a su casa, se entrega a profundas reflexiones, dando lugar así a la primera analepsis del relato, en la cual predomina el *tempo lento* al repasar los acontecimientos del pasado.

El orden y desarrollo de estos acontecimientos comprende los siguientes aspectos:

- Había conocido a De Arco treinta años antes.
- Excelente secretaria.
- El recuerdo del retrato de la mujer del jefe.
- Alicia enamorada de De Arco antes de conocerlo.

- El primer diálogo con De Arco.
- Ma Elena visita la oficina para saber cómo era la nueva secretaria. Impresión diferente a la del retrato en Alicia.
- Muerte de María Elena.
- Muerte del hermano de Alicia.

El cuarto punto constituye el centro de interés, porque la entonces joven secretaria, comprendió que su jefe estaba llamado a ocupar un lugar importante en sus sentimientos: “Si el amor es interés profundo, desvelo por alguien, Alicia se sintió enamorada de De Arco antes de verle”. (*Mpm.*, p. 163)

Señalábamos también que los acontecimientos recordados abandonan el desarrollo lineal que todo tiempo ofrece, para presentarse de acuerdo con una marcada lentitud que nos conduce al dominio psicológico de este mismo tiempo.

Muchas veces el carácter irracional del recuerdo nos lleva a no sentir el tiempo que pasa y nos involucra con un impresionante transcurrir de los sucesos, que simultáneamente se ofrecen a nuestra conciencia como una apretada síntesis.

Cuando se produce el retorno al presente y se abandona el ámbito del recuerdo, Alicia se siente algo confundida por el bullicio de la ciudad y temerosa por tener que hablar con su madre del tema que le preocupa.

La segunda analepsis del relato corresponde a los sueños del señor De Arco, en los cuales recuerda, entre otras cosas, el año 1935, una noche de lluvia y la casa de Alicia como refugio en medio de la guerra.

El personaje intenta ubicar, en su justo medio, la relación que durante tantos años lo ha unido a Alicia, al mismo tiempo que establece la reciprocidad de acciones entre ambos: la joven lo ayudó en los momentos de peligro, él la respaldó en el trabajo y respetó siempre su desempeño.

El valor fundamental de las analepsis utilizadas está dado porque permiten la reactualización de los hechos, y al mismo tiempo se entregan a una revisión de estos, con el deseo de conseguir una adecuada reubicación del personaje entregado a estas reflexiones.

2.5.2.7 *Comicidad e ironía*

El narrador se expresa con gran capacidad para captar el momento del detalle chusco y pone en boca de sus personajes apropiadas bromas o refiere a peculiares cargas de ironía.

Mencionaremos algunos ejemplos que nos permitan acercarnos a esta forma de expresión y observar sus características.

En primer término, en el capítulo IV, durante el desarrollo de un diálogo entre Alicia y su madre, la hija se refiere a las supuestas humillaciones que tuvo que pasar junto a su jefe; además, al establecer los planes futuros se prepara para vender todos sus bienes, si es necesario, y vivir en el Ritz las últimas semanas de su soltería.

Es en este momento cuando dice a doña Ana: “Quiero que avisemos a nuestro primo el conde para que nos apadrine”. (*Mpm.*, p. 186); la anciana señora no acierta a entender quién es el dichoso primo, e inclusive no recuerda que tengan ningún conde en la familia, pero calla al principio por temor a Alicia.

Interrogada al respecto, la respuesta de Alicia no hace más que subrayar el carácter grotesco, y al mismo tiempo jocoso, de la situación:

-Bueno -concedió-, quizá no sea conde; pero su hermana está casada con un conde; me refiero a don José Vélez, el magistrado... (*Mpm.*, p. 187)

El segundo ejemplo es el hecho de que la relación de De Arco con Alicia es distante; lo fue siempre durante la relación

laboral entre ambos, y lo sigue siendo después de la propuesta matrimonial del primero.

El narrador ha querido expresar este alejamiento mediante sutiles ironías que pone en boca del personaje masculino.

Por ejemplo, Alicia se muestra reacia a tutear a De Arco y, en un breve diálogo telefónico, su jefe y actual novio, la invita a almorzar en esa agradable mañana y ella acepta y le dice: “-Puede venimos a buscar”. (*Mpm.*, p. 193)

De Arco -quien no ha comprendido que Alicia se hará acompañar por su madre para evitar las habladurías de la gente-, le responde asombrado:

-“¿Venimos a buscar?”... Te encuentro más solemne que de costumbre. Hablas ya como el Padre Santo, en plural... (*Id.*)

Estas muestras de humor revelan al mismo tiempo el sentido del ridículo que un hombre de mundo como De Arco ha llegado a captar.

Como tercer ejemplo, nótese que cuando las tres personas llegan al restaurante campestre, el señor De Arco siente las miradas de la gente clavadas en ellos:

Había atravesado a lo largo de su vida infinidad de locales públicos en las más diversas compañías, y, sin embargo, aquel día se sintió infinitamente molesto. (*Mpm.*, p. 199)

El personaje se detiene a observar qué es lo que le hace sentirse molesto e interviene la voz narrativa para explicar:

Tuvo un sentimiento mezquino al considerar el mal gusto y el poco garbo que para vestirse tenía Alicia... Y aquella manera de andar a saltitos debajo de una pamelita negra... (*Id.*)

La presencia grotesca y antimundana de Alicia permite el desarrollo de las consideraciones anteriores.

Y el detalle cómico estalla al seguir diciendo el narrador:

La pamelita negra salió al jardín, detrás de doña Ana. Él la seguía. (*Id.*)

Hacemos notar el uso de la sinécdoque al señalar tan sólo “la pamelita negra” en lugar de Alicia, porque este sombrero abarcaba por sí solo toda la posibilidad del ridículo que nos podamos imaginar.

El último ejemplo lo constituyen las dos respuestas de De Arco a Alicia; las cuales demuestran que el personaje masculino no está dispuesto a permitir que su posible novia diga cuantas tonterías desee sin que nadie la corrija:

-Es un recuerdo mío... Me parece ver a mi padre en lo alto de la escalera, con su traje de caza y los galgos... (rusos)

-Ah... El recuerdo te confunde, hijita. Los galgos rusos no cazan. (*Mpm.*, p. 200)

En seguida, cuando Alicia señala qué condiciones deben cumplirse en la ceremonia de su boda, dice:

De blanco, con velo de encaje, con diadema, con toda la categoría y todos los invitados que me corresponden, quiero ser presentada al Rey. [...]

-Querida Alicia, permíteme que te recuerde que no hay monarquía en España en estos momentos. (*Ibid.*, p. 202)

Las características observadas y las reflexiones finales al respecto serán incluidas en las conclusiones del presente libro.

2.6 EL NARRADOR EN *LA MUJER NUEVA*

Al analizar las diferentes actitudes del narrador en el contexto de la presente novela, haremos referencia también a intervenciones de la autora, que nos permitirán considerar una determinada posición doctrinal, la cual se ve reflejada desde el inicio del relato.

Con el propósito de establecer un orden de referencias, desarrollaremos los siguientes aspectos.

2.6.1 *Dedicatoria*

Antes de empezar la lectura del primer capítulo de la novela, observamos una clara intervención de la autora dada a través de la dedicatoria de su obra:

A Lili Álvarez, con agradecimiento,
con mi gran cariño,
como madrina mía de confirmación⁵⁷

El aspecto ortodoxo católico se impone desde el inicio al dedicar su creación a la madrina de confirmación. Fue ella, Lili Álvarez, quien la acompañó y secundó en su promesa doctrinal primera.

Podremos observar, a lo largo del análisis, una imperiosa necesidad -por parte de la autora- de utilizar la literatura en forma claramente ancilar, trayendo esto como consecuencia disparejas alternativas de realización conceptual.

Ciertamente *La mujer nueva* es una obra estéticamente bella, equilibrada, dosificada y con un estilo depurado, por lo que a la primera parte refiere; a partir de la segunda y coincidiendo conceptualmente con la conversión de Paulina, la novela se vuelve difícil de sostener desde una perspectiva artística. Se pierden -entre otras cosas, y en una actitud probablemente inconsciente- el equilibrio y el orden, que resultan sacrificados con el fin de someterse a planteamientos doctrinales de los cuales parece no estar nadie convencido -ni la autora, ni el propio personaje-. El narrador es el único que, en un desesperado intento de mantener coherencia conceptual, se ve obligado a rescatar explicaciones en medio de las inconexas actitudes beatas de Paulina.

⁵⁷ Carmen Laforet. *La mujer nueva*, 3a. ed., Barcelona, Ediciones Destino, 1956, p. 5. (Todas las citas de esta obra serán tomadas de la presente edición; al hacerlo señalaremos sólo el título de la novela y la página correspondiente).

Sin lugar a dudas, la mayoría de los críticos literarios encontrará lamentable el sacrificio de lo literario en beneficio -supuestamente- de un desgastado planteamiento religioso católico. Y no desgastado por antiguo, sino por presentarse en un contexto de abundantes contradicciones que la autora no pudo o no quiso resolver.⁵⁸

2.6.2 Advertencia

Carmen Laforet señala en la advertencia de la obra:

En esta novela, además de todos los personajes, se inventan varios pueblos, un río y un valle, y se les coloca en la provincia de León. Esto no se ha hecho con la menor intención de hacer novela de costumbres. La autora, que sólo conoce de paso esta maravillosa región, llena de contrastes, ha creído posible encajar este valle inventado dentro de su geografía que, para el desarrollo de su relato, le parecía conveniente. Y ésta es la única razón de haberlo hecho. (*Ibid*, p. 6)

La aclaración contenida en este texto bien pudiera resultar sobrando, desde el momento en que la autora establece hasta qué punto la obra que nos va a presentar se ubica en el contexto de la ficción.⁵⁹

58 Cfr. “Temas y motivos en *La mujer nueva*”.

59 “Las manifestaciones hechas en una novela, en una poesía o en un drama no son literalmente ciertas; no son proposiciones lógicas. Existe una diferencia medular y que reviste importancia entre una manifestación hecha incluso en una novela histórica o en una novela de Balzac, que parece dar ‘información’ sobre sucesos reales, y la misma información si aparece en un libro de historia o de sociología. Hasta en la lírica subjetiva, el ‘yo’ del poeta es un ‘yo’ ficticio, dramático. Un personaje de novela es distinto de una figura histórica o de una persona de la vida real. Sólo está hecho de las frases que lo retratan o que el autor pone en su boca. No tiene pasado ni futuro, y a veces carece de continuidad de vida. Esta reflexión elemental basta por sí sola para demoler las numerosas críticas dedicadas a cuestiones como Hamlet en Wittenberg, la influencia del padre de Hamlet sobre su hijo, el joven y esbelto Falstaff, ‘la adolescencia de las heroínas de Shakespeare’, el problema de ‘cuántos hijos tuvo Lady Macbeth’. El tiempo y el espacio de una novela no son los de la vida real, hasta una novela sumamente realista (el mismo ‘trozo de vida’ del escritor naturalista) está construida con arreglo a ciertas convenciones artísticas”. René Wellek y Austin Warren. *Op. cit.*, p. 31.

Como bien lo han señalado Wellek y Warren, debemos tener presente la enorme importancia que reviste el concepto de *ficción* en la obra literaria, término que sólo podría ser sustituido válidamente por la noción de *verosimilitud*, es decir, por la particular “verdad” de la literatura.⁶⁰

Entendemos que las reflexiones de la autora al respecto, obedecen al hecho de no dejar dudas sobre el carácter ahistórico de su planteamiento, teniendo en cuenta que si existen lectores que podrían llegar a criticarle la veracidad de los espacios creados. Por último, la advertencia logra lo que tan frecuentemente constatamos en la actualidad: deslindar responsabilidad; la historia es ficticia, no se ha pretendido presentar ningún hecho real, como tampoco se debe esperar que el trabajo tenga la coherencia de un tratado teológico.

2.6.3 Epígrafe

Porque respecto de Jesucristo, ni la circuncisión ni la incircuncisión valen nada, sino el hombre nuevo...

Epístola de San Pablo a los Gálatas. (*La mujer nueva*, p. 7)

La cita bíblica tiene una doble finalidad: por un lado justificar el título de la novela: *La mujer nueva*, y por otro referir a San Pablo, quien representa un doble simbolismo para la autora: religioso y literario.

En lo religioso, San Pablo es el apóstol de los gentiles, es el hombre que -en su errado celo de servicio divino- recibe el

⁶⁰ La verdad en literatura es lo mismo que la verdad fuera de la literatura, es decir, conocimiento sistemático y susceptible de verificación objetiva. El novelista no tiene un atajo mágico por donde llegar a este estado del conocimiento de las ciencias sociales que constituye la ‘verdad’ con la cual hay que contrastar su ‘mundo’, su realidad inventada, ficticia. Pero, en tal caso -cree Eastman-, el escritor imaginativo -y sobre todo el poeta- se malentiende a sí mismo si cree que su papel primordial es el de descubrir y comunicar conocimiento. Su verdadera función es hacernos percibir lo que vemos, hacemos imaginar lo que ya sabemos conceptual o prácticamente. (*Ibid*, p 41).

llamado de Cristo ya en la edad adulta, y responde a él transformándose en predicador de una verdad que antes perseguía despiadadamente.

En este sentido, Paulina -personaje central- repudia en su juventud todo lo relacionado con la fe católica, para convertirse luego a ella de una manera lógicamente inexplicable.

En lo literario, la etimología del nombre de este personaje es el femenino de Pablo, lo cual nos remite nuevamente al sentido religioso analizado.⁶¹

De esta manera, los tres primeros puntos hasta ahora vistos nos permiten observar claras intervenciones de la autora, participaciones que persiguen la finalidad de establecer líneas conceptuales de primera importancia durante el desarrollo de esta novela.

2.6.4 Cronología de la historia

Por lo que respecta a la ubicación temporal que de la obra realiza el narrador, las referencias que nos permiten fundamentar todo lo relativo a este aspecto son abundantes.

En el capítulo I se hacen alusiones muy vagas a la fecha, pero ésta la deducimos en tres instancias del análisis:

- Eulogio le dice a Paulina, en el momento de despedirse, que irá a verla en octubre, y agrega: “Me parece que tendrás tiempo para pensar, en dos meses”. (*La mujer nueva*, p. 14) Esto nos ubica en el mes de agosto.
- Al inicio del capítulo VIII de la primera parte, el narrador menciona: “Año 1936. El 25 de enero cumplió Paulina 20 años”. (*Ibid.*, p. 75)

61 Cfr. Capítulo 3, “Temas y motivos en *Nada* y *La isla y los demonios*” de este libro.

- Cuando Paulina llega a su destino, el narrador dice:

Un par de horas más tarde, el tren pitaba en la playa de railes, antes de la entrada de la estación del norte. Madrid, brillando debajo de un sol como oro líquido, recibió a una Paulina de treinta y tres años. Recién nacida. (*Ibid.*, p. 133)

Todo lo anterior nos lleva al mes de agosto de 1949.

El lapso total abarcado por los acontecimientos se prolongará desde esta fecha, hasta finales de septiembre de 1950, apenas poco más de un año.

En ese año han pasado muchas cosas: se inició con la conversión de Paulina, siguieron luego las visitas del incansable Antonio, las cartas de Paulina a Blanca -la suegra de Antonio-, la muerte de Rita, las angustias personales, los conflictos íntimos de Paulina, en fin, toda una gama de sucesos que finalmente terminan por reintegrar a Paulina a los brazos del ingenuo Eulogio.

Éste viene por ella a Madrid en el mes mencionado:

A pesar de estar finalizando septiembre hacía calor. El eterno decorado de las ventanas abiertas y encendidas llenó la noche de la ciudad. Paulina se acodó en el balcón, como tantas veces, y estuvo viendo aquel espectáculo. “Pronto dejaré todo esto”, pensaba. Se había acostumbrado al piso, a la vecindad, a los feos muebles. [...]

Fue aquella una noche lenta, en que su alma se sumergió hasta el fondo de un sereno dolor. De un dolor que para nada borraba su nítida percepción de las cosas. Amaneció muy pálida. Sin embargo, sentía el corazón como liberado.

A mediodía llegó Eulogio. (*Ibid.*, pp. 343-344)

Al tiempo real transcurrido corresponden tiempos psicológicos que actúan de manera diferente en Paulina y Eulogio.

La primera vive en este lapso intensas emociones que determinan un cambio radical en su existencia. Debe hacerse cargo de una nueva manera de concebir la vida y -cuando regresa a su esposo-, se encuentra ciertamente destrozada por todo lo que ha tenido que enfrentar y dispuesta a entregarse a una vida nueva.

Es importante también interrogarnos acerca de la validez y donación casi heroica de una mujer que está teóricamente muy convencida.

El tiempo psicológico de Paulina ha dejado una profunda huella y sólo su futuro, alejado y solitario junto a Eulogio, podrá decirle hasta qué punto estará dispuesta a continuar su sacrificio.

Esto nos permite reflexionar sobre el aparente final feliz de la novela, final que abre, para todos, la perspectiva de un tiempo adicional, de un nuevo tiempo, en el cual no nos atreveríamos a apostar a favor de la “mujer nueva”.

Eulogio, en cambio, ha vivido -como les sucede a los seres simples para quienes la vida se compone tan sólo de normas y deberes- esperando la resolución de Paulina que permitiere el reencuentro. Para él el tiempo resulta ocupado por completo por su trabajo y su hijo, y se resigna a aguardar, sea cual sea el final. En él, el tiempo psicológico y el real resultan casi iguales.

2.6.5 *Espacio*

Corresponde que señalemos, en relación con los espacios predominantes en la novela, la existencia de las siguientes dimensiones, que si bien no son las únicas, son las más representativas:

- Villa de Robre, que es la tierra de los Nives.
- El pueblo de Cacabelos, ubicado cerca de la población de Ponferrada, representa un espacio propicio para que se dé la manifestación franca y sincera del amor entre Paulina y Antonio. Es, a su vez, el lugar de alternativa entre Villa de Robre y Madrid.

Por otra parte, si bien en el capítulo V de la primera parte, se produce el encuentro entre Paulina y Antonio en la estación

de Ponferrada -ya presentado anteriormente-, la relación de dicho encuentro se ve interrumpida por constantes digresiones en las cuales Paulina se entrega al recuerdo. En el entorno de este mismo recuerdo, corresponde analizar los lugares del pasado que ocupan un sitio preferente en el pensamiento de la esposa de Eulogio.

- El tren que conduce a Paulina de Ponferrada a Madrid, se constituye en el espacio en el que se ubica la conversión del personaje a la religión católica.
- Por último, Madrid, constituye el espacio de la reflexión inmediatamente posterior a la conversión de Paulina ya señalada.

Todo lo anterior queda encuadrado en el contexto de verosimilitud ya referido en la investigación; por lo tanto, el Madrid soñado de Andrea y Marta se transforma ahora en un lugar presente y actuante sobre las inseguridades y sueños de la protagonista de *La mujer nueva*.

En relación con Villa de Robre, este lugar constituye -en el simbolismo de la obra- el punto de partida de los acontecimientos, puesto que Paulina sale de aquí para dirigirse a Madrid después de una breve escala en Ponferrada. Al mismo tiempo, es el sitio al cual regresará el personaje después de haberse decidido por su esposo. La noción de circularidad espacial ocupa un lugar importante en el contexto de la presente novela, desde el momento en que Paulina sale de Villa de Robre, prácticamente convencida de su deseo de no volver, y luego los acontecimientos la traen de regreso como consecuencia de una decisión imprevista.

Paralelamente, en Villa de Robre está la casa matriz de los Nives:

Todos los Nives se sentían algo vinculados a este pueblo de Villa de Robre. Había varios chalets de verano, pertenecientes a algunos miembros de la familia. A todos les gustaba venir por aquí de cuando en

cuando, por lejos que viviesen... [...] Pero la casa matriz de todos los Nives era la de Eulogio. Mariana había cuidado aquella casa, había introducido en ella todas las comodidades nuevas, sin estropear el encanto de sus sólidas paredes de piedra. Era un sitio agradable para vivir. El sitio mejor del mundo. (*Ibid.*, pp. 18-19)

Es dado observar cómo presenta el narrador el espacio que estamos analizando.

Primero lo hace de una manera objetiva y señala los fuertes vínculos que unen a los Nives, vínculos que se hacen más representativos y sólidos en contacto con la tierra que los aglutina.

En segundo término, refiere a la casa de Eulogio como la matriz de los Nives y en ella se yergue la figura matriarcal de Mariana, rectora de conciencias y procederes.

Pero lo que más nos interesa subrayar, como actitud del narrador, es su paulatina identificación con los hechos que cuenta. Al respecto señala que Mariana ha creado el equilibrio necesario en esa casa, ha introducido las comodidades de la nueva civilización, pero no ha estropeado “el encanto de sus sólidas paredes de piedra”. Y agrega también: “Era un sitio agradable para vivir” -dato exterior objetivo que se deduce del desarrollo del propio discurso-, para concluir diciendo: “El sitio mejor del mundo”, aporte interior subjetivo que surge de una necesidad valorativa involucrada con una visión personal del narrador.

En relación con este mismo aspecto, dice Entrambasaguas:

Podrían señalarse, entre innumerables aciertos de *La mujer nueva*, el vivir pueblerino y señorial de los Nives, reflejo felicísimo de un tipo muy español, con sus fallos y sus ridiculeces junto a una moral mecánica y fría, muy institucionista; la sombra de la guerra sobre él, con sobriedad y selección de elementos representativos y evocadores.⁶²

62 Joaquín de Entrambasaguas. “Laforet, Carmen: *La mujer nueva*”, en *Revista de Literatura*, 1956, Tomo IX, Números 17 y 18, p. 184.

Al alejarse de Villa de Robre, Paulina no sólo pretende huir de su esposo Eulogio, sino también de su pasado. Antonio representa, en este ayer, una etapa contradictoria y difícil para Paulina. Ella quisiera odiarlo y olvidarlo rápidamente, pero una fuerza misteriosa se lo impide y la obliga a permanecer fiel a esa pasión.

Por todo esto, cuando Antonio la alcanza en la estación de Ponferrada, la futura mujer nueva no puede sustraerse a la emoción que la domina y decide platicar con Antonio al tiempo que se deja llevar por sus sentimientos pecaminosos, si los evaluamos en el contexto de la presente novela.

El lugar y la hora son propicios para la entrega y las confesiones personales.

Le dice el amante:

-¿Sabes a dónde te voy a llevar, Paulina?...

¿No has ido nunca? Te voy a llevar al pueblo del vino de esta región, a Cacabelos... ¿No te hace gracia el nombre? (*La mujer nueva*, p. 58)

En seguida interviene el narrador interrumpiendo el discurso anterior e interpretando los sentimientos de la mujer:

Paulina decía que sí. Estaba contenta, como si fueran para siempre a aquel pueblo de nombre cascabelero. Como si ya no hubiera obstáculo alguno y Antonio y ella estuviesen juntos para toda la vida. (*Id.*)

El contexto de este breve discurso indica algo que no se va a cumplir. La alegría de Paulina parecía anunciar un futuro eterno junto al hombre amado. Ese lugar y ese momento propiciaban la noción de perennidad en el amor que los unía. Pero los acontecimientos posteriores se encargarían de demostrar que las cosas seguirían un derrotero completamente diferente.

Pensamos que estas intervenciones equivocadas del narrador -frecuentes en el estilo de Laforet- tienen una finalidad muy precisa. En este caso no sólo se juega con los sentimientos, que en su propia condición son equívocos también, sino que

además se pretende mostrar un contraste muy fuerte entre este acontecer y lo que le sucederá a Paulina en el viaje de Ponferrada a Madrid, cuando imprevistamente se produce su conversión, llena de fe católica y de entrega a un ideal que le había resultado ajeno hasta este momento.

Nos corresponde señalar al mismo tiempo, que este encuentro con Antonio tiene el carácter de una despedida del pasado; quedarán atrás las pasiones, la existencia impropia de una mujer casada, para dar lugar a la nueva vida de una mujer entregada a las austeras normas del pensamiento católico.

Ciertamente para que todo esto se cumpla de una manera total, precisa y decidida, Paulina tendrá que enfrentar momentos de duda y vacilación.

Los posteriores encuentros con Antonio no conllevarán mayormente carga pasional, aunque sí una situación de cierto desequilibrio para la mujer nueva.

El espacio de Cacabelos quedará atrás como han quedado también los espacios del recuerdo que analizaremos a continuación.

Hay numerosos espacios que están integrados en el recuerdo de Paulina con determinada carga emocional, como les sucede frecuentemente a todos los seres humanos. Explicaremos aquellos que corresponden a la infancia de Paulina, que la llevaron desde la tierra de Asturias hasta Villa de Robre.

Dice el narrador en el segundo párrafo del capítulo VI:

Estas cosas empezaron a suceder en la época en que aún vivían en Asturias. De aquel tiempo recordaba un pueblo nuevo, una niebla oscura, un río negro por completo que pasaba por delante de las ventanas de su casa. De la verde Asturias donde había nacido, ella sólo recordaba eso. Entonces tenía aún un hermano. Un niño llorón que murió más adelante... Recordaba luego, como en un sueño, una corta temporada en Andalucía y una divertida estancia en Madrid, en casa de la abuela Bel, cerca de un año. Al fin, vinieron sus padres a Villa de Robre y Paulina se acordaba a la perfección de esta llegada, porque tenía diez años ya. (*Ibid.*, p. 61)

En el discurso transcrito, se sintetizan los años de la infancia de Paulina, los cuales aparecen directamente relacionados con Asturias, Andalucía, Madrid y Villa de Robre respectivamente.

La anáfora del verbo “recordar” conjugado en copretérito del modo indicativo, cumple con la finalidad de ubicar un pasado, que en la memoria del personaje femenino está relacionado con acontecimientos predominantemente negativos.

La “verde Asturias” se reduce tan sólo a “un pueblo negro, una niebla oscura, un río negro”.

En el espacio del recuerdo siempre predominan situaciones que se imponen sobre otras, con la carga natural de su propia connotación. Por encima de la teórica Asturias, se impone la Asturias del recuerdo infantil mediatizado por los acontecimientos personales y negativos que le tocaron vivir a Paulina.

Recordaba también “una corta temporada en Andalucía” la cual resulta rescatada positivamente si la medimos en el entorno de su propia brevedad. De ella el narrador no señala ningún rasgo particular, sólo refiere a su poca duración.

En Madrid la casa de la abuela Bel es el escenario de una divertida estancia.

Y, por fin, vinieron a Villa de Robre cuando Paulina tenía apenas diez años.

De esta forma, Paulina se encuentra ya en el lugar en donde conocerá a Eulogio y desde este mismo sitio partirá hacia Madrid para buscar la anhelada respuesta a sus acuciantes preguntas.

En el capítulo I de la segunda parte, se presentan las reflexiones de la esposa de Eulogio mientras se traslada de Ponferrada a Madrid.

El espacio representado por el vagón del tren aparece lleno de un particular simbolismo si consideramos la reiteración

temática, por parte de Laforet, del *leit motiv* de los viajes.⁶³ Al mismo tiempo se repite el motivo de Madrid como receptáculo de emociones y esperanzas: Andrea, Marta y Paulina participan de esta condición común, de esta búsqueda de un Madrid que traerá eficaces soluciones a sus vidas necesitadas de comprensión y amor.

Estamos ubicados en el amanecer del día siguiente a aquel en que Paulina partiera de Villa de Robre. En este mismo amanecer su espíritu se manifiesta distinto y la observación de la naturaleza la conduce a importantes conclusiones:

Paulina, absorta, bajó lentamente la cortinilla de su ventana. El tren pitaba al entrar en una estación. A ella no le hacía falta ahora mirar hacia la llanura. Era como si le hubiese quedado dentro aquel amanecer hermoso. (*La mujer nueva*, pp. 127-128)

Los datos subjetivos predominan en este instante. Ese amanecer metafórico que anida en el interior de la mujer, es la representación del profundo cambio que se ha operado en ella y que resulta explicado por el narrador en los términos y momentos que siguen:

Primero es la propia Paulina quien se asoma al sentido profundo de la palabra amor:

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[...] El amor dispone la inmensidad del Universo, la ordenación de leyes que son matemáticamente las mismas para las estrellas que para los átomos, esas leyes que, en penosos balbuceos, a veces, descubre el hombre. (*Ibid.*, p. 129)

Es éste un motivo teológico que puede ser comprendido mejor si recordamos la noción dantesca al respecto. En la filosofía y el pensamiento medievales de los siglos XIII y XIV, Dante

63 Cfr., el capítulo 3 de esta investigación: "Estudio comparativo temático"

ubica a las tres personas que componen la Trinidad Divina, directamente relacionadas con conceptos abstractos. En la inscripción de la puerta del infierno, y en directa relación con el concepto de justicia, dice el segundo terceto:

Giustiziamosse il mió alto fattore:
Fecemi la divina potestate,
La somma sapienza e il primo amore.⁶⁴

El poder, la sabiduría y el amor se relacionan respectivamente con el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. En este último radica el amor como esencia infinita y perfecta, se dice que el Espíritu Santo es el primer amor, y esto responde a la noción teológica de perfección y aparición.

El hecho de citar al poeta florentino responde no sólo a una necesidad ilustrativa en lo que respecta al concepto del *amor*, sino también a la representación literario-teológica que Dante simboliza, la cual, en términos de Laforet, no ha sufrido modificaciones esenciales desde el siglo del florentino, a la fecha de concepción de *La mujer nueva*.

En segundo lugar el narrador explica el significado que tiene para Paulina la Trinidad Divina, la cual ha sido mencionada ya en términos de Alighieri. Dice al respecto:

Sentía a Dios único como llamarada que llama y crea. Sentía a Dios, que se mete en el alma. Espíritu Santo. Sentía a Dios, camino de Dios mismo, conductor de la vida desde el anhelo que pone en ella el Espíritu Santo hasta la Hoguera del Gozo, a Dios Hijo, a Cristo. (*La mujer nueva*, p. 131)

He aquí el concepto de amor representado -en fervorosos términos católicos- por la Hoguera encendida del Dios Hijo, ejemplo máximo de la Sabiduría Divina.

64 Dante Alighieri *La Divina Commedia*, con l'introduzioni e il commento di Eugenio Camerini, Milano, Casa Editrice Sonzogno, 2a. ed. 1964, p. 35. Traducción nuestra: La Justicia movió a mi alto creador:/ Me hizo la divina potestad,/ la suma sabiduría y el primer amor.

En tercer término, el narrador agrega con sus propias palabras y como comentario al verbo empleado al inicio de la cita anterior:

Sentir es una palabra inadecuada; pero no encuentro otra en mi idioma, hoy, para describir aquel estado beato y suave en que Paulina iba sabiendo estas cosas. No estaba quieta ni arrobada... Ni era todo esto algo pasajero, sino como una comprensión, pura y simple, que permanecía en ella. (*Id.*)

Hacemos notar en lo que refiere al empleo de la persona gramatical, que el narrador recurre por primera y única vez en la presente novela, a la primera persona del singular: “no encuentro”.

El abandono momentáneo de la tercera persona se debe -de acuerdo con nuestro criterio- a la natural emoción del narrador al hablar de un tema que explicablemente lo conmueve y motiva, lo hace muy propio; por ello, nada mejor para expresar lo que la primera persona.

En lo que respecta al análisis conceptual de la cita anterior, nada mejor que dejemos establecido que a una literatura ancilar como la que caracteriza a Laforet a partir de la segunda parte de esta novela, no debe corresponderle una crítica del mismo carácter porque caeríamos en una situación repetitiva hasta el hartazgo.

Finalmente, el arribo al espacio madrileño aparece registrado así por el narrador:

Un par de horas más tarde, el tren pitaba en la playa de railes, antes de la entrada de la estación del Norte. Madrid, brillando debajo de un sol como de oro líquido, recibió a una Paulina de treinta y tres años. Recién nacida. (*Ibid.*, p. 133)

El oxímoron que alude a una recién nacida de treinta y tres años, nos conduce al conocimiento de la recién convertida Paulina y a las alternativas posteriores al mismo.

La presentación de Madrid, al cual le hemos llamado “el espacio de la reflexión”, está dada a través de sus calles y su propio paisaje:

El taxi subió Alcalá arriba, alejándose del centro, hasta llegar a uno de los barrios donde la ciudad se ensancha en los alrededores de la Plaza de Toros de las Ventas. Siguiendo las indicaciones de Paulina, el automóvil se metió por una calle aún sin urbanizar, dio dos saltos en los baches de la calleja, levantó alrededor un polvo seco y fino, y se detuvo delante de unas casuchas viejas. (*Ibid.*, p. 135)

Al llegar a la casa del séptimo piso se reencuentra con el ambiente que había compartido, en el pasado, con su familia. Precisamente por esto recuerda los días en Madrid junto a Eulogio y a su hijo Miguel.

Las vivencias de Madrid se relacionan directamente con el desarrollo del proceso de conversión de Paulina, que si bien se había iniciado como una esplendorosa revelación en el tren, ahora debe estabilizarse y permitir a la mujer que elija el camino adecuado.

Habrán momentos de indecisión, otros de angustia, pero los más serán de exacerbada entrega al ideal místico que ella conscientemente ha elegido.

Las presencias de determinados hombres de iglesia la apoyarán en esta tarea.

Cuando finalmente Paulina se decide por regresar al equilibrio de su hogar, se verá obligada a abandonar Madrid y a retomar a Villa de Robre, concretamente a la población de Las Duras, invirtiendo así el orden inicial que ya habíamos constatado y analizado.

2.6.6 *Narrador omnisciente o focalizador cero*

En *La mujer nueva* podemos observar la presencia reiterada de un narrador omnisciente, según categorías de Todorov, que se hace más notable que en sus otras narraciones.

Como ejemplo que fundamenta lo dicho, referiremos a un diálogo de Paulina con Víctor, el novio de su adolescencia.

Víctor le pregunta a Paulina: “¿No quieres contarme cómo son tus padres?” (*Ibid.*, p. 50)

Ella responde a medias esta interrogante y llega a decirle tan sólo aquello que su vergüenza le permite.

El narrador interviene para explicar lo que Paulina calla, para comunicar al lector una verdad que no llegará jamás a oídos del novio adolescente.

Se callaba. Le daba vergüenza decirle a Víctor que su padre blasfemaba como un carretero, que tenía un genio del demonio, que, a pesar de su carrera y de presumir de señor, era grosero con su madre, a la que había llegado a golpear cuando le hacía reproches por celos. Le daba más vergüenza que lo de las amigas... No le dijo que la criada de la casa, una tal Leonela, era la querida de su padre desde que llegaron a Villa de Robre, y que su madre jamás había podido despedirla. (*Id.*)

En lo que respecta a los límites de la información, constatamos que este narrador sabe lo mismo que uno de los personajes: Paulina, y mucho más que el otro personaje que solicita la información: Víctor; además es capaz de explicarlo con toda la rudeza que ello conlleva, puesto que el primero de los nombrados no desea hacerlo.

En segundo lugar, el carácter omnisciente del narrador en cuanto al hecho de saber más que todos los personajes, lo encontramos representado en los momentos en que éste recurre a la prolepsis o saltos hacia el futuro, es decir que adelanta los hechos que van a ocurrir.

Consideremos un ejemplo que refiere a la misma relación de noviazgo anteriormente mencionada.

En el momento en que Paulina se despide de Víctor en la estación, el narrador interviene para señalar algo que ambos personajes ignoran:

Un rayo de sol clareaba el cabello de Víctor. Ella le sonreía. Le parecía que le tenía un gran amor. Se hubiese horrorizado si alguien le hubiese

dicho entonces que Víctor no significaba nada en su vida, que lo olvidaría sin la menor nostalgia, que olvidaría hasta la forma de sus facciones, en el tiempo... (*Ibid.*, p. 76)

Está dado así un anuncio para el futuro; el olvido se encargaría de sellar esta separación para siempre. Pero esto, que sólo podría haber tenido cabida en un presentimiento funesto de enamorado, se manifiesta como una cruel realidad en palabras del narrador.

Está ausente así todo tipo de expectación en relación con los acontecimientos por venir; este hecho permite al lector una mejor ubicación en el contexto del relato y le ayuda también a descartar información equívoca o de alguna manera innecesaria.

En el orden del presentimiento ya señalado, podemos observar cómo Víctor siente algo extraño, de pronto, que lo obliga a correr tras el tren. Señala el narrador al respecto:

Fue entonces cuando Víctor tuvo aquel violento y raro impulso de correr detrás del tren que arrancaba, en seguimiento de la muchacha. Se contuvo, extrañado de sí mismo y de sus estúpidas intuiciones. Se contuvo riéndose de su estúpida idea de que ella se escapaba. Jamás volvieron a verse. (*Id.*)

La posibilidad de intuir el futuro resulta casi siempre rechazada por el pensamiento racional del hombre, dicho pensamiento lo exhorta -en estos momentos- a reflexionar con apoyo en ideas sólidas y bien fundamentadas.

Es cierto también que el narrador se ubica primero en la conciencia de Víctor y parece participar con él de este concepto de rechazo a la llamada “estúpida intuición”; pero cuando se hace cargo del discurso, abandonando la conciencia del personaje, la oración que pronuncia resulta terminante y lapidaria: “Jamás volvieron a verse”.

Otro ejemplo de intervención del narrador para manejar una información sobre un hecho que se producirá en el futuro, lo ubicamos cuando Paulina, pensando en Antonio, su amante,

duda del cariño de éste al mismo tiempo que reconoce que una extraña pasión los tortura y los une a la vez. Y termina su reflexión con una pregunta que, más que por ella misma, está formulada por el narrador:

¿Pero resistiría aquella separación que se había impuesto, la separación que iba a marcar el tiempo de vida que le quedase a Rita? (*Ibid.*, p. 56)

Sin tratarse de una prolepsis, el narrador recurre a un conocimiento que para Paulina puede llegar a ser dolorosamente cierto por la gravedad del estado de la esposa de Antonio: Rita, pero que no puede llegar a sustentar de manera definitiva por tratarse de una materia tan impredecible como la salud humana, y por no poder excluir tampoco -dado el carácter dogmático-católico de la novela- la eventual posibilidad de un milagro que devolviera a Rita la salud y la vida.

Sólo el narrador sabe que Rita va a morir impostergablemente como consecuencia de la grave enfermedad que la aqueja; los personajes únicamente pueden presentirlo con diferente intensidad y dirección: con la clarividencia que les da la fe -es el caso de Blanca, la madre de la enferma-; con la fuerza otorgada por un futuro pensado sin Rita, quien requiere tantos cuidados que la alejan de la eventual posibilidad de vivir una existencia normal -es el caso de Antonio, su esposo-; con la natural confusión de quien quiere que Rita viva para evitarse un hondo remordimiento de conciencia y un pesar más grande aún que la hipotética felicidad que le depararía su desaparición física -es el caso de Paulina-

Pero, ya sea que se trate de uno u otro personaje, ninguno de ellos podría llegar a la certeza absoluta que posee sólo el narrador.

Por último, y en el entorno de un planteamiento autoral interesante, hemos observado cómo la autora ubica también a este narrador omnisciente en situaciones que el propio narrador admite desconocer.

Por ejemplo, después de oír una de las canciones a las que el conde Vados los tenía acostumbrados, la voz narrativa señala:

“Esta canción, cuyo origen de un remoto colegio y de un remoto parvulario nadie sabía”. (*Ibid.*, p. 24)

Queda señalado así un caso en donde el conocimiento del narrador en relación con los hechos contados, se ve limitado.

2.6.7 *Analepsis*

En el inciso anterior hemos hecho referencia a la prolepsis, para justificar la actuación de un narrador omnisciente, quien no conforme con contarnos lo que ya ha sucedido, quiere también ubicarnos en la dimensión de un futuro conocido por él, y del cual nos hace partícipes y nos quita al menos una parte, de la natural expectación que preocupa al lector.

En este mismo orden de situaciones, también le corresponde un primer plano muy marcado a la analepsis, la cual refleja esa necesidad del narrador de regresar, de una manera más o menos constante, en el tiempo del relato.

La reiterada presencia de este recurso, ya analizado en *Nada, La isla*, y en el cuento “La muerta”, del libro homónimo, lleva al narrador al planteamiento de extensas digresiones.

En *La mujer nueva* los recuerdos ocupan un primer lugar y se manifiestan ya sea a través de la voz narrativa o mediante la intervención -recuperadora de un pasado-, a cargo de los personajes.

Las analepsis ubicadas en este contexto las clasificamos de acuerdo con la voz que las recrea y de acuerdo también con un regreso cercano o lejano en el tiempo rememorado.

El esquema a considerar en este sentido es el siguiente y aparecerá apoyado por ejemplos representativos en cada caso.

- Digresiones del narrador. Voz: a cargo del narrador mismo.
- Eulogio recuerda su pasado mediante una analepsis lejana. Voz: la de uno de los personajes principales.
- Antonio rememora los acontecimientos de ese día y para ello se vale de una analepsis cercana, temporalmente hablando. Voz: la de otro personaje.

En relación con las digresiones del narrador, citaremos un ejemplo tomado del capítulo II de la primera parte de la presente novela.

Paulina ya ha partido hacia Madrid, y Eulogio regresa a su casa ante una tormenta que se avecina.

El narrador aprovecha este momento para contarle al lector la historia de la familia Nives; inicia así una extensa digresión la cual cumple con dos finalidades primordiales en el contexto del relato: 1. Pone un paréntesis a los acontecimientos que comenzara a relatar en el capítulo I, olvidando momentáneamente a Paulina y centrando su atención en la familia del esposo de ésta. 2. Utiliza una metadiégesis que le permite manejar más de una historia de manera simultánea en el relato: a la diégesis de Paulina y Eulogio, incorpora ahora la de la familia de Eulogio, y refiere a sus orígenes, al amor a la tierra, a la lucha por la subsistencia y el poder, etc.

La digresión que estamos analizando representa un necesario regreso en el tiempo del relato, y en esto precisamente consiste la analepsis ya comentada. El narrador conoce -en su carácter omnisciente-, la historia de los Nives y considera oportuno este momento para relatarla.

Del contenido de la digresión nos corresponde extraer los siguientes aspectos:

- Queda expresado el sentido matriarcal impuesto por la desaparición de Miguel Nives; su esposa, Mariana, tiene el usufructo de todo.

- Se refiere a los parientes de Eulogio, quienes viven en Madrid y en diversas capitales de provincia, pero el centro de reunión continúa siendo la casa matriz de Villa de Robre.
- Marca una idea importante: ni siquiera la guerra civil los había desunido. Todos se ayudaban aunque profesaran diferentes ideas políticas.
- En lo que respecta a personajes individuales, el narrador considera oportuno referirse a Antonio y Eulogio. Presenta al primo segundo de Eulogio y elabora un contraste entre Antonio y su primo.
- Finalmente, insiste en la idea de la tierra que unifica, cuando señala que todos los Nives se sentían vinculados a este pueblo de Villa de Robre y regresaban a él con cierta frecuencia.

La digresión analizada da unidad a los planteamientos y deja al lector acceder al conocimiento de una historia, que le permitirá entender mejor las actitudes de los personajes y las respuestas a diversas situaciones en directa relación con ese mismo futuro.

Veamos ahora la digresión en que Eulogio recuerda su pasado. Basándose en una asociación, el narrador regresa en el tiempo de la historia e incluye otra metadiégesis: la de Eulogio. Tiene un carácter lejano en cuanto al grado de la analepsis, puesto que retorna de sus treinta y seis años, a la época de sus aspiraciones juveniles.

A diferencia de la analepsis anterior que manejaba como centro de interés a toda la familia, y que apenas se veía desplazada hacia la figura simbólica y matriarcal de Mariana, aquí el núcleo de atención está constituido por Eulogio, sus aspiraciones, sus búsquedas y planes para un futuro mejor; todo ello aparece representado en el contexto de una sutil melancolía.

Quizás lo más representativo de la diégesis de Eulogio que se recrea en su memoria, sean los sentimientos que predominan y se imponen en el mencionado planteamiento.

En primer lugar, el amor a la tierra es la herencia principal de sus padres, junto con la tierra misma. Domina también y en esta misma dirección, el sentimiento del deber que, en el personaje analizado, ocupará siempre un sitio destacado.

Su ambición -dirigida siempre hacia una marcada superación personal- constituye otro momento importante de este planteamiento:

Recordó cómo había tenido ocasión de enriquecerse en dos o tres momentos y no lo logró por algo, una especie de destino extraño que acababa desbaratando todos sus planes ambiciosos. Podía recordar el peor de aquellos momentos, aquella ocasión en que pensó divorciarse en Méjico aprovechando ciertas leyes arbitrarias, para poder casarse con una millonada histérica, (*Ibid.*, p. 27)

El destino pudo haberle hecho dueño de una herencia gracias a un ventajoso matrimonio, pero las circunstancias no se cumplieron así, y Eulogio regresó a los brazos de Paulina.

Ella le dio un hijo: Miguel, quien -en semejante contexto de amor a la tierra y a las propiedades de Villa de Robre que lo ataban a ese lugar-, representó la tierna imagen del primogénito amado.

Recordó también cuánto le pesaba la posibilidad cierta de que Paulina no le diera ya más hijos, pero se consolaba diciendo: “De todas maneras, Miguel valía por muchos hijos”. (*Ibid.*, p. 28)

Los pensamientos de Eulogio se ven interrumpidos por la presencia de Mariana, quien regresa a la habitación, concluyendo así la analepsis y permitiendo al personaje que retome contacto con la realidad inmediata.

La última digresión que aquí trataremos es la de Antonio, cuando éste rememora los acontecimientos de ese día. Mientras el personaje corre al encuentro de Paulina, su amante, el auto-

móvil americano recién adquirido sufre un desperfecto, y Antonio se detiene a considerar los hechos inmediatos de esa jornada.

La analepsis le permite al personaje hablar de los parientes de su esposa y de la misma Rita, ubicándolos en un contexto muy distinto al personal, y señalando de ellos todo aquello que hace tanto tiempo le fastidia:

La locura del conde Vados; la enfermedad de su mujer como justificante suficiente para alejarla de sus más elementales deberes matrimoniales; el proteccionismo de Blanca, la suegra, quien no permitía a su hija tomar ninguna clase de decisiones; la mediocridad de Joaquín, el hijo varón del conde; en fin, el carácter insulso de Ana María, la mujer de Joaquín.

Todos ellos constituían el entorno familiar y se transformaban en el pretexto válido -para Antonio-, que lo arrastraba como una fuerza fatal, a los brazos de Paulina.

El tiempo del recuerdo es relativamente breve en este caso, pero nos permite evaluar -junto con el personaje que recuerda-, la índole de situaciones que se plantean y de qué manera Antonio ha sabido sobreponerse a los pensamientos y sospechas de la familia. Lo único que él no sabe es el grado de conocimiento de estos mismos hechos que posee Blanca.

El narrador se encargará de aclarar -en su carácter omnisciente-, todo lo relativo a las sospechas y certezas de la suegra.

2.6.8 *Tempo lento*

En los once capítulos de la primera parte, predomina -en lo que a desarrollo de los hechos corresponde- una marcada preferencia por contar en detalle lo sucedido mediante un *tempo lento*, que expresa esta necesidad del narrador.

Para fundamentar lo dicho recordemos cuáles son los contenidos de estos capítulos y el tiempo que corresponde a éstos.

Capítulo	Contenido	Tiempo
Primero	Despedida de Paulina	Han pasado apenas dos horas: 7:30-9:30 p. m.
Segundo	Mariana habla de Paulina	
Tercero	Antonio camino de Ponferrada	Han transcurrido en estos ocho capítulos unas dos horas treinta minutos aproximadamente
Cuarto	Analepsis de Paulina	
Quinto	Encuentro de Paulina-Antonio	
Sexto	Espacios de Paulina: recuerdos	
Séptimo	Diálogo en Cacabelos	
Octavo	Recuerdos de Paulina: Eulogio	
Noveno	Siguen los recuerdos	Son las dos de la mañana del día siguiente
Décimo	Retomo al presente	
Once	Antonio llega al castillo.	

Es característica frecuente en el estilo de Laforet, el retardo de la acción para incursionar en hechos del pasado mediante el ejercicio de la memoria. El esquema anterior así lo fundamenta.⁶⁵

Desde la segunda parte de la novela analizada, los acontecimientos se desenvuelven de una forma más normal en lo que al tiempo de la historia corresponde, contrastando así con la primera parte. A la segunda y tercera partes les corresponde el tiempo faltante de la historia, es decir, los meses que van desde agosto del 49 a septiembre del 50.

Desde la *Dedicatoria* hasta las nociones presentadas en torno al *tempo lento*, hemos desarrollado diferentes actitudes del narrador en el contexto de *La mujer nueva*.

Los conceptos ofrecidos a continuación corresponderán a *La insolación* y cierran el capítulo del narrador.

65 Cfr., además el capítulo correspondiente al narrador en “El piano” y “El noviazgo”.

2.7. EL NARRADOR EN *LA INSOLACIÓN*

Esta novela de Carmen Laforet ha merecido el aplauso de importantes críticos de la literatura. Por ejemplo, José R. Marra López dice al respecto:

La lástima fue que Carmen Laforet, aunque abriera otra brecha decisiva en la novela española contemporánea, no siguiera por el camino emprendido, debido a su falta de madurez: de ahí sus titubeos y búsquedas en “La isla y los demonios” y “La mujer nueva”, aunque recientemente ha publicado una nueva y estupenda novela “La insolación”, primer volumen de una trilogía que lleva por título “Tres pasos fuera del tiempo”, donde por primera vez recrea un mundo original al margen de la obra autobiográfica.⁶⁶

Por otro lado, el análisis del narrador en esta novela nos lleva a los siguientes aspectos:

2.7.1 *Consideraciones previas*

Se trata de un focalizador cero al igual que en los otros relatos, con la excepción de *Nada* y tres cuentos de “La muerte”.⁶⁷ El autor abandona la primera dirección narrativa establecida en su novela inicial, y opta por la focalización cero a partir de *La isla y los demonios*, con las excepciones señaladas.

Corresponde mencionar también que la escritora cita como epígrafe un fragmento de Jorge Guillén:

66 José R. Marra López. “Los novelistas de la promoción de 1936”, en *Insula*, Madrid, Núms. 224- 225, julio-agosto de 1965, p. 13.

67 En “La edad del pato” y “Al colegio” la focalización es interna fija. Asimismo, en “Última noche” comienza a hablar un narrador omnisciente, pero interrumpe su discurso para permitir el desarrollo de la historia del soldado Paul Louvain, mediante una focalización interna fija. En los dos últimos párrafos del cuento, retoma la voz el focalizador cero, son estos tres ejemplos, junto con *Nada*, los únicos casos de focalización interna fija en la obra de Laforet analizada en la presente investigación.

DE PRONTO, BAJO EL PIE, CRUJE UN DESIERTO
CON UNA FLOR DE PÉTALOS PUNZANTES.
ARIDEZ, LEJANÍA, VIL VACÍO.

Jorge Guillén, *Mundo continuo*.⁶⁸

Como actitud autoral, este epígrafe constituye un adelanto conceptual el cual refiere a la naturaleza agreste, al desierto inhóspito, que son paisajes preponderantes en la novela; precisamente la elección del título apunta en dos direcciones: 1. Sentido directo que presenta la relación del hombre con un paisaje agresivo. 2. Sentido metafórico que transparenta los conflictos interiores del adolescente.⁶⁹

2.7.2 Ausencia de introducción

El narrador empieza a contar sin que medie una explicación que permita ubicar al lector:

Era como viajar hacia el centro mismo del sol. Pasaban pitas, chumberas, pueblos como muertos. A veces, naranjeros, huertos grises, filas de palmeras quemadas. Todo el color lo comía la luz. (*La insolación*, p. 7)

Está narrando el primer viaje de Martín junto a su padre hacia Beniteca. Las circunstancias, relaciones y explicaciones referentes a éste las dará -párrafos después- mediante una analepsis que ubicará al lector.

La analepsis mencionada actúa como una digresión en el contexto del relato puesto que nos aleja momentáneamente del tema que el narrador había elegido al inicio:

68 Carmen Laforet. *La insolación*, Barcelona, Planeta. 1976, p. 5. Todas las citas correspondientes a esta novela serán tomadas de esta edición: señalaremos la página sin repetir los datos aquí expresados.

69 Cfr. en este libro, capítulo 3 “Análisis de temas y motivos en *La insolación* y *La mujer nueva*”.

La mañana anterior, Martín era un chico aburrido del mundo. Casi un niño con sus pantalones cortos; casi un hombre con sus largas piernas renegridas, iba metido en sus pensamientos por las calles. [...]

Al llegar a su casa el tendero de la esquina le llamó para darle la noticia:

-Martín corre. Ha llegado tu padre. (*Ibid*, p. 8)

2.7.3 *Cronología de la historia*

Debemos señalar primero una cronología real, una cronología que el narrador desea plantear como el telón de fondo en el que se desarrollará la historia. Para ubicarla, es necesaria la interpretación de algunos datos proporcionados por quien relata los acontecimientos.

En el capítulo II, Eugenio Soto va con su familia al Café del Casino donde se reúnen habitualmente los soldados. En medio de una animada conversación, se tocan temas del momento; de éstos inferiremos las referencias al presente que se vive.

Dice uno de los personajes:

-Con la entrada de Mussolini en la guerra, el Mediterráneo tiene que cambiar de aspecto. ¡Menuda base aeronaval ha encontrado Hitler en la península italiana! (*Ibid.*, p. 23)

La referencia a Benito Mussolini y su ingreso en la guerra, nos permite saber en qué año estamos: 1940.⁷⁰ Asimismo, Martín llega por primera vez a casa de su padre en Beniteca, en el verano de este año, es decir, durante sus vacaciones escolares, y regresa a Alicante en septiembre del año en cuestión.⁷¹

70 Benito Mussolini (1883-1945). Fundador y jefe del partido fascista en 1919, en 1922 tras la marcha hacia Roma, tomó el poder, se alió posteriormente con Alemania y entró en la Segunda Guerra Mundial al lado del Tercer Reich (1940). Derribado en julio del 43, fue fusilado en 1945.

71 *Cfr. La insolación*, p. 60.

De esta manera, precisamos el momento del año en que se desarrollan los hechos.

El primero de abril de 1939 había terminado la Guerra Civil Española⁷² y se había iniciado el largo período de reconstrucción nacional después de tanto derramamiento de sangre. En el pasaje que estamos analizando, se hace una referencia subjetiva a la Guerra Civil, que corre por cuenta de uno de los sacerdotes que dialogan este momento.

Usted no quiere comprenderlo, don Manuel. No puede haber mujeres marcadas como animales para la venta. En un país católico, después de una cruzada, no y no. (*La insolación*, p. 23)

El imperio de la censura en el período franquista, obligaba, muchas veces, a incluir reflexiones como la presente; si bien la alabanza a Franco reflejada en la consideración anterior, no corre por cuenta del narrador, igual queda dicha a través de las expresiones del personaje.

En segundo lugar haremos referencia a una cronología metafórica, es decir, a los tiempos que se presentan en un contexto preponderantemente subjetivo.

Según lo desarrollaremos en el punto siguiente, Martín visita a su padre en Beniteca, tres veranos sucesivos en el transcurso de la novela: de 1940 a 1942 inclusive. La obra termina a fines de 1942.

Los veranos mencionados contrastan con los inviernos en Alicante, en casa de sus abuelos. El verdadero sentido de la insolación se cumple en Beniteca. Martín quiere estar en el verano de Beniteca y rechaza tener que regresar a la casa de sus abuelos en las tres instancias que le corresponde hacerlo -quizás la última sea la excepción-; lo comentaremos en su momento.

72 Cfr. *La isla y los demonios*, p. 164.

De esta manera, al verano corresponden las vivencias en la relación de Martín con Anita y Carlos, sobre todo con Carlos, y las consecuencias que derivan de este hecho. El invierno es -más bien- el momento de la reflexión y de la espera de nuevos veranos por parte de Martín. Queda expresado así el sentido metafórico de los tiempos mencionados.

Dice Illanes Adaro al respecto:

El año de estudios es cada vez un paréntesis para nuevamente tener la plenitud del descanso. Tiene el nombre de “intermedio”, y no es más que eso en la vida de estos tres muchachos que sólo viven realmente bajo el sol de las vacaciones.⁷³

2.7.4 *Ubicación espacial del relato*

De acuerdo con lo indicado, los espacios en que se desarrolla la historia son: Alicante y Beniteca. Para que resulte mejor explicado, ofrecemos un esquema que presenta la relación espacio-temporal:

I Beniteca (1)	_____	Verano (1940)	_____	Caps. I-VI
II Alicante	_____	Invierno (40-41)	_____	1er. Intermedio
(Primer regreso)		(Febrero, nace la 1ª hija de su padre)		
III Beniteca (2)	_____	Verano (1941)	_____	Caps. VII-XVIII
IV Alicante	_____	Invierno (41-42)	_____	2º Intermedio
(Segundo regreso)		(Febrero: nace la 2ª hija de su padre)		
V Beniteca (3)	_____	Verano (1942)	_____	Caps. XIX-XXVI
VI Alicante	_____	(Se iniciaría el cuarto verano		
(Tercer regreso)		fuera del contexto de la novela)		

73 Graciela Illanes Adaro. *Op. cit.*, p. 157.

Martín ha sido educado por sus abuelos en la tierra de Alicante. La presencia del padre viene a interrumpir la cotidianidad de la existencia del niño. Eugenio Soto, capitán de la milicia, se ha casado en segundas nupcias con Adela, después de enviudar de la madre de Martín.

La decisión de Eugenio de traer a su casa al hijo creará dos espacios en los que se desarrollará el relato; Beniteca y Alicante se involucran en dos tiempos: verano e invierno respectivamente.

Los veranos de Beniteca permiten a Martín conocer a los hijos de la familia Corsi: Anita y Carlos. El hijo de Eugenio se va relacionando cada vez más íntimamente con sus amigos y, en instancias sucesivas, crecerá su atracción por Carlos sin que él mismo llegue a explicárselo convincentemente.

La sexualidad del adolescente se constituye así en un tema controvertido. En *Nada* las referencias son únicamente colaterales en lo que al sexo refiere. En *La isla* se advierten los cambios de Marta al respecto, pero no se habla directamente, y las consideraciones resultan postergadas para un futuro relativamente cercano.

Martín comienza a plantearse sus primeras dudas, sus inquietudes, y en este contexto de ambigüedad e indecisión propio de esta etapa adolescente, el niño se descubre indiferente ante Anita y motivado en la relación con Carlos. Baste como ejemplo para fundamentar este hecho, el pasaje siguiente:

Anita se acercó, cogió delicadamente la cara de Martín entre sus manos y le dio un ligero beso en los labios. Nunca se habían besado. Luego Anita se apartó y se acercó a Carlos y le cogió por los hombros con una ligera presión amistosa.

-Bésale, Carlos, ordenó Anita.

Carlos se inclinó y le besó duramente en la boca. (*La insolación*, p. 63)

La actitud decidida de la joven ni siquiera inmuta a Martín; cuando Carlos lo besa a su vez, el hijo de Eugenio reacciona de la siguiente manera:

Después Martín no supo nada. No supo cómo había escalado el muro ni dónde estaba cuando al fin oyó el grito de su padre llamándole. Estaba sencillamente en su jardín, al pie del muro, acurrucado entre las matas de geranios y con un latir de corazón que le parecía como un presentimiento de la muerte, el ahogo de la muerte. (*Id.*)

Podríamos marcar este hecho como el inicio de las perturbaciones personales de Martín; esto último no nos permitirá afirmar -en el desarrollo de este trabajo- la homosexualidad del joven; sólo asistimos a varios momentos de indecisión personal que bien pueden llevarlo por el camino indicado o apartarlo de éste en el futuro. La decisión al respecto no está tomada en el contexto de la novela.

Los veranos de Beniteca introducen -en medio del ambiente sofocante y del calor- un nuevo motivo de inquietud en la existencia de Martín, el cual transforma su mundo interior y le hace vivir en medio de perturbaciones semejantes a las que este mismo calor produce.

El segundo espacio mencionado -Alicante-, permite valorar, por contraste, las vivencias señaladas. Martín en Alicante tiene otros problemas que enfrentar, los cuales le distraen del problema nuevo surgido en su existencia; el hambre, el frío, el estudio constituyen el motivo preferencial de su atención en casa de sus abuelos.

Los inviernos representan -como ya lo habíamos marcado- el espacio para la reflexión.

Un símbolo importante aparece señalado en los dos intermedios⁷⁴ que documentan la estancia de Martín en los inviernos del 40-41 y 41-42. Sendas cartas de su padre comunican el nacimiento de sus dos hijas como queda documentado en el esquema anterior.

74 Los intermedios en esta novela se caracterizan por presentar un sumario o resumen de lo acontecido. Se trata de la anisocronía que se origina cuando en una serie de frases se condensan o resumen días o meses de la historia, que no se llegan a relatar. (*Cfr.*: José María Pozuelo Ivancos. *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 263).

Las hijas de Eugenio son -en el símbolo literario- invasores del espacio reservado a Martín, competidoras en el cariño de su padre. Al mismo tiempo, representan una instancia femenina de competitividad en la relación con Martín, hombre.

Al conocer la noticia del nacimiento de la segunda de las hijas, el abuelo comenta: “Esa mujer tan joven y no tiene más que hembras. Jozú, Jozú, quisiera ver la cara de tu padre”. (*Ibid.*, p. 188) Estas palabras bien podrían resultar -en el contexto de la ironía en que se pronuncian y acordes con un simbolismo implícito- profundamente sarcásticas e hirientes si consideramos el momento en que vive Martín: instante de indecisión sexual en donde su masculinidad está en juego. Precisamente en su condición de único hijo varón radicaría la ironía mencionada.

En relación con el recurso narrativo de los intermedios, comenta Illanes Adaro:

En cada “intermedio” hay descripción de la vida con los abuelos, de los estudios de dibujo, de las clases, en general, con concisión, a grandes rasgos, sólo para unir unas vacaciones con otras. Esta obra posee, pues, una plena medida temporal, límites específicos.⁷⁵

2.7.5 Realismo notable explicado a través de un ejemplo

El narrador de *La insolación* se expresa dentro de un realismo que se manifiesta, por momentos, bastante grotesco, y que contrasta -en este sentido- con los planteamientos de *Nada* y *La isla*.

Un ejemplo lo encontramos en el capítulo I cuando el narrador cuenta una anécdota sucedida entre Martín y su padre.

75 Graciela Illanes Adaro. *Op. cit.*, p. 157.

El comedor se fue volviendo gris y caluroso.
Aparecieron moscas y una de ellas se ahogó en el vaso de Martín.
-¿Qué haces? Quitla la mosca y bebe el vino de un trago. Como un
legionario, coño. (*La insolación*, p. 13)

Esta actitud narrativa parece dejar de lado, en la presente novela, los planteamientos románticos de las dos primeras para comprometerse en un relato que resulta -al menos preferentemente- descarnadamente realista.

2.7.6 *Plasticidad de la descripción*

La narrativa de Laforet se compromete, de manera general, en planteamientos descriptivos que involucran la utilización de datos sensoriales de diferente valor: visuales, cromáticos, auditivos, táctiles, olfativos.

Ofrecemos a continuación un ejemplo de datos sinestésicos auditivos, visuales y olfativos que permiten alcanzar una plasticidad significativa en la descripción:

Pero el padre no subió a pegarle. Cerró las puertas y apagó las luces. Martín quedó en tensión unos momentos hasta que el gran silencio se apoderó de todo y poco a poco volvieron los ruidos de la noche a sus oídos, los grillos, los ladridos espaciados y también el olor, aquel olor del jazminero invisible que llegaba a ráfagas. (*Ibid.*, p. 36)

Es digno de señalarse el contraste entre el golpearse repentino de las puertas y el silencio de la casa, así como lo es también la marcada diferencia entre las luces encendidas y la obscuridad posterior.

Cuando todo queda en silencio, Martín recobra la tranquilidad. La cotidianidad de los ruidos de la noche le lleva a entender que su padre ya no vendrá a su cuarto y él también ingresa en la monotonía de su propio sueño. Éstos son los valores descriptivos más trascendentes en una prosa elaborada sobre bases de realización muy concretas.

2.7.7 Diálogos simultáneos

Es frecuente encontrar en el relato de Laforet una elipsis intencionada de los verbos introductores a los discursos lo cual marca -como ya quedó explicado- una pauta de su estilo.⁷⁶

En otro orden de cosas y en la misma línea de estilo, consideramos digno de resaltarse la presencia de un diálogo en el contexto de *La insolación*, en donde se ofrecen alternadamente los diferentes discursos de los personajes, sin avisar previamente que se está cambiando de tema.

Se trata del diálogo ya mencionado a propósito de la ubicación cronológica del relato. En medio de una animada charla, los personajes platican sobre varios temas. El narrador interviene en primera instancia con un afán explicativo:

Varias conversaciones se cruzaban entre los contertulios. Los ojos de Martín iban de unas caras a otras caras; las de los oficiales estaban curtidas por la vida del aire libre. El capitán y otro oficial hablaban con los curas. Uno de estos curas era viejo, fuerte y malhumorado. El otro era muy joven, de una palidez ascética y ojos de iluminado. (*La insolación*, p. 23)

En rápido planteamiento ubica a los diferentes personajes que son observados con curiosidad por Martín. La explicación se inicia en lo general y deriva rápidamente hacia lo particular:

- a Las caras de los oficiales curtidas por la vida al aire libre (general).
- b El capitán y otro oficial (particular).
- c Los curas con quienes platicaban los oficiales mencionados (general).
- d Uno de estos curas era viejo..., el otro muy joven (particular).

La intención del narrador sigue planteándose con una necesidad conductista y ordenadora de los hechos que cuenta.

76 Cfr. el capítulo 2 : “El narrador en *Nada*” y “El narrador en *La isla y los demonios*”.

Los diferentes discursos presentados en el diálogo se interrelacionan sin ninguna clase de elemento aclaratorio. Sólo al lector le corresponde ubicar los variados planteamientos sin perder de vista los diferentes temas que se están tratando, a saber:

- Las prostitutas son un mal necesario.
- El empuje de la Luftwaffe.
- La entrada de Mussolini en la guerra, etc.

Veamos un ejemplo escogido de este pasaje:

-Hitler quiso terminar la guerra en seis semanas, pero la cosa está prendiendo como una chispa en un polvorín.

-¿Usted cree, Soto, que podremos salvarnos de entrar en el conflicto?

-Tenemos que ocuparnos de otras cosas más importantes que de esas desgraciadas. A pesar de los frailes yo no doy abasto en la parroquia con las confesiones y las comuniones. Usted dirá si en plena Misa Mayor iba yo a dar el escándalo de una comunión a una mujer que todo el mundo conoce como dueña de una casa de ésas. (*Ibid.*, p. 24)

Esta forma de planteamiento del discurso con la elisión de los medios de enlace, resulta más apropiada en el teatro en donde estos medios de enlace son substituidos por mímica o planteamientos escénicos de otra naturaleza, los cuales se ofrecen a un público presente en el teatro y por lo tanto, un público que es receptor directo del mensaje.

Nos permitimos recordar como ejemplo, en la obra de Goethe el primer encuentro en el jardín de Marta entre Fausto y Margarita en el cual dialogan dos parejas: Marta y Mefistófeles, Margarita y Fausto. Estos dos diálogos se dan también en forma simultánea, y al pasar los personajes frente a su público continúan la conversación que anteriormente habían interrumpido.⁷⁷ Observamos así un ejemplo de simultaneidad en los planteamientos al igual que los diálogos indicados en *La insolación*.

⁷⁷ Cfr. J. W. Goethe. *Fausto*, (Trad. U.S.L.), Editorial Origen/Editorial Omgsa, México. 1985, pp. 80-82 (“Un jardín: primer encuentro amoroso entre Fausto y Margarita”).

Por último, mencionamos que en el contexto de esta novela, el narrador recurre más a la analepsis -véase el ejemplo analizado en este capítulo-, que a la prolepsis.

Podemos indicar, respecto a la prolepsis o adelanto en el tiempo de hechos que sucederán o no, un ejemplo que la fundamenta aunque no sea tan frecuente en este relato:

Lo que no pudo imaginar es que no iba a volver ya, en todo el verano, a la Batería. Al día siguiente le ordenó su padre. (*La insolación*, p. 17)

Es éste, al mismo tiempo que un ejemplo apropiado de prolepsis, una oportunidad para señalar la característica omnisciente del focalizador cero, quien conoce mucho más que sus personajes, y el adelanto de acontecimientos que proporciona aquí no lo podría haber hecho un personaje -en su condición de focalizador interno fijo-, simplemente por desconocer sucesos que estén más allá de su campo de acción. Martín no sabía que ya no regresaría a la Batería en todo el verano; en cambio, el narrador sí puede adelantarlo.

El análisis de las diferentes actitudes narrativas que hemos llevado a cabo en las obras estudiadas en la presente investigación, nos proporciona un panorama general fundamentado que nos habilita al mismo tiempo, para realizar el estudio de temas y motivos en estos mismos relatos.

3. ESTUDIO COMPARATIVO TEMÁTICO

3.1 NADA Y LA ISLA Y LOS DEMONIOS

3.1.1 Introducción

Al hablar de *temas y motivos* la diferenciación fundamental que se efectuó, en el contexto del análisis, entre estos conceptos, se apoyó en considerar que:

Sus contornos fijos diferencian al argumento tanto del problema o tema más abstracto y en cierto modo vacío de argumento: la fidelidad, el amor, la amistad, la muerte, como de la unidad argumental menor del motivo: “El hombre entre dos mujeres”, “Los hermanos enemigos”, “El doble”, que si bien tiene en común con el argumento lo intuitivo de sus imágenes y lo situacional, no hace más que pulsar un acorde, allí donde el argumento ofrece la melodía completa.¹

En el presente apartado analizaremos diferentes motivos que aparecen relacionados en estas dos novelas; consideraremos la opinión de dos autores sobre el término *motivo*.²

1 Elisabeth Frenzel. *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, trad. de Carmen Shad de Caneda, Madrid, Gredos, 1976, p. VII.

2 Wolfgang Kayser explica los siguientes aspectos en el contexto del concepto *motivo*: “El lenguaje de la ciencia de la frecuencia. Incluso se ha convertido en noción central de la investigación de los cuentos populares” Al respecto, el autor proporciona un ejemplo: “se busca a una doncella de quien se posee únicamente un zapato. No le sirve a nadie, por más tentativas que se hagan, hasta que, por fin, se ajusta al pie de una muchacha de quien nada sospechaban los que vivían con ella. Entonces es reconocida e identificada” (Wolfgang Kayser *Op. cit.*, p 76) Por otra parte, agrega: “Un asunto puede albergar y

Elizabeth Frenzel agrega, en la obra citada, al respecto y definiendo con mayor precisión el concepto de “motivo”:

El concepto de motivo, extraordinariamente importante para el análisis del argumento, designa al componente elemental de un argumento capaz de germinar y ser combinado; una cadena o un complejo de motivos forman un argumento. Se ha establecido la diferencia entre el motivo central de un argumento, sus motivos enmarcadores ampliatorios y sus motivos marginales o de rellenos caracterizadores.³

La selección obedece a un criterio de preferencia de unos motivos sobre otros y el orden de enfoque de éstos es el siguiente:

- Títulos.
- Enajenación y locura. Personajes involucrados en el presente contexto: Román y Teresa. Las sirvientas en ambas novelas. La abuela.
- Andrea y Marta como personajes centrales.
- El tiempo: valor subjetivo.

En ambas novelas de Laforet se refleja claramente el impacto causado por la guerra civil en los españoles de la época. Si bien *Nada* (1944) tiene presente, con mayor fuerza, el fantasma de la conflagración por su cercanía en el tiempo, *La isla y los demonios* (1952), se mueve también en el entorno de un contexto semejante.

En relación con la novela *Nada* y el contexto de la guerra, dice Mary Rice:

albergará en sí muchos motivos. En el asunto de *Romeo y Julieta*, uno de los motivos es el amor entre los descendientes de dos familias enemigas. Lo encontramos en innumerables obras literarias y en las más diversas relaciones individuales”. “El motivo es una situación típica que se repite: llena, por tanto, de significado humano. En este carácter de situación reside la capacidad de los motivos para aludir a un ‘antes’ y a un ‘después’. La situación ha surgido, y su tensión exige una solución. Los motivos están imbuidos de una fuerza motriz, lo cual justifica, en el fondo, el nombre de ‘motivo’ (derivado de *movere*)”. (*Ibid.*, p. 77).

3 Elizabeth Frenzel. *Op. cit.*, p. VII.Id.

A la vez que describe los esfuerzos de Andrea por adaptarse a la familia y la universidad, la novela vuelve al periodo de la guerra para darnos la historia de los personajes de la familia de Andrea y mostramos cómo la afectó la guerra. A pesar de que Andrea ha vivido alejada de los conflictos de la guerra, su vida también ha cambiado como consecuencia de ella, igual que la de todas las mujeres.⁴

En seguida explica la misma autora de qué manera influyen las situaciones bélicas en las mujeres de la época:

Primero la Guerra Civil Española y luego la Segunda Guerra Mundial influyeron mucho en la liberación de la mujer. La época de la posguerra es una en la que la mujer tiene un sinnúmero de oportunidades nuevas. Su vida ya no se confina sólo por ser madre y ama de casa.⁵

3.1.2 *Títulos*

Desde los respectivos títulos advertimos identidades que el narrador no ha querido pasar por alto. El nihilismo enajenante que caracteriza a varios personajes de la casa de la calle de Aribau y que contrasta con la figura sana, joven y llena de promesas de Andrea, es un ejemplo significativo que fundamenta el nombre de la primera novela de Laforet.

En *La isla y los demonios* prevalece el mismo contraste entre Marta y los integrantes de su familia e idéntica noción pesimista ante la realidad parece adueñarse a cada momento del relato. También es cierto que Marta es el símbolo adolescente; al igual que Andrea, es la promesa cifrada en un reencuentro de la felicidad perdida que -dado el horrible contexto de la guerra-, sólo puede ser reencontrada por las nuevas generaciones. Estas generaciones no vivieron la guerra en carne propia, la sufrieron en los rostros demacrados y sufrientes de sus familiares,

4 Mary Rice. "La novela femenina del siglo XX: Bombal, Laforet y Martin Gaité", en *Mester*, (Mester), Los Angeles, 1986 Fall, 15:2, p. 8.

5 *Id.*

en las lágrimas sin regreso de sus padres; en fin, padecieron las consecuencias de la guerra, aunque no la guerra misma.

Nada implicaría aparentemente una reflexión de tipo existencialista, pero no es así. Se conforma tan sólo con aludir al carácter romántico, a la desgarradora ausencia que termina consolándose en su propia soledad. Andrea cifra muchas esperanzas en los habitantes de la calle de Aribau, va viviendo a cada uno de ellos en el encuentro cotidiano: la locura de la abuela, la violencia de Juan, el misterio de Román unido a la presencia casi fantasmal de Antonia, la figura de Gloria, la austeridad insoportable de Angustias, la inocencia del niño de Juan, la ferocidad oculta del perro de Román y su fidelidad al misterio de esa misma casa.

Y si bien con quien más se ilusiona es con Román, llega igualmente a la misma conclusión que con los otros, partiendo -al final de la obra- hacia el anhelado Madrid sin llevarse *nada*.⁶

Marta sueña también con Madrid y se encuentra igualmente sola en la isla. Su soledad reviste un carácter muy particular: es la soledad de la presencia, de la incompreensión. 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, en cantarle al divino Alcorah en quien termina encontrando un refugio casi metafísico.

6 A los efectos de contar con juicios valorativos iniciales sobre la primera novela de Laforet, y poder simultáneamente considerar otros motivos no tratados específicamente en esta investigación, *cfr.* los minuciosos estudios críticos de Barry Jordán y una emotiva apreciación sobre la autora escrita por Carmen Conde ("Florentina del Mar"). En relación con el primer crítico mencionado citamos. 1. "Laforet's *Nada* as Female Bildung?", in *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Foreign Literatures*, Syracuse, 1992 Summer, 46:2, 105-18. 2. "Looks that kill: Power, Gender and Vision in Laforet's *Nada*", in *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Ottawa, (RCEH), 1992 Fall, 17:1, pp. 79-104. 3. "Narrators, Readers and Writers in Laforet's *Nada*", in *Revista Hispánica Moderna*, New York, NY RHM), 1993 June, 46:1 87-102. 4. "Shifting Generic Boundaries: The Role of Confession and Desire in Laforet's *Nada*", in *Neophilologus*, Amsterdam, 1993 October, 77:4, pp. 411-422. De Carmen Conde, véase: "*Nada* o la novela atómica", en *Cuadernos de literatura contemporánea*, Madrid, 1945, Nos. 16-17, pp. 661-663.

3.1.3 Enajenación y locura

3.1.3.1 Introducción

La enajenación, la locura, es una constante en ambos relatos. Pero es una locura que reviste diferentes facetas: un hecho, en *La isla*, es la enajenación de Teresa encerrada hasta morir en su habitación y otro es la locura de Pino mutilada por sus alucinaciones y vacíos.

Una situación, en *Nada*, es la locura sádica de Román enclaustrado en sus retorcidas reflexiones y otra muy distinta es la enajenación de la abuela quien en sus noches sin dormir recorre constantemente la casa.

En lo tocante al tema de las sirvientas en ambas casas, las identidades parecen ser mayores. Antonia y Vicenta fueron testigos de un pasado diferente. Compartieron la felicidad de los abuelos y fijaron sus preferencias afectivas: Vicenta en Teresa y Antonia en Román. Pero sus afectos se mueven en un contexto enajenante que ni ellas mismas sabrían explicar. La fidelidad de ambas es una tónica representativa, fidelidad que no conoce límites y que puede llegar hasta el extremo de lo irracional. Las dos están aferradas a sus objetos afectivos y cuando éstos mueren ellas dejan de tener sentido como personajes en acción.

La violencia de Juan en *Nada* es un símbolo enajenante; además de ser equivalente a las obsesiones de José en *La isla*.

La enajenación se presenta también en las instituciones sociales, sirvan como ejemplo los respectivos matrimonios de las parejas Juan-Gloria y José-Pino.

En síntesis, la decadencia domina en los personajes de la casa de la calle de Aribau. Nos sirven de fundamento las afirmaciones de María Nieves Alonso, quien señala al respecto:

Finalmente, los hombres de este mundo comercian con la muerte y hacen de la realidad negativa un elemento lucrativo. La degradación lo invade todo. La calle de la casa de Aribau no es sino el reflejo privado

de la destrucción y deterioro que predominan en el mundo exterior a ella. La posguerra ha hecho de los hombres seres asfíxiados y mezquinos y ha provocado una realidad sofocante y podrida que atrapa al individuo violentándolo hasta la muerte (Nota a pie de página: Son los casos del tío Román en *Nada*, de Pascual en *La familia de Pascual Duarte*, el de Paco en *Requiem por un campesino español*, el de José Garcés en *Crónica del alba*, de Pedro en *Tiempo de silencio* y el de tantos otros personajes de la narrativa española de posguerra) o reduciéndolo a un miserable rol de observador. Este último será asumido por Andrea cuando comprende que sólo puede aspirar a ‘un pequeño y ruin papel de espectadora’. Lo contrario implica una lucha para la que no está preparada.⁷

Corresponde mencionar también que Román en *Nada* se parece a Teresa en *La isla*, por lo que a obsesiones y enajenaciones se refiere; además de que Gloria, en la primera novela, se identifica, al menos en parte, con Pino, personaje de la segunda novela. Está de más insistir en las igualdades ya explicadas de las sirvientas.

El narrador ha llegado a reflejar situaciones parecidas con personajes diferentes, pero las identidades llegan al extremo de imponerse como una necesidad en el análisis, sobrepasan las posibilidades del olvido y la postergación. La autora, consciente o no, ha retratado seres semejantes en espacios diferentes; por ello, una de las finalidades de este análisis es descubrir esas identidades y reflexionar críticamente en torno a ellas.

Hablaremos de la eventual comparación entre Román y Teresa lo cual involucra también la necesidad de plantear severas diferencias entre ambos y obliga, al mismo tiempo, a efectuar un estudio crítico de las características que los definen.

7 María Nieves Alonso. *Op. cit.*, p. 107.

3.1.3.2 *Román*

En *Nada*, a partir de la llegada de Andrea a la casa de sus parientes en la calle de Aribau, hemos de ir observando la interpretación del mundo desde la óptica muy singular de este personaje. El narrador se instala en la conciencia de Andrea y mediante la focalización interna fija y el carácter autodiegético, llevará a cabo el relato. Por el contrario, en *La isla* se impone la focalización cero de una narración heterodiegética.⁸

Es importante hacer notar que Andrea sólo conoce a sus parientes por referencias de su pasado. Por lo tanto, en el año de su estancia con ellos -ya convertida en una joven mujer- se irá acercando a ellos en un acto de libre selección, pero siempre circunscrito en su condición de mero testigo de los hechos que presencia. Esto último será demostrado suficientemente en el desarrollo de la investigación, porque la condición observadora de la muchacha permite entender motivaciones y circunstancias diversas.⁹

Durante su primera noche en la nueva morada, y antes de conocer a Román, Andrea se baña con agua fría; baño purificante con que manifiesta su rechazo al nuevo ambiente, hasta ahora deprimente para ella. Al respecto, considérese la descripción que proporciona del ambiente, la cual nos introduce en el *leitmotiv*¹⁰ de la enajenación:

8 Cfr. "El nadador en *La Isla y los demonios*".

9 Cfr. María Nieves Alonso. *Op. cit.*, p. 107.

10 En relación con este concepto indica W. Kayser: "Bastaría dar un paso para designar como *leitmotiv* (motivo dominante) los motivos centrales que se repiten en una obra o en la totalidad de las obras de un poeta. La noción de *leitmotiv* pertenece al lenguaje técnico de la ciencia de la literatura. La palabra es alemana y ha penetrado, en parte como extranjerismo, en parte como préstamo, en las demás lenguas. [...] Es conocida, en novelas y cuentos, la repetida aparición de un objeto determinado o de cualquier rasgo significativo. En la novela de Proust *A la recherche du temps perdu* surge en diversos pasajes el mismo pequeño tema musical". (Wolfgang Kayser *Op. cit.*, p. 90).

Parecía una casa de brujas aquel cuarto de baño. Las paredes tiznadas conservaban la huella de manos ganchudas, de gritos de desesperanza. Por todas partes los desconchados abrían sus bocas desdentadas rezumantes de humedad. Sobre el espejo, porque no cabía en otro sitio, habían colocado un bodegón macabro de besugos pálidos y cebollas sobre fondo negro. La locura sonreía en los grifos torcidos. (*Nada*, p. 18)

La personificación con que se cierra la cita parece entronizar el carácter alucinante de este lugar y si bien la opinión puede pecar de subjetiva y apriorística, los acontecimientos posteriores se encargarán de ratificarla.

Andrea conoce a Román cuando éste, en un extremo de la mesa, engrasaba su pistola. La actitud del tío hacia su sobrina es afectuosa. Al mismo tiempo, cabe señalar que la figura de Román está premeditadamente relacionada con su perro “Trueno” y con el loro de la casa. Señala Andrea: “Los animales parecían tener por él un afecto instintivo...” (p. 29) Román es capaz de revivir los instintos no sólo en los animales, sino también en los humanos; podremos corroborar esto en la relación de Román con su hermano Juan, con Ena y, en parte, con la propia Andrea.

En el simbolismo implícito de la obra, internarse en el mundo personal de Román es involucrarse con su microcosmos que está representado por la habitación en la que vive. Tanto Andrea como Ena se asomarán a ese pequeño universo, vivirán la emoción de pertenecer a él -al menos en parte-, y concluirán por abandonar a Román y a ese mundo, dejándolo más solo y defraudado que antes.

En un primer momento, Andrea confiesa que ella no se sentía fascinada por Román, pero, en algunas noches, cuando Román se mostraba amable y la invitaba a su habitación, Andrea lo aceptaba e ingresaba con gran curiosidad en ese recinto.

El mundo de Román -presentado por Andrea-, está caracterizado por las siguientes notas:

- Román no dormía en el mismo piso que los demás.
- En la guardilla se construyó un refugio confortable.

- Tenía una cama turca y una mesa muy bonita llena de papeles, de tinteros de todas épocas y formas con plumas de aves dentro.
- Un rudimentario teléfono que servía para comunicarse con el cuarto de la criada.
- Había varios relojes adornando acompasadamente el tiempo.
- Sobre las librerías, monedas muy curiosas, lamparitas romanas de la última época y una antigua pistola con puño de nácar.

Cabe observar que Román se encuentra recluido dentro del gran aislamiento que representa la antigua casa. El teléfono le sirve para comunicarse con la única persona con quien posee cierta afinidad, con Antonia, su sirvienta, comunicación tan imposible como el hecho de llegar a comprender a Román en su esencia individual profunda.

La presencia de los relojes alude -consciente o inconscientemente por parte de la autora- a una problemática recurrente en estas dos novelas: el tiempo.¹¹

Román comienza a dar a Andrea una interpretación del mundo, una cosmovisión que él mismo está deseoso de compartir con alguien que lo comprenda. Habla de su cuarto, de las cosas, del orden, de la limpieza:

-Aquí las cosas se encuentran bien, o por lo menos es lo que yo procuro... A mí me gustan las cosas -se sonreía-; no creas que pretendo ser original con esto, pero es la verdad. Abajo no saben tratarlas. Parece que el aire está lleno siempre de gritos... y eso es culpa de las cosas que están asfixiadas, doloridas, cargadas de tristeza. Por lo demás, no te forjes novelas: ni nuestras discusiones ni nuestros gritos tienen causa ni conducen a un fin... (*Nada*, p. 40)

11 Cfr. *infra*, lo señalado en *La isla* sobre los días y lo analizado en *Nada* sobre “Las noches en la calle de Aribau”.

Su breve discurso está cargado de amargura, una amargura que acompañará a Román hasta la muerte y que sólo se verá atenuada en los instantes de entrega a la música que llega a compartir con Andrea primero, y Ena después. El verdadero sujeto de este período sintáctico son “las cosas”, cosificación necesaria en la medida en que se ama aquello que resulta tan difícil de definir por su nombre y que, a través de este comodín lingüístico, puede ser todo a un mismo tiempo y no ser nada.

El orden y la limpieza de la habitación de Román contrastan fuertemente con su desorden y caos internos; además, subrayan, mediante un contraste, lo horroroso de su soledad. Él ama las cosas sencillas y quizás hubiera podido ser feliz de haberse atrevido a abandonar esa casa; se ha quedado después de un acto de elección siempre culpable; ahora sólo le resta decirle a su sobrina que los gritos, las discusiones, los enfrentamientos, la violencia, los sin sentidos de esa casa, no tienen causa, no conducen a un fin; se recrean en su propio nihilismo enajenante, ya señalado en el título de la novela.

Las manos de Román constituyen un motivo de especial atención por parte de Andrea:

A veces, yo miraba sus manos, morenas como su cara, llenas de vida, de corrientes nerviosas, de ligeros nudos, delgadas. Unas manos que me gustaban mucho. (*Nada*, p. 41)

La descripción de las manos ocupa también un lugar preferente en ambos relatos, serán las manos de Pablo en *La isla*, las manos de Román en vida, las manos de Román muerto, en *Nada*...

Andrea se sentía muy a gusto en ese ambiente y escuchaba a su tío con curiosidad. En su afán de definir y explicar el misterio de la casa de Aribau, agrega Román:

Aquello es como un barco que se hunde. Nosotros somos las pobres ratas que, al ver el agua, no sabemos qué hacer... Tu madre evitó el peligro antes que nadie marchándose. Dos de tus tías se casaron con el primero que llegó, con tal de huir. (*Nada*, p. 42)

La comparación con el barco es el reflejo de la realidad española de posguerra. Román sobrelleva la conciencia indigna de su existencia, pero acepta, al mismo tiempo, que sólo el hecho de haber abandonado esa casa los podría haber salvado. Los ejemplos de sus hermanas resultan significativos y contrastan con la decisión de permanecer de Juan, Angustias y Román mismo. En el desarrollo del relato podremos observar que Angustias también abandonará el barco y sólo permanecerá Juan -sumido en la más amarga desesperación-, después del suicidio de su hermano.

Enfrentada a la personalidad neurótica de Román, Andrea adopta diversas actitudes. Primero siente sólo curiosidad; luego se ve hipnotizada por la música de Román y su alma lo acepta plenamente sin llegar a explicarse nunca la verdadera razón de este arrobamiento; posteriormente, involucrada en el mundo enajenado y solitario de su tío, llegará a odiarlo, y por último tendrá miedo de él.

Román busca en Andrea el consuelo de la comunicación; hay un momento en que cree encontrar en ella la comprensión que el mundo le ha negado. La música extraña de este personaje bien pudo haber sido el lugar del encuentro, pero sucede algo que ahonda aún más en su locura a Román: Andrea no llega a entender el oculto sentido de ese mensaje, sólo se siente invadida por una sensación nueva, y sin abandonar su condición de personaje testigo, no va más allá de una reflexión teórica.

El propio Román, en un momento de honda recapitación, entregado a un pensamiento profundamente visionario y recreado en su propia locura, le dice:

Algunas veces creo que te pareces a mí, que me entiendes, que entiendes mi música, la música de esta casa... La primera vez que toqué el violín para ti, yo estaba temblando por dentro de esperanza, de una alegría tan terrible cuando tus ojos cambiaban con la música... Pensaba, pequeña, que tú me ibas a entender hasta sin palabras; que tú eras mi auditorio, el auditorio que me hacía falta... (*Nada*, p. 95)

La búsqueda desesperada de Román no ha tenido éxito; su esperanza de hallar oídos fieles y comprensivos se desvanece. Su música representa un profundo simbolismo y al mismo tiempo una identidad: es la música de esa casa. Román, encerrado por su propia voluntad en los límites de su habitación y en el terreno de su propia locura, se identifica así con Teresa, en *La isla*, quien también se mueve en el reducido recinto y padece semejante enajenación.

Pero una diferencia fundamental estriba en que Román parece sobreponerse a los duros golpes y reclama a cada paso su reingreso al mundo de la cordura. Aparentemente no le importa la indiferencia y la impotencia de Andrea para llegar al fondo de las cosas, y si bien “temblaba de esperanza” cuando tocó por primera vez para Andrea y lo inundaba una alegría terrible al ser escuchado atentamente por la joven, llegará a integrar la noción de lejanía con su sobrina y se resignará.

La posterior relación con Ena lo tomará más de sorpresa que lo sucedido con Andrea y lo dejará indefenso cuando llegue el momento de la separación, indefenso y desarmado ante la muerte, cuando Ena decida el alejamiento de ese hombre que llegó a cautivarla.

Finalmente, la locura de Román no le permitirá encontrar nuevas opciones al ser abandonado por Ena, y el recurso romántico del suicidio lo pondrá fuera del alcance de este mundo, privando a la casa de la calle de Aribau de su música misteriosa y simbólica.

Es necesario detenemos para efectuar algunas consideraciones críticas en relación con el tema del suicidio y, particularmente, con el autoaniquilamiento del personaje, porque este hecho resulta escandaloso a nivel social y, en la España franquista, estaba especialmente prohibida toda manera de información al respecto que no llevara anexa una severa condena.

Precisamente por esto último, en términos ortodoxos, la muerte de Román es sólo producto de la enajenación y única-

mente un individuo que haya perdido la facultad de la razón puede llegar a condenarse de esta forma.

Si avanzamos un poco más profundamente en la interpretación, en términos literarios esta muerte es liberación del tormento de la vida y no involucra ninguna clase de condicionamiento moral, sólo es búsqueda de una salida.

Como fundamento de esta posición, recordemos el esquema narrativo-simbólico de Horacio Quiroga, quien sostenía que el hombre estaba condenado -tarde o temprano- a la locura, y que el amor era la única fuerza capaz de llegar a redimirlo, siempre y cuando el individuo pudiera acceder a él y usarlo en todo su poder -tarea por demás casi imposible-. Como ejemplo, recordemos la frustración y el fracaso del matrimonio en el cuento “La gallina degollada” y las palabras del narrador al respecto:

¡Luego su sangre, su amor estaban malditos! ¡Su amor, sobre todo! Veintiocho años él, veintidós ella y toda su apasionada ternura no alcanzaba a crear un átomo de vida normal. Ya no pedían más belleza o inteligencia, como en el primogénito; ¡pero un hijo, un hijo como todos!¹²

Por esto, las tres grandes fuerzas que se mueven en torno al hombre, están representadas por los temas del amor, la locura y la muerte; cada uno de ellos, en su momento, esclavizan al ser humano y lo condicionan.¹³

Es cierto también que el hombre quiere salvarse de las dos instancias finales y para ello se abraza con fuerza al amor en su desesperado intento.

Román también desea sortear la situación final y para ello se refugia primero en Andrea, y luego en Ena. Como fracasa, regresa a su locura, y de ésta a la muerte hay sólo un paso.

12 Horacio Quiroga. *La gallina degollada y otros cuentos*, México, Conaculta/Alianza Editorial, 1994. pp. 35-36.

13 Cfr. Horacio Quiroga. *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, Buenos Aires, Losada, 1968.

En términos filosóficos constituye un acto romántico al estilo del *Werther* de Goethe, con la diferencia de que el objeto amoroso en Román no está claramente definido, queda apenas circunscrito en la búsqueda, en donde Andrea -quien representa a la amistad posible- y Ena -que simboliza la opción tierna y pasional al mismo tiempo-, son sólo dos oportunidades que lo habrían llegado a salvar en su debido momento si no se hubieran interpuesto los obstáculos que conducen a la inevitable separación.

Es preciso aclarar y fundamentar también de qué manera el esquema existencialista, a la moda europea del momento, se encuentra ausente.

Sartre hacía referencia a la opción del suicidio en el contexto de la libre determinación del individuo. El hombre *elige* a cada instante su destino, es *responsable* de sus actos y por eso no *tiene excusa* alguna que justifique su proceder. El hombre se hace a sí mismo y cuenta con la salida del suicidio cuando ya no quiere soportar los condicionamientos de esta existencia. Señala el autor mencionado:

En realidad, somos una libertad que elige, pero no elegimos ser libres: estamos condenados a la libertad, como antes hemos dicho; arrojados en la libertad, o, como dice Heidegger, “dejados ahí”. Y, como podemos ver, esta derrelicción no tiene otro origen que la existencia misma de la libertad. Así, pues, si la libertad se define como el escapar de lo dado, del hecho, hay el *hecho* de escapar del hecho. Es la facticidad de la libertad.¹⁴

Precisamente en el texto sartreano se advierte la enorme responsabilidad del individuo al enfrentar el problema de su libertad, al mismo tiempo que su falta de opciones porque en realidad se está “condenado a la libertad”. Es esta noción de un fatalismo nuevo lo que impide al hombre volverse atrás en las resoluciones tomadas.

14 Jean Paul Sartre. *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, versión española de Juan Valmar, 3a. reimp., México. Alianza Universidad/ Losada, 1990. p. 510.

El esquema existencialista ateo sartreano¹⁵ se cumple, por ejemplo, en aquel pasaje inolvidable de la novela *El amor en los tiempos del cólera* de García Márquez donde se hace referencia a la muerte de Jeremiah de Saint-Amour. Señala el narrador al respecto:

Era inevitable: el olor de las almendras amargas le recordaba siempre el destino de los amores contrariados. El doctor Juvenal Urbino lo percibió desde que entró en la casa todavía en penumbras, adonde había acudido de urgencia a ocuparse de un caso que para él había dejado de ser urgente desde hacía muchos años. El refugiado antillano Jeremiah de Saint-Amour, inválido de guerra, fotógrafo de niños, y su adversario de ajedrez más compasivo, se había puesto a salvo de los tormentos de la memoria con un sahumero de cianuro de oro.¹⁶

El suicidio de Jeremiah de Saint-Amour es un acto existencialista porque están dadas las condiciones sartreanas:

- Conciencia clara frente a los hechos y noción precisa de lo que se desea. En este caso, padece miedo a la vejez, miedo a la vida.
- Entrega, abandono de la lucha cotidiana.
- Decisión y planificación del acto de morir.
- Explicación de su muerte mediante una carta que deja a su amada.

En Román está presente sólo el primer punto y faltan los demás. Él no tiene claro, hasta el último momento, que desea morir; se abandona a esta situación cuando -después de haber

15 Como queda explicado en el capítulo I de este libro, el existencialismo no es exclusivamente ateo, por el contrario, también puede presentar un signo cristiano. Al respecto sostenemos que las llamadas “situaciones límites” en el contexto existencialista cristiano, tampoco tienen un lugar muy preciso en la obra de Laforet o por lo menos no se manifiestan con la fuerza de otras tendencias: el romanticismo -por ejemplo- como se sostiene en la presente investigación. En lo referente al existencialismo cristiano *cf.* Karl Jaspers. *La filosofía*, trad. de José Gaos, 9a. reimp., México, F.C.E., 1978, (breviario, 77).

16 Gabriel García Márquez. *El amor en los tiempos del cólera*, Barcelona, RBA Editores, 1993. p. 11.

luchado- comprende que ya no hay más opciones. No planifica su muerte ni tampoco deja una explicación de la misma porque todo en este entorno se reduce a una vivencia impulsiva que nos remite nuevamente al acto romántico ya analizado.

El suicidio de Román llenará de obscuridad la casa. Las reacciones serán diversas al igual que ante el cadáver de Teresa en *La isla*.

El remordimiento de Gloria, el llanto enajenado de Juan, el odio de Antonia hacia la supuesta culpable de esa muerte, la pueril inconsciencia de la abuela, las reflexiones de Andrea como observadora comprometida por la amistad con Román, constituyen momentos de patética cercanía con la muerte e intentos de explicación de una existencia enajenada: la de Román. Al respecto dice el personaje testigo:

Me acuerdo de que yo no llegué a creer verdaderamente en el hecho físico de la muerte de Román hasta mucho tiempo después. Hasta que el verano se fue poniendo dorado y rojizo en septiembre, a mí me pareció que todavía, arriba, en su cuarto, Román tenía que estar tumbado, fumando cigarrillos sin parar. (*Nada*, p. 308)

Y en esas mismas tardes angustiosas Andrea recordaba “el violín de Román y su caliente gemido...” (p. 308) Más allá de la muerte persiste la esencia del hombre, permanece lo que este mismo hombre tenía de espiritual y profundo: su música, y se transforma en un legado nostálgico que acompañará por mucho tiempo a quienes estuvieron cerca de él.

Para poder establecer elementos de comparación entre Román y Teresa, es necesario dejar bien claro primero el carácter de la locura en ambos y los antecedentes de ésta. Para ello nos referiremos a continuación a Teresa.

3.1.3.3 *Teresa*

Esta mujer vive su soledad en el entorno de su condición enajenada y aparece aislada en su habitación, pero no por un acto

de voluntad individual, sino por resolución de la familia. La presente situación involucra también la noción de aislamiento que ya habíamos observado en Román. Teresa no tiene contacto con los habitantes de la casa y esto la deja fuera de las rencillas familiares, transformándola solamente en algo que fue, recuerdo y testigo de un pasado.

Román se aísla voluntariamente porque no desea estar cerca de sus familiares. A Teresa la aíslan sus familiares porque ya la consideran muerta en vida, ajena a las actividades normales, y no quieren compartir nada con ella. Román era también una especie de muerto en vida, por ello Andrea sostiene que Román era el espectro de un muerto; de un hombre que hubiera muerto muchos años atrás y que ahora se volviera por fin a su infierno.

José señala al intentar definir la situación de Teresa:

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 el 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 muestras 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*, p. 22)

Ubicados en un plano lógico y en el momento de explicar la locura de Teresa, no todo resulta claro. Como consecuencia de un accidente ha quedado aislada para siempre en su propio microcosmos. En Teresa hay dos maneras de encierro que también se manifestaban en Román: la primera en su habitación y la segunda en su mundo interior enajenado; quizás la diferencia estriba en que el mundo de Román permite el acceso de extraños para compartir algo con ellos, incluso él mismo se comunica con los demás pues -a su manera- los necesita. Teresa ha muerto para la reflexión; no puede ni quiere comunicarse y si bien

podemos suponer que se muestra accesible en el trato con Vicenta, esto no es un síntoma de mejoría, sino tan sólo de acercamiento selectivo fundamentado en afectos del pasado.

Cuando Hones, impulsada por la curiosidad, pide a Pino que la acompañe a la habitación de Teresa, se reactualiza -en términos literarios- el paisaje kafkiano de *La metamorfosis* en el que la hermana y la madre de Gregorio Samsa ingresan en la habitación de éste para mover algunos muebles.¹⁷ El personaje kafkiano está tan aislado como Teresa y, al igual que ella, ya no tiene esperanza de vida, porque se encuentra igualmente lejano de los demás; quizás la diferencia más notable radica en que Gregorio aún reflexiona y puede ser oído y comprendido por el lector. La mamá de Marta no razona en voz alta, no puede ser escuchada; las mujeres que la visitan sienten sólo curiosidad y algo de miedo.

La descripción del cuadro de locura representado por Teresa es impresionante:

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 con las manos, y lo mismo si oía ruidos extraños. Intentar sacarla al aire libre era cosa a la que se había renunciado hacía años. Entonces sí que trataba de defenderse, incluso gritaba. (*La isla*, p. 85)

Queda claro, a través de la cita, el concepto de ruptura del personaje con el mundo exterior. El narrador parece dar la razón a los habitantes de la casa y acompañarlos en su lucha por ayudar a Teresa; pero al mismo tiempo olvida que, en la realidad, faltó amor para con la enferma y esto aceleró aún más su proceso de enfermedad y locura.

En la descripción que sigue, predominan los ojos y la mirada vacía de la enferma que constituyen un verdadero cuadro de amargura:

17 Cfr. Franz Kafka. *La metamorfosis*, Buenos aires, Losada, 1976.

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. Eran como si comieran toda aquella cara demacrada. (*Ibid.*, p. 85)

El narrador desea rescatar la noción de belleza a través de estos datos significativos. Honesta ha podido contemplar el rostro enajenado de Teresa al igual que Andrea y Ena pudieron observar -en varios momentos- el rostro de Román perturbado por sus locas reflexiones.

Pino no puede contener toda la carga de reproche que siente ante Teresa, por lo que -pareciendo más trastornada aún que la propia enferma- empieza a hablar con un odio profundo. Los demonios, como *leitmotiv* de esta novela, se hacen presentes no sólo en las palabras de Pino sino también en toda la escena.

-Por esta porquería... por ésta, soy yo una mujer desgraciada. Bien me había dicho mi madre que José estuvo enamorado de ella... Por ésta me voy a morir yo, yo, aquí en esta finca endemoniada... (*Ibid.*, p. 86)

Los demonios representan las pasiones del hombre y sobre todo las pasiones que no están sujetas a control y que escapan al dominio personal y se apoderan de las conciencias y dominan los acontecimientos más allá del hombre mismo.

Para fundamentar esto último recordemos que, en el capítulo final de la novela, Marta escribe en el polvo del camino muchas frases ilegibles. Una de ellas dice:

“Los demonios están en todas partes del mundo. Se meten en el corazón de todos los hombres. Son las siete pasiones capitales”. (*Ibid.*, p. 308)

Pero Marta borra, con vergüenza, esta leyenda y el narrador interviene para aclarar:

Ni siquiera era verdad que los demonios fuesen las siete pasiones capitales. Los demonios no se pueden contar. (*Id.*)

Los demonios están presentes en el odio y la enajenación de Pino, en el pasado de José enamorado de la mujer de su padre, en toda la finca, en los personajes refugiados allí, en todas las locuras e histerias. Son también los demonios que se apoderan de Ena al sentir el impulso irracional que la lleva a los brazos de Román en *Nada*, son los demonios del propio Román que se expanden por toda la casa y que salen de su música misteriosa, en fin, son la constante simbólica que representan las propias pasiones tanto en una como en otra novela.

En relación con el *leitmotiv* de los demonios en Laforet no compartimos la opinión de Geraldine C. Nichols, quien dice al respecto:

Lest one mention of its irreparable effect on her be insufficient, she intones three times variants of “Nunca volvería a ser la criatura ciega y feliz de antes” (p. 296). “Los demonios” of the novel’s title, then are finally identified as adult sexual desires.¹⁸

Esta consideración crítica de la autora resulta -para nuestra opinión- demasiado parcial y limitada en lo que a términos contextuales se refiere.

Honesta se siente muy mal en este momento y desearía no haber pedido a Pino que la llevara con Teresa. El narrador interviene para contrastar dos ambientes: allá abajo, el comedor con la alegría de quienes estaban reunidos; aquí arriba, la presencia casi fantasmal de Teresa con su carga de recuerdos y el odio de Pino a flor de piel, lastimando a la propia Pino y asustando a Hones, quien no se atrevía a marcharse y se sentía “horriblemente interesada por la escena...” (*La isla*, p. 86)

La frase citada insiste en mostrarnos un lado del ser humano, que todos poseemos, y que no es, quizás, el más noble. Hay

18 Geraldine C. Nichols. *Op. cit.*, p. 130. “Para que no sea insuficiente sólo una mención de su irreparable efecto en ella, en tres ocasiones entronca variantes de ‘Nunca volvería a ser la criatura ciega y feliz de antes’ (p. 296). ‘Los demonios’ del título de la novela son finalmente identificados como los deseos sexuales adultos”. (Traducción nuestra).

en Hones una especie de morbo que la detiene en aquel cuarto, que no la deja marcharse, que la obliga a escuchar todo lo que dice Pino, fijada en el espacio de esa habitación y participando de esos enajenados momentos.

Viviendo Honesta esta actitud decadente -en términos románticos decimonónicos-, oye a Pino agregar:

-Y tiene buena salud la maldita... Nada le hace daño. Vivirá para enterramos a todos, si esto es vivir... Don Juan dice que el corazón está débil... Me río yo... Aquí está, cuidada como una reina, mientras los muchachos jóvenes mueren como chinches en las trincheras... Vámonos. (Id.)

Las palabras de la esposa de José no poseen un carácter de anticipación por lo que a los hechos respecta, son sólo producto del odio que la embarga. La buena salud física de Teresa contrasta con su enfermedad psíquica que la lleva al aislamiento, y en un enfoque pragmático muy subjetivo, las palabras de Pino ofrecen otro contraste entre la juventud muerta en la guerra y la inútil existencia de Teresa, protegida en la finca.

La misma reflexión relativa a la inutilidad de la existencia de ciertas personas bien podría aplicarse a la vida de seres como Juan, Gloria y el propio Román en *Nada*.

En otro aspecto de la comparación que nos ocupa, la fidelidad y el amor de Vicenta hacia Teresa encuentran su equivalente en la relación de Antonia con Román. Ya decíamos que ambas fijan sus preferencias afectivas en las personas a quienes deben servir y ambas serían capaces de dar sus vidas por ellas, si fuera necesario.

La relación entre Vicenta y Teresa se fundamenta, sobre todo, en el recuerdo del pasado y en la lucha inútil de la majorera por devolver a su señora la lucidez de otros tiempos:

Por esta persona había olvidado Vicenta hasta a las criaturas de su sangre, que allá, en la otra isla, debían de alentar. Por ella sola se preocupaba. Y Vicenta sabía que únicamente ella en el mundo se preocupaba. Aquella persona había sido apasionadamente querida por muchos, bien

lo sabía su celoso corazón; pero hoy, si no fuera por la majorera, estaría tan sola como están los muertos, (*Ibid.*, p. 97)

Vicenta ha cambiado su pasado por un presente de servicio y extraño amor a Teresa, amor que conlleva la noción de celos hacia todos aquellos que rodeaban a la mujer. Si antes muchos estuvieron junto a Teresa, a partir de su enfermedad la dejaron sola, a tal grado que estaría “tan sola como los muertos” si no fuera por la fidelidad de Vicenta. Los elementos románticos se imponen; la condición expósita de la majorera y su obligada soledad frente al mundo la habilitan como una compañera que se entrega sin condiciones. Con Vicenta y por Vicenta, la locura de Teresa es menos enajenada, la existencia de la esposa de Luis llega a ser -al menos por momentos- menos triste y dolorosa; gracias al amor de Vicenta, Teresa permanece viva tanto tiempo.

En términos de relación semejante, la figura de Antonia en *Nada* permite a Román sobrellevar sus angustias, muchas veces sin que el propio Román se dé cuenta. Señalábamos que el teléfono del tío de Andrea lo comunicaba sólo con su sirvienta. Más allá de llenar una necesidad individual, cumple este hecho un papel simbólico; del mismo modo que Antonia -quien ama intensamente a Román- ve en el perro “Trueno” un símbolo del amo, por lo que huye con el animal después del suicidio de Román.

Las presencias de ambas mujeres -Antonia y Vicenta- tienen algo de hechizo y magia a la vez. Las dos llegan a odiar frenéticamente a las causantes de los respectivos decesos: Vicenta maldice y pronostica la muerte de Pino; Antonia vuelca toda su furia en la figura de Gloria por considerarla culpable del autoaniquilamiento de su señor.

La imagen de Teresa en la casa no ha sido para Marta nada más que eso: una presencia del pasado, la madre que ya no está junto a su hija, que ha enloquecido como consecuencia de hechos ya señalados. Por esta razón Marta vive la locura de su

madre con la naturalidad que dan aquellos hechos que, por cotidianos, dejan de ser -al menos momentáneamente- trascendentes. Pero sí permanece en la niña una especie de curiosidad afectiva que la conduce, en algunos momentos, al encuentro con su madre.

Obsérvese el discurso del narrador para fijar un día que la joven visita a Teresa:

Por la noche pensó Marta en Teresa, y entró en su habitación de puntillas. Hacia rato que la habían acostado. Sobre la cómoda ardía siempre una lamparilla de aceite y aquella luz iluminaba apenas la cara de la mujer dormida entre las almohadas. En las mejillas se le proyectaba la sombra de las pestañas. La hija se inclinó, algo demudada, sobre aquel rostro. (*Ibid.*, p. 195)

Corresponde señalar en el contexto, dos aspectos:

- El narrador no se refiere a Teresa como lo que es: la madre de Marta, sino por su nombre, lo cual permite aludir al papel que cumple la enferma dentro de la casa: hace mucho tiempo que ha dejado de ser madre para transformarse tan sólo en un ser enajenado y extraño, incluso para su propia hija.
- El adverbio “siempre” presenta una situación temporal que preocupa a la autora:¹⁹ el transcurrir de los días es diferente para los distintos hombres, pero esos mismos días se vuelven todos iguales desde la perspectiva de la muerte; Teresa presenta la placidez lejana de alguien que ya no está en la vida, y esa lamparilla de aceite subraya la monotonía de las horas.

La focalización del narrador sufre una variante en este momento y, entre comillas, incluye un discurso que la propia Marta dirige a sí misma como una voz que habla en su interior, como una reflexión íntima.

19 *Cfr.* en este capítulo el problema de la temporalidad.

Así pues, prevalece en *La isla* una característica de estilo que consiste en dar animación y discurso a las cosas, con la finalidad de rescatar lo que esas cosas le dicen al personaje frente a determinadas situaciones, como ejemplo considérense dos escenas: la primera es aquella en que el drago se dirige a Marta,²⁰ cuando ella se detiene ante este árbol tan misterioso; la segunda es el pasaje, aquí comentado, en el cual Marta se permite recordar acontecimientos del pasado relacionados con su madre. Este monólogo de Marta actualiza los versos de Antonio Machado:

Converso con el hombre que siempre va conmigo.
-quien habla solo espera hablar a Dios un día-;²¹

Y ciertamente tanto Andrea como Marta representan un intenso monólogo interior.

El discurso íntimo expresa las siguientes ideas:

“Es como si estuviera muerta. Nunca estuviste con ella. Nunca te necesitó. Ni la necesitaste desde que dejó de estar en tu vida. ¿Te habría entendido alguna vez?... Ella era una mujer feliz en su casa. Le gustaban sus pequeñas joyas, sus cositas, como dice la majorera. No leía, no soñaba con otros mundos y no era histérica ni desgraciada como Pino. Sin embargo... ¿Te hubiera detenido de poder hacerlo?... Desde que creciste pensaste, más que en ella, en tu padre, que te dejó un cajón lleno de libros en el desván. La vas a dejar para siempre. Mírala”. (*La isla*, pp. 195-196)

La cita nos permite entender el grado de alejamiento que prevalece entre madre e hija, un alejamiento que no involucra culpabilidad por ninguna de las dos partes: ni por la locura temprana de Teresa, ni por la niñez de Marta; niñez-locura, polos que siempre se involucran.

La muerte repentina de Teresa representa un acontecimiento que debe ser analizado quizás no tanto en el hecho mis-

20 Cfr. Carmen Laforet. *La isla y los demonios*, pp. 131-132.

21 Antonio Machado. *Poesías*, 5a. ed., Buenos Aires, Losada, 1962, p. 87.

mo de la desaparición física de la mujer, sino más bien en las reacciones desencadenadas a partir de su muerte.

Lo que diferencia esta muerte de la de Román tiene que ver fundamentalmente con que este último se suicida, hastiado de la existencia y Teresa muere como culminación del inevitable proceso de su locura.

Lo que los identifica en el momento postrero es que ambos provocan reacciones en las personas que estuvieron involucradas con ellos, reacciones profundas que obligan a estos personajes a reflexionar hondamente o a responder con violencia ante lo sucedido. En el caso de Román ya hicimos breve referencia a las actitudes de Gloria, Antonia, Andrea, Juan.

En lo tocante a la madre de Marta, el narrador ha querido detenerse mucho más para explicar en detalle las reacciones de Marta, Vicenta, Matilde y José, fundamentalmente. En la tercera parte de la novela, sendos capítulos se encargan de narrarnos lo que sucede en el microcosmos de los personajes ya enumerados.

Referiremos a cada uno de ellos y sólo explicaremos aquellos aspectos que nos ayuden en el análisis del tema que nos ocupa: la enajenación de Teresa.

3.1.3.3.1 *Ante el cadáver de Teresa. Reflexiones de Marta*

En el capítulo XV presenciamos las primeras escenas del velorio de Teresa, escenas profundamente románticas en lo que a personajes y ambiente se refiere. En este mismo capítulo encontramos también las reacciones de la joven Marta impresionada por el misterio de aquel suceso.

Marta había decidido marcharse a Madrid, escapar de aquella casa de enajenación y locura, razón por la que se había preguntado -unas noches antes-: “¿Me detendría ella?”. El narrador señala ahora, en relación con esta interrogante: “Teresa había respondido. Nunca pensó que pudiera hacerlo de una ma-

nera tan implacable”. (*La isla*, p. 242) Es éste un ejemplo de intervención del narrador para dar respuesta a una situación planteada pero, -como lo demostrarán las afirmaciones de Marta al interpretar los sentimientos de su madre-, las palabras del narrador estaban equivocadas.

Importa analizar el contenido de la analepsis que sigue, la cual está precedida de una oración inocente pronunciada por Marta, en la que promete a su madre que ya no se escapará.

La analepsis consiste, en este caso, en el planteamiento de Marta recordando un acontecimiento -muy proustiano por supuesto- que la relacionó, en ese breve pasado, con su madre:

Después de esta gentil oración cerró los ojos, y entonces vio de verdad a Teresa. Se vio también ella misma en aquel mismo lugar, en aquel rincón de la escalera, descalza y en pijama. Era muy pequeña entonces, quizá no pasara de los cuatro años. Había invitado 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. (*Ibid*, pp. 242-243)

El espacio reservado para el recuerdo resulta más vivido a veces que muchas imágenes del presente; esto le sucede a Marta al intentar relacionar el rostro de Teresa en el féretro, con el rostro de su madre en el pasado: este último es el verdadero rostro de Teresa. Su etapa de enajenación representó también un proceso de alejamiento, mucho más cruel que la muerte misma, un verdadero proceso de extrañamiento en la relación familiar.

Por asociación, al ver el rostro de su madre ve también el rostro propio en el pasado y recupera la citada escena familiar en la cual ella comete un inocente acto de rebeldía a pesar del temor al castigo paterno y con la anuencia y complicidad de la madre.²²

22 Recuérdese, a manera de confrontación, el pasaje de *Por el camino de Swann*, de Marcel Proust, en el cual el pequeño Marcel espera con ansiedad el beso de la madre, y cuenta con la complicidad de su progenitora frente al rigor paterno. *Cfr.* Marcel Proust. *Op. cit.*

Recuerda el personaje al respecto:

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 vio levantar la copa de vino para beber, y la niña supo que, al alzar los ojos, ella también la había visto. Fue 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 padre y contra todos... No, su madre no le habría impedido nunca que realizase sus deseos. La habría ayudado como nadie. (*La isla*, p. 243)

Se produce así el inesperado encuentro de Marta con su madre, la reconciliación que aparentemente llegaría tarde por los hechos consumados, pero que en esencia es la única opción válida en términos afectivos. A diferencia de lo señalado por el narrador, la joven sabe hoy que su madre habría seguido siendo su aliada y no su opositora. Desde su condición lejana, desde su doble muerte -enajenación y desaparición física-, Teresa sigue ayudando a su hija.

Por último, finaliza el capítulo XV con un contraste que se encarga de marcar la diferencia entre lo grotesco y lo sagrado, entre la vida y la muerte, y que de alguna manera viene a resaltar también la marcada oposición entre la locura de Teresa y la supuesta cordura de mujeres como Honesta. Por esto, la presencia de Honesta rodeando el túmulo con su tasa de infusión mientras se dirigía hacia el cuarto de música, hace decir al narrador:

Aquel aire despreocupado y prosaico de Honesta en aquella noche, entre aquellas velas, aquel calor y aquella muerte, tenía algo de fúnebre, de mal gusto. Algo que a Marta le produjo náuseas. (*Ibid.*, p. 244)

Enfrentada a la revelación que la acerca definitivamente a su madre, Marta contempla el abismo que la separa de mujeres

como Honesta y el narrador expresa este hecho mediante la incorporación anafórica de los adjetivos demostrativos.

3.1.3.3.2 *Ante el cadáver de Teresa. Los recuerdos de Vicenta*

Al iniciarse el capítulo XVI, el lector atento de *La isla* no sólo conoce ya a la sirvienta, sino que puede haber sacado sus propias conclusiones relativas a la manera de ser y de pensar de la majorera. Hemos sentido su presencia casi fantasmal en las noches de la casa, la hemos visto sufrir junto a Teresa, cavilar en el espacio impreciso de su condición hechicera.

Pero lo que más impresiona en esta anciana mujer es el apego al pasado y la fidelidad a la casa de los Camino que se deposita exclusivamente en la figura de Teresa. Ella no niega el presente sino que este mismo presente le parece insostenible y no puede hacerse a la idea de la sustitución universal a la cual, lamentablemente, todos estamos supeditados.

Por esta razón la vemos defender a Teresa hasta el último minuto en que, ya muerta su señora, se acerca al féretro amado con un silencio significativo y con la pesadumbre de saberse, ahora sí, definitivamente sola.

Cuando la señora de la casa pierde la razón, no muere para Vicenta como lo hace para los demás; por el contrario recién en ese momento empieza a vivir realmente para ella. Vicenta se apodera de la figura enajenada de Teresa, se preocupa por ella a cada instante, le da todo el amor con la sinceridad que en el pasado las relaciones sociales le impedían, hace de su existencia el único objeto de reflexión y, cuando finalmente Teresa deja de ser, se anula físicamente, la majorera comprende que su función casi ha terminado; sólo le resta velar y enterrar a Teresa, al mismo tiempo que denunciar a la asesina, a la causante de esta horrorosa desaparición: Pino.

Teresa y Vicenta tienen en común la condición enajenada. Teresa, muerta en vida y sola, apenas si sentía la presencia de

la mayorera como una cercanía que le permitía interpretar su propia condición. Son dos mujeres que siguen viviendo para alimentar un futuro incierto; la dueña de casa permanece como un testigo mudo de los sucesos, mira sin ver, agoniza sin terminar de morir. La mayorera es también testigo, desde su propia locura, de los acontecimientos de la casa y también ella agoniza -no en lo físico sino en lo espiritual-, sin terminar de morir. También ella espera en este mundo para cumplir totalmente con su papel y, muerta Teresa, comprende que ha quedado libre para salir a recorrer lo poco de vida que le resta.

En *Nada* la figura de Antonia es muy semejante a la de Vicenta. La fidelidad sin postergaciones a Román enajenado lo dice todo, el amor al pasado de la casa de Aribau, el arraigo casi nulo al presente, en fin, esto refleja la inmensa pasión por Román y su perro misterioso, por Román y su loro enajenado, por Román y su cuarto solitario.

Antonia está revestida de la misma impotencia que Vicenta cuando, al ver muerto a su señor, denuncia a Gloria como la única culpable de este horrible acontecimiento. Estamos de acuerdo en señalar que ambas acusaciones carecen de un fundamento real en el nivel de los hechos y que sólo constituyen reacciones ante el odio profundo de Pino y Gloria por Teresa y Román respectivamente. Pero las dos sirvientas viven la necesidad de gritar los secretos que ambas casas quisieron ignorar, denunciar a quienes, en el nivel de los sentimientos, fueron culpables de lo sucedido.

En medio de ese ambiente donde impera la presencia de la muerte, Vicenta empieza a actualizar acontecimientos del pasado. El espectáculo de la vida se impone gracias a la magia del recuerdo; así pues, al igual que la cara de Teresa le había permitido a Marta comprender la verdad, ahora también la figura sepulcral de la dueña de casa conduce a Vicenta por el camino del pasado para concluir en el reconocimiento de su propia soledad, para saber que Teresa había muerto, “tan brutalmente como su

hija, y otra vez Vicenta se encontraba sin nadie a quien cuidar”. (*Ibid*, p. 256)

El nihilismo enajenante de los personajes de *La isla*, encuentra un ambiente propicio en la soledad de Vicenta, en ese futuro vacío que la aguarda, en ese porvenir sin la hija amada, en ese mañana sin Teresa. La majorera también está en condiciones de comprender que de la locura a la muerte no hay más que un paso, paso que ella dará rápidamente porque Teresa ya no está para ayudarla.

La figura de Antonia huyendo de la casa de Aribau con el perro de Román completa el cuadro de locura que nos hemos propuesto analizar.

3.1.3.3.3 *Ante el cadáver de Teresa. Matilde*

Dejamos establecido, previamente, que Matilde, la hermana menor de Luis, ha llegado a la isla a reencontrarse con sus lejanos familiares y que -por consiguiente-, la figura de Teresa le resulta absolutamente desconocida.

Matilde está casada con Daniel, un músico fracasado, quien guarda, en el orden de las comparaciones que estamos analizando, cierto parecido con Román. El amor a la música caracteriza a los dos, al mismo tiempo que los define la inutilidad de sus mutuas existencias; también recuerdan sus actitudes una postura decadente frente al mundo como la que caracterizara a los románticos de fines del siglo XIX.

Matilde, sentada en un banco del patio de la casa, reactualiza algunas situaciones de su vida y, su máxima aspiración presente consiste en esperar que transcurra el poco tiempo que le queda para permanecer en la isla.

Digamos también que Matilde es una mujer diferente a Teresa, no encontramos en ella aquel grado de enajenación personal señalado en Hones. Se muestra indiferente ante la locura de Teresa, quizás por el hecho mismo de considerarla una persona

lejana en su vida y a quien viene a conocer ya en medio de su locura. Vive su cordura con los pies bien puestos sobre la tierra y la figura de Daniel, su esposo, le provoca cierta ternura aunque no puede llegar a explicarse por qué lo aceptó, en el pasado, como su esposo.

En resumen, la soledad de esa noche, la circunstancia de encontrarse velando un cadáver, la ruptura de la monotonía de ese día, obliga a recordar, a meditar. Ciertamente la reflexión de Matilde deja afuera la figura de Teresa, pero la quisimos presentar como un ejemplo contrastante con Marta y con el mismo José, quienes estaban tan involucrados, que el espacio de la reflexión, en ellos, es mucho más subjetivo.

3.1.3.3.4 *Ante el cadáver de Teresa. José: fidelidad al pasado, “por amor a Teresa”*

José es un personaje cargado con la responsabilidad de la casa y lleno de recuerdos. Lo atormenta la figura de su padre, Luis Camino; al mismo tiempo, el poder que ejerciera sobre él en el pasado, aún lo lastima.

Al empezar a recordar, lo primero que se impone es su adolescencia solitaria, cuando compartía -después de muerta su madre- una vivienda humilde con su padre. La figura de Teresa vino a cambiar totalmente su forma de ser. La mujer de su padre representó la máxima ilusión y al respecto dice el narrador:

“Esto” era sobre todo, un José enamorado de aquella casa y aquella tierra que habían llegado a constituir una obsesión en su vida, que le parecían los cimientos sobre los que él tendría que construir su familia, su continuación, su seguridad. Quería que los hombres como Luis Camino volvieran la cabeza hacia él, no con ironía, sino con respeto y con admiración dándose cuenta de su impotencia para ser como era José, firme y sólido como una roca. (*Ibid.*, p. 285)

Para José la desaparición física de Teresa representa un alto en el camino; constituye la oportunidad para efectuar un recorrido por el pasado y poder rescatar tantas pensamientos que se habían quedado sepultados en el ayer.

Gracias al discurso de José llegamos a comprender la significación de Teresa en su vida y en la casa, nos enteramos de su verdadera condición de mujer cuando aún no estaba loca, de su amor a la vida, de su entrega a Luis y al propio José.

Paralelamente, el tránsito hacia su condición enajenada parece interpretarse, a la luz de los hechos, como una anticipación necesaria que vino a evitar muchos conflictos en la casa y que deja a José como el administrador de la hacienda y como el rector moral de los acontecimientos.

José amó a Teresa desde el mismo día en que la conoció y permaneció en la finca soñando con ella y con un futuro en el cual pudiera tener su propia familia: “Se había quedado en la finca cuidando a Teresa, por Amor a Teresa”. (*Ibid.*, p. 284)

De esta manera se descubre en el desarrollo narrativo un hecho que no sólo es nuevo sino que también permite explicar numerosas actitudes de José. Su sentido de la responsabilidad que contrastaba con la vida bohemia y despreocupada de su padre, le impone un comportamiento equilibrado y sereno ante las circunstancias actuales.

Por amor a Teresa la acompañó en su reclusión; poco a poco fue adaptándose a la idea de que ella ya no estaba en la casa y comprendiendo el abismo que separaba a la mujer encerrada en la habitación de la otra mujer que él amara. Igualmente se entregó a un proceso de olvido y se hizo cargo de la finca y de su hermanastra.

Por amor a Teresa, organizó la existencia de la casa dejándole un lugar a Teresa en aquella habitación en donde sobre llevara su locura.

Finalmente, por amor a Teresa también, se unió a Pino, encontró en esta mujer el temperamento primitivo de Teresa: celosa, pasional, vital y posesiva.

La situación de Teresa y Román en el contexto general de la obra de Laforet involucran una noción preponderante de extrañeza frente al mundo, motivada por agentes externos a estos mismos personajes. En *Nada* es evidente la presencia de la guerra como un factor distorsionante. En *La isla* el alejamiento de Teresa, como madre y dueña de la finca, se produce en el entorno de su locura, la cual la lleva a una muerte paulatina, según lo hemos analizado.

Román y Teresa resumen -cada uno a su manera- el conflicto de enfrentar un presente en el cual ellos son definitivamente ajenos, terminantemente extraños.

3.1.4 Protagonistas: *Andrea y Marta*

Como ya fue señalado, las dos formas de focalización que simultáneamente caracterizan y diferencian *Nada* y *La isla* permiten también llevar a cabo un estudio de los respectivos personajes centrales de ambas novelas.

En *Nada* la focalización interna fija determina la presencia de Andrea como un personaje meramente testigo quien, enfrentado a los hechos, se encarga de mostrarlos al lector sin dar una interpretación de éstos u ofreciendo, en algunos casos, una explicación mediatizada y excesivamente subjetiva.

En cambio, en *La isla*, Marta pasa por un proceso de maduración y compromiso en donde llega incluso a enamorarse. Ella misma dice que si Pablo le hubiese hecho caso, su amor no habría tenido barreras: se habría ido con él.

En un artículo sobre esta novela, Hugo Carrasco afirma:

En *La isla y los demonios* se muestra una situación básica: la soledad de una adolescente canaria, incomunicada e incomprendida por sus fami-

liares 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.²³

Al mencionar los conceptos de soledad, incomunicación e incompreensión, el crítico está aludiendo a características románicas que se reiteran a lo largo de la producción narrativa de Laforet analizada en este libro.²⁴

Por otra parte, Andrea y Marta tienen en común la misma situación romántica ya mencionada, que las lleva a enfrentarse al mundo con un deseo permanente de búsqueda; las dos concluyen llenas de esperanzas pero sin haber obtenido mayores logros en el entorno en que les tocó actuar.

Si observamos primero la manera de ser de Andrea, constatamos por lo menos dos momentos fundamentales en los que, Román y Angustias respectivamente, exigen de ella un compromiso.

Señalamos ya que la existencia conflictiva de Román sólo se ve momentáneamente modificada por dos presencias femeninas que traen cierta esperanza a su mundo. Ambas jóvenes, Andrea y Ena representan para el enajenado personaje dos instancias posibles de salvación; sin embargo, las dos fracasan por razones diferentes: Andrea porque jamás se propuso conscientemente la idea de interferir y cambiar el microcosmos de su tío; Ena porque -dominada por sus propios demonios- se mueve

²³ Hugo M. Carrasco. "Las narraciones concurrentes en La isla y los demonios", en *Estudios Filológicos*, (Efil). Valdivia, 1982, vol. 17, p. 25.

²⁴ Con la finalidad de considerar otros aspectos en lo que se refiere a la valoración crítica de *La isla y los demonios*, cfr.: 1. Castillo Puche, J. "La Isla y los demonios, segunda novela y segundo éxito de Carmen Laforet", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, junio de 1952, No. 30, pp. 384-386. 2. Joaquín de Entrambasaguas. "La segunda novela de Carmen Laforet", en *Revista de Literatura*, Tomo I, enero-marzo 1952, p. 236. 3. C. Talamás López. "Carmen Laforet, discípula de sí misma" (*La isla y los demonios*), en *Alcalá*, Madrid, 25 de abril de 1952, No. 7. 4. Juan Uribe E. "La isla y sus demonios (sic) de Carmen Laforet", en *Atenea*, Concepción, año XXX, No. 334, pp. 168-170.

en el terreno impreciso del amor, la admiración y el odio; tal es la razón de que, cuando tiene que adoptar una posición frente al antiguo novio de su madre, se ve confundida y ansiosa resolviendo el alejamiento, todo ello con el propósito de evadir explicaciones que ni siquiera ella tenía claras.

Recordemos las palabras de Román a Andrea, discurso en el que refleja toda la decepción que lo embarga después de haber vivido entregado a sus locas esperanzas:

-Mira, quería hablar contigo, pero es imposible. Tú eres una criatura... “lo bueno”, “lo malo”, “lo que me gusta”, “lo que me da la gana de hacer”... todo eso es lo que tú tienes metido en tu cabeza con una claridad de niño. Algunas veces creo que te pareces a mí, que me entiendes, que entiendes mi música, la música de esta casa... (*Nada*, p. 95)

Estas reflexiones de Román revelan una gran ansiedad, así como el temor de haber estado a punto de alcanzar algo que finalmente no consiguió. Le habla a Andrea con ternura y decepción al mismo tiempo; esperaba encontrar en ella no únicamente un oído atento, sino también una capacidad de reflexión que la ubicara más allá del discurso mismo, que le permitiera entender que él la necesitaba para llevar a cabo juntos la labor de realización, no sólo de la música de Román, sino también -y esto era mucho más importante- de la música de la casa.

Román es un intérprete en la casa de la calle de Aribau. Él ha conseguido transmitir todo el misterio que esa melodía conlleva, no por estar dentro de esa casa, sino también porque la armonía está dentro de él, lucha con él a cada instante para salir y manifestarse, para descubrir al menos parcialmente todo el misterio que encierra.

Sin embargo, todo esto es tan grande en su propia dimensión que Román requería salir de sí mismo, para hallar, en un espacio próximo, a quien fuera capaz de ayudarlo en la tarea enajenante. Las esperanzas estuvieron depositadas en Andrea, pero ésta no sólo nunca lo supo, sino que tampoco llegó a estar ni siquiera cerca de entenderlo.

Precisamente por esto el personaje agrega:

La primera vez que toqué el violín para ti, yo estaba temblando por dentro de esperanza, de una alegría tan terrible cuando tus ojos cambiaban con la música... Pensaba, pequeña, que tú me ibas a entender hasta sin palabras; que tú eras mi auditorio, el auditorio que me hacía falta... Y tú no te has dado cuenta siquiera de que yo tengo que saber -de que de hecho sé- todo, absolutamente todo, lo que pasa abajo. Todo lo que siente Gloria, todas las ridículas historias de Angustias, todo lo que sufre Juan... ¿Tú no te has dado cuenta de que yo los manejo a todos, de que dispongo de sus nervios, de sus pensamientos...? (*Id.*)

Aquella primera vez representó para Román un momento de ilusión. El sonido del violín que se expandía por la casa, hacía temblar de emoción al personaje, porque esperaba una comprensión profunda, porque quería creer que su pequeño universo estaba empezando a entenderse, que ya no eran necesarias ni siquiera las palabras, en fin, que Andrea era su único auditorio. Pero, un instante después, mediante amarga transición, el personaje incorpora otra idea distinta a la que hubiera deseado, que lo lleva a entender y medir el abismo que lo separa de esta niña, que lo aleja tristemente y lo reintegra a su soledad.

Y termina su discurso diciéndole:

Cuando vivas más tiempo aquí, esta casa y su olor, y sus cosas viejas, si eres como yo, te agarrarán la vida. Y tú eres como yo... ¿No eres como yo? Di, ¿no te pareces a mi algo?
(*Id.*)

Román preve un futuro con tan poco acierto que llega a pronosticar cosas que nunca se cumplirán y él lo sabe, pero las dice movido por el deseo de no morir tan solo. En realidad a mayor tiempo de Andrea en la casa de Aribau le corresponde mayor alejamiento. La imagen “te agarrarán la vida” no sólo es muy plástica, sino también infinitamente bella; alude a la penetración que se alcanza, a veces, en la relación sujeto-objeto,

al íntimo acercamiento que deviene del hecho de haber conocido e interpretado, pero éste no es el caso de Andrea.

Román no quiere aceptarlo, como tampoco acepta que Andrea no es como él. Para confirmar esto vemos cómo emplea primero una oración aseverativa: “Y tú eres como yo”, a la que inmediatamente agrega lo que podría ser leído como una pregunta retórica: “¿No eres como yo?”, y para finalmente concluir con un imperativo y otra pregunta “Di, ¿no te pareces a mí algo?”; particularmente este último comentario, la orden seguida de la pregunta, debilita la aparente seguridad de Román.

Así pues, sus afirmaciones de identidad con Andrea se presentan en una gradación descendente que partiendo de una afirmación termina en la orden de confirmar lo dicho. En resumen, no se siente seguro de lo que sostiene, y en medio de su espacio enajenado está como deseando que alguien le responda dando un voto de confianza en las capacidades de su sobrina.

Pero Andrea no ha entendido, no ha sentido, no ha sido buen intérprete. Quizás porque su papel en la obra era de mero testigo, o quizás porque no reunía las condiciones mínimas para entregarse a la labor de receptora y redimir así a Román y su música.

Al respecto dice Illanes Adaro al referirse a Andrea:

No pretende saber la realidad de las cosas. No tiene la curiosidad de otras muchachas. Su alma se ha encerrado en un caparazón impermeable, acaso porque a su alrededor, sin pretenderlo, ve cosas soeces, groseras. Quizá por este mismo motivo tampoco anhela ser amada. Posiblemente le teme al amor, porque los hechos se han anticipado a la evolución de su ser. Del sueño ha sido despertada bruscamente, no ha habido un amanecer risueño, suave, que le haya ido matizando delicadamente los momentos.²⁵

Su estancia en la casa de la calle de Aribau ha constituido tan sólo un paréntesis de un año y, acabado éste, no se lle-

25 Graciela Illanes Adaro *Op. cit.*, p. 25.

vará nada, sólo recuerdos más o menos difuminados que la acompañarán en toda su vida.

En lo tocante a Román, su desgracia consistió en depositar en ella una confianza inmerecida. El hombre no se cansa de esperar y al igual que en la parábola de la novia enajenada citada por Rodó en el *Ariel*²⁶ también él vuelve a soñar cuando surge una nueva oportunidad. Sólo dejará de hacerlo el día que decida la opción final de la muerte. Por eso la presencia de Ena sustituye a la presencia de Andrea en el cuarto de Román, por eso el pobre Román sigue corriendo raudamente hacia su soledad definitiva y sólo encontrará consuelo en los brazos de la muerte.

Quizás para entender a Andrea baste con ubicarse en la mentalidad de una joven de dieciocho años en quien los intereses son diversos y distintos, pero más cierta aún es la intención narrativa expresada por la autora, en la mayoría de las obras analizadas en esta investigación, de no ejercer un compromiso sobre la vida en una edad tan temprana, a diferencia de lo que sucede en la clásica interpretación del adolescente generoso que abraza causas locas.

Lo que más llama la atención en la joven de *Nada* es su premeditada intención de no comprometerse, su aislarse de la realidad encerrándose en su mundo. Precisamente en este último aspecto insiste su tía Angustias cuando expresa su punto de vista sobre ella:

-Todos estos días he pensado en ti... Hubo un tiempo (cuando llegaste) en que me pareció que mi obligación era hacerte de madre. Quedarme a tu lado, protegerte. Tú me has fallado, me has decepcionado. Creí encontrar una huerfanita ansiosa de cariño y he visto un demonio de rebeldía, un ser que se ponía rígido si yo la acariciaba. Tú has sido mi última ilusión y mi último desengaño, hija. (*Nada*, p. 107)

26 En el *Ariel*. José Enrique Rodó cita una parábola de Guyau, "La novia enajenada". La locura de esta novia consistía en vestir sus galas para esperar al novio ilusorio. Al concluir el día vivía la honda decepción y se sumía en la desesperación. Al siguiente amanecer la novia volvía a vestir sus galas diciendo: "Es hoy cuando vendrá" Y así eternamente (Cfr. José Enrique Rodó. *Obras completas*, 2a. ed., Madrid, Aguilar, 1952).

Más allá de los traumas personales de quien formula este discurso, debemos ver el sentido profundo de la decepción que embarga a Angustias, siendo éste un sentimiento que coincide con lo dicho por Román.

Angustias ha optado por recluirse en un convento a la mejor usanza romántica, por huir de un mundo que la ha herido y discriminado. Angustias se hastió primero de la sociedad, luego de la casa de Aribau, y ahora de Andrea en quien había depositado sus postreras esperanzas.

Andrea despertó en ella, al principio, un sentimiento maternal, pero pronto descubrió que en lugar de una huerfanita llena de cariño, había en ella un “demonio de rebeldía”, no pudo dominarla, y así llegó a resignarse con que no iba a tener una aliada en la persona de Andrea.

Es cierto que Andrea no sentía simpatía por Angustias como por Román, pero ni siquiera fue capaz de llegar a odiarla abiertamente. La misma indiferencia manifestada ante un Román que le resultaba atractivo, expresa ante una mujer como Angustias, quien le resulta repulsiva. Andrea no es capaz de matizar sus grados afectivos y se mueve con idéntica actitud ante polos diferentes. Esto pretende documentar su condición testigo y su falta de realización personal.

Marta, en *La isla*, se compromete más, pero sin llegar a definir una situación de entrega total. Analicemos algunos ejemplos con el objeto de fundamentar lo dicho.

Una diferencia importante radica en que Marta se mueve en el contexto de la novela, en una relación más directa con la naturaleza (la montaña y el mar fundamentalmente), y en Andrea el paisaje ciudadano de Barcelona resulta más bien hostil.

Marta parece sentir muchas veces el llamado misterioso de la naturaleza:

Siempre le parecía un milagro aquel fenómeno acústico que llevaba el sonido de las sirenas de los barcos, a través de los barrancos, hasta su cuarto. Siempre le emocionaba escucharlas, le producían una nostalgia

enorme, como si alguien muy querido y lejano la llamase en la noche. (*La isla*, p. 30)

Siente un acercamiento significativo con la naturaleza que la ha llevado también a escribir las leyendas de Alcorah, en una especie de compromiso literario con la realidad inmediata. En medio de la noche -noche con reminiscencias románticas-, alguien la llama, es la voz de lo arcano, es la vida misma.

Consideramos necesario mencionar las palabras de Illanes Adaro al respecto:

Marta goza con las leyendas de la isla. Su contenido poético e irreal es ambiente apropiado a sus jóvenes años. La niñez perdura en esta forma, asimismo, en su estadio de evolución. No sólo vive con los seres que en ella actúan, sino que son también especie de amigos que la contagian con su poderío, que le señalan sus cualidades y que la inspiran.²⁷

Al mismo tiempo, y en el terreno de las identidades, por una razón etimológica, su nombre y el de Andrea así como también el de Paulina en *La mujer nueva*, coinciden en que son femeninos de nombres masculinos ya existentes: Marta femenino de *mar* que quiere decir *señor* en arameo; Andrea femenino de Andrés (varón) y Paulina femenino de Paulo (el más pequeño), los dos últimos en latín. Con esto sostenemos que las identidades conceptuales observadas en las novelas parecen tener su origen en otras identidades pensadas con premeditación por el narrador.

Si bien Marta es una adolescente llena de los conflictos propios de esa edad, igualmente procede con mucha madurez ante las diversas situaciones que le toca enfrentar. A partir del momento en que llegan sus parientes peninsulares, su vida cambiará; esto sucede fundamentalmente por dos razones: 1. Los parientes representan la posibilidad cierta de abandonar la isla,

27 Graciela Illanes Adaro. *Op. Cit.*, p. 53.

cosa que ella desea cada vez con más fuerza. 2. Pablo, el pintor que los acompaña desde Madrid, provoca diferentes reacciones en la joven que irán desde la admiración hasta el amor.

Si centramos nuestro análisis en estas dos direcciones podremos fundamentar la noción de mayor compromiso con la realidad, que caracteriza a Marta y la diferencia, en este sentido, de Andrea.

De los parientes peninsulares se siente atraída por Daniel, el esposo de su tía Matilde y vive determinada rivalidad oculta con Honesta por causa de Pablo.

Marta llega a escuchar la música de Daniel al igual que lo hacía Andrea con Román, pero a diferencia de esta última, la joven Camino alcanza a descubrir un símbolo en esa misma música. Dice el narrador al respecto:

Marta había intentado hablarle de cosas de la isla, de Alcorah y de los demonios en forma de machos cabríos. Un día se lo expuso concretamente mientras él la miraba con sus ojillos aguados sin gran interés [...] -Yo siempre he notado como una música, la música de la isla que los picos altos de las cumbres parecen dirigir. Tú podrías hacer esa música Daniel. (*La isla*, p. 68)

A diferencia de lo que sucedía en *Nada*, aquí quien no entiende el significado profundo es Daniel. Marta es capaz de interpretar los misterios de Alcorah y presiente que sólo a través de la música se podrán explicar y realizar.

La música de la casa de Aribau tenía un fiel interprete en Román, y Marta busca sin éxito en Daniel algo semejante. Esto nos permite comprender el grado de asimilación de los hechos y la profunda sensibilidad de la joven canaria que la aleja de los marcados momentos triviales y superficiales de Andrea.

Ahora bien, la relación con Pablo pasa por varias etapas alternativas hasta llegar al enamoramiento.

En primer lugar Marta ve en Pablo a un hombre capaz de escucharla y participar en lo que ella hace. Cuando Pablo se en-

tera que Marta escribe leyendas, se ofrece para hacer un dibujo de aquellos demonios y a la joven esto le resulta muy agradable.²⁸

En segunda instancia Marta adopta una actitud tan atrevida como la de llegar al cuarto de Pablo cuando éste no se encontraba allí. Sola en la habitación se dedica a contemplar primero el paisaje marino que se percibe por la ventana, siendo ésta una nueva ocasión para subrayar la identificación de este personaje con la naturaleza:

Enfrente de los ojos tenía una ventana con una mesita al lado, y detrás de la ventana llameaba el mar en el crepúsculo y se encendía un barco, lejos, junto al espigón del puerto. Era hermosísimo. Aquel colorido marino parecía invadir enteramente la habitación pequeña, anodina, y llenarla de una turbadora atmósfera emocional. (*La isla*, pp. 112-113)

El cuarto de Pablo representa un ambiente pequeño en el cual Marta se siente conmovida y curiosa. La plenitud de la naturaleza se mete en ese cuarto contrastando con él. El narrador participa emocionado al decir: “Era hermosísimo”, y deja a la joven en condiciones de evaluar por sí misma el momento que está viviendo.

Y Marta agrega:

Desde doquiera que estuviese aquel hombre volvería a su cuarto y vería otra vez el trozo de mar que Marta estaba mirando. (*Ibid.*, p. 113)

He aquí una identificación no buscada entre Pablo y la joven que se logrará mediante la magia de llegar a contemplar separados el mismo paisaje; separados físicamente, pero identificados en la captación de la belleza: si eso no es amor, por lo menos está muy cerca de serlo.

En el capítulo VIII se hace referencia a cuatro paseos de Marta con Pablo llevados a cabo en el mes de enero: “Cuatro

28 Cfr. Carmen Laforet. *La isla y los demonios*, pp. 90-91.

paseos largos con él que le parecieron a la chiquilla increíblemente cortos, desesperadamente fugaces”. (*Ibid.*, p. 123)

La actitud de la joven demuestra que siente por Pablo algo más que amistad, aun cuando todavía no se ha dado cuenta. Corresponde aquí una reflexión sobre la relatividad del tiempo; son paseos largos en lo que a medida temporal respecta, pero muy cortos en la evaluación subjetiva de quien los disfruta. Marta llega por fin a darse cuenta que está enamorada de Pablo, y en esto precisamente consiste su compromiso frente a los hechos, cuando en el capítulo XIX sostiene el narrador:

Marta supo esta noche, se atrevió a saberlo, que no era otra cosa que amor el sentimiento que la llenaba cuando el nombre de Pablo le hacía arder al pronunciarlo. Y había sido muy absurda, muy cobarde, y muy niña en no saberlo antes. (*Ibid.*, p. 291)

Lo que había sido se sustituye ahora con un presente de madurez y equilibrio.

Por último, debemos señalar también que Marta toma decisiones trascendentes en el desarrollo de la novela que la involucran con una forma de actuar muy personal y centrada.

Primero decide abandonar la casa y viajar a Madrid. Para conseguir sus propósitos, primero vende sus joyas, y después tramita los papeles necesarios -para abandonar la isla-, con tal habilidad que su hermano José no puede obstaculizar su partida, pues no se entera, sino hasta muy tarde. Es esto una prueba de su independencia frente al mundo y de su rebeldía. También Angustias le dice a Andrea que es rebelde, pero la rebeldía de Andrea no es tan fuerte como para permitirle la independencia personal necesaria para llevar a cabo sus acciones, en contraste con el caso de Marta.

En segundo lugar Marta decide quemar las leyendas de Alcorah adoptando así una actitud terminante en relación con algo que había sido tan querido para ella. Pero quemarlas no significa olvidarlas y así lo expresa el narrador en la parte final de la novela:

Entonces supo Marta que no tenía necesidad de llevarse las leyendas de Alcorah para recordar la cálida hermosura de la isla. Supo el porqué de su rotunda afirmación de que no volvería allí.

Todos aquellos caminos, hartos de soportar el peso de sus sandalias, estaban dentro de su alma. [...] Donde quiera que fuese la isla iría con ella. (*Ibid.*, p. 309)

Las verdades más profundas se llevan grabadas a fuego a manera de vivencias en el espíritu. Los caminos recorridos por Marta ya estaban dentro de su corazón, se habían adueñado de ella; de esta forma el narrador completa el símbolo: si Marta significaba “señora” su apellido es también indicio de su destino: “señora de los Caminos”, no sólo por los senderos de la isla ya transitados sino también por todos aquellos que le restan aún por recorrer.

Despacio, acabó de vaciar su cartera. Arrugó los papeles que quedaban allí; de nuevo frotó una cerilla para prenderlos. Las leyendas que no quiso leer nadie, se quemaron, crepitando, humeando, como la víctima del sacrificio a un dios pagano. (*Id.*)

3.1.5 *El tiempo como elemento subjetivo*

Hay una filosofía de Laforet que resulta expresada en algunos momentos de su narrativa a manera de un planteamiento poético profundo.

Precisamente al analizar el concepto *poesía* en la novela, dice Carmen Castro de Zubirí:

¡Ay del novelista que no hunde su poesía en su novela! Todos los procedimientos son buenos con tal de que se oiga la poesía o siquiera se presienta discurriendo, empapando la novela. Yo no sé decir lo que es la poesía. La percibo como “un no sé qué que queda balbuciendo”, y me conmueve siempre. Los hombres sabios deben saberlo; ellos, a veces, en sus explicaciones llegan tan cerca, tan cerca de decirlo, que se

siente su propio balbuceo: todo se hace más sonoro: ya lo de menos es el intento de explicación: tenemos la poesía resonando.²⁹

Por esta razón, precisamente, hemos escogido su concepto temporal porque a través de él expresa un auténtico contenido poético.

Esta idea el narrador la ofrece en dos instancias: la primera focalizada en Andrea en *Nada*, tiene como motivo las noches de la calle de Aribau; la segunda, en *La isla*, enfoca una reflexión serena sobre los días. Ambos son ejemplos muy bellos de prosa poética y definen una marcada preocupación del narrador en relación con el tema de la temporalidad.

En el capítulo XVIII de la primera novela dice Andrea:

Me viene ahora el recuerdo de las noches en la calle de Aribau. Aquellas noches que corrían como un río negro, bajo los puentes de los días, y en las que los olores estancados despedían un vaho de fantasmas. (*Nada*, p. 229)

La joven reactualiza el pasado, como lo ha hecho en otros momentos, pero ahora el motivo de reflexión está constituido por el tema del tiempo expresado a través de una de sus medidas: las noches en la calle de Aribau.

Me acuerdo de las primeras noches otoñales y de mis primeras inquietudes en la casa, avivadas con ellas. De las noches de invierno con sus húmedas melancolías: el crujido de una silla rompiendo el sueño y el escalofrío de los nervios al encontrar dos pequeños ojos luminosos -los ojos del gato- clavados en los míos. (*Id.*)

Podemos constatar el carácter marcadamente subjetivo de este discurso y de qué manera la reactualización del recuerdo permite adjudicar un nombre propio a esas noches y relacionarlas con situaciones afectivas: las primeras inquietudes en la casa, las húmedas melancolías...

29 Carmen Castro de Zubiri. "Los ojos de Alcorah ven el mar", en *Clavileño*, Madrid, 1952, No 14, p. 49.

La referencia temporal se restringe a las noches de invierno y de verano únicamente, a los dos extremos de una misma realidad, pero las primeras están inevitablemente asociadas con estados afectivos; precisamente por esto dice Andrea:

En aquellas heladas horas hubo algunos momentos en que la vida rompió delante de mis ojos todos sus pudores y apareció desnuda, gritando intimidades tristes, que para mí eran sólo espantosas. Intimidades que la mañana se encargaba de borrar, como si nunca hubieran existido. (*Id.*)

El logro poético puede determinarse, en lo formal, por la premeditada utilización del quiasmo, la metáfora y la personificación que no sólo aportan belleza estética a la expresión, sino que además precisan significados.

Las “heladas horas” forman un quiasmo con “intimidades tristes” y acercan, de esta manera, a la relación entre las noches invernales y la situación personal de quien relata.

La vida, que aparece personificada, se refleja en la metáfora: “la vida rompió delante de mis ojos todos sus pudores”. Ese mostrarse de la vida en todo su rigor, es parte del despertar adolescente y la metáfora mencionada se reviste de un inevitable plasticismo que viene en ayuda de la comprensión cabal del concepto aquí manifestado.

Complementariamente con las figuras retóricas señaladas, se puede observar un contraste notable cuando, al amanecer del día siguiente, la mañana luminosa se encargaba de borrar los presagios de la noche pasada.

El hombre inmerso en el tiempo que mide su propio transcurrir, no llega a darse cuenta plenamente de que sus consideraciones íntimas están dadas dentro de un espacio temporal, pero que, merced a la subjetividad que tiñe sus juicios, este espacio temporal sólo puede ser valorado desde un ángulo excesivamente personal.

Por esto mismo, las noches en el recuerdo de Andrea se olvidan con las primeras horas de la mañana en medio del ajetreo

de una nueva jornada, para volver a pensar en ellas, para volver a temerles, en el crepúsculo de ese mismo día.

Las segundas, las noches de verano, revelan no un concepto distinto, sino más bien un reiterado enfoque melancólico:

En algunas de esas noches calurosas, el hambre, la tristeza y la fuerza de mi juventud me llevaron a un delirio de sentimiento, a una necesidad física de ternura, ávida y polvorienta como la tierra quemada presintiendo la tempestad. (*Ibid.*, p. 230)

La persistencia de ciertas características románticas en el estilo de las dos novelas que venimos analizando, nos obliga a recordar que la noche era un *leitmotiv* recurrente en esta tendencia; la noche como zona de misterio, la noche griega que era anuncio de la noche eterna, en fin, para Laforet -fiel aun en pleno siglo XX al “mal del siglo” anterior-, hablar de la noche es referirse a un tema que conlleva muchas cosas sin resolver.

Si la ubicamos en el recuerdo de alguien que ha sufrido temores y vacilaciones en su año en Barcelona, podremos comprender hasta qué grado esa zona de misterio influye en las reflexiones mencionadas y las tiñe de honda subjetividad.

Las consideraciones sobre lo temporal del narrador de *La isla*, dejan de lado lo personal, abandonan la cosmovisión de un sujeto, para presentarse como una especulación teórica sobre los días y su extraño transcurrir:

Los días son una extraña medida de tiempo en nuestra vida. Algunos corren locos, indiferentes, casi no los sentimos pasar. Otros son lentos, de horas inacabables. Sin embargo, sobre las tumbas todos deben ser igualmente rápidos y seguros. Las medidas del tiempo, para los seres vivos, están desquiciadas por el ritmo de su corazón. (*La isla*, p. 300)

Los días sobrellevan la vana aspiración del hombre de atrapar el presente, es el antiguo deseo fáustico de llegar a decirle al momento fugaz: “¡Qué hermoso eres, no te vayas, perma-

nece!”³⁰ para conseguir el imposible de congelar el instante y hacerlo eterno.

En esos mismos días el hombre vive la ilusión de saberse dueño de su tiempo, pero en la realidad esto no sucede. El presente está formado de tantos instantes que en el transcurrir de cada uno desaparecen; cada persona los valora desde una óptica subjetiva, y de acuerdo con lo que haya sucedido serán lentos o, por el contrario, sumamente rápidos.

Son los días frenéticos que casi no se sienten, o son las horas tranquilas que desgastan en su lento transcurrir. El hombre es igualmente esclavo tanto en los días frenéticos como en las aburridas horas, y sólo quedará libre en el abrazo postrero de la muerte.

Para los muertos el tiempo ya no está marcado por la subjetividad, esos días sobre las tumbas pasan sin dejar huella.

Y concluye su pensamiento el narrador al decir que el ritmo del corazón es quien fija la verdadera dimensión del tiempo del hombre. Vivimos la suma de instantes negándonos a aceptar los malos y queriendo sólo a los buenos momentos. A la manera de Jorge Manrique pensamos que todo tiempo pasado fue mejor;³¹ no queremos aceptar la complejidad del presente; nos consolamos con recuerdos difuminados y perdidos que sirven de paliativo apenas para nuestras debilidades.

También estas reflexiones están marcadas por características románticas: el frenesí de la vida, las tumbas y sus arcanos, el misterio del tiempo.

Es el frenesí de la vida que llevara a Fausto a querer experimentar en pocas semanas lo que no había podido alcanzar en los largos años de su existencia.³²

30 Johann Wolfgang von Goethe. *Fausto*, trad. de U.S.L., México, Origen/Omgsa, 1985, p. 43.

31 Cfr. Jorge Manrique, *Obra completa*, Buenos aires, Espasa Calpe Argentina, 1974, (Austral, 135).

32 Cfr. J. W. Goethe. *Op. cit.*

Son los misterios de los muertos sobre los cuales interroga la rima LXXIII de Bécquer en su última estrofa:

¿Vuelve el polvo al polvo?

¿vuela el alma al cielo?

¿Todo es vil materia,

podredumbre y cieno?

¡No sé; pero hay algo

que explicar no puedo,

que al par nos infunde

repugnancia y duelo,

al dejar tan tristes,

tan solos, los muertos!³³

Los muertos en sus tumbas constituyen la principal preocupación del poeta más allá de la interrogante sobre el alma.

Y por último son los misterios del tiempo que deja al hombre solo, demasiado solo para sobrellevar la pesada carga; tiempo que obliga a interrogarse -al igual que el poeta- “¿Al fin la alegría se acerca a mi casa?”, para escuchar la terrible respuesta: “La alegría/ pasó por tu puerta, [...] Dos veces no pasa”.³⁴ Es el tiempo quien no repite opciones, quien otorga oportunidades únicas y quien deja más abandonado al hombre cada día.

Las reflexiones analizadas constituyen -de acuerdo con nuestro criterio- un aporte poético en el contexto de la prosa de Laforet particularmente significativo.

33 Gustavo Adolfo Bécquer *Rimas y Leyendas*, Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1963, (Austral, 3), p. 56.

34 Antonio Machado. *Poesías*, Buenos Aires, Losada. 1962, p. 51.

3.2 TEMAS Y MOTIVOS EN *LA MUERTA*³⁵ Y EN DOS RELATOS DE *LA LLAMADA*³⁶

En este apartado hemos reunido los relatos breves de Carmen Laforet, cuentos y novelas, con la finalidad de analizar en ellos eventuales motivos, que de una manera u otra se repiten en los diversos contextos de ambos libros.

Del volumen *La llamada*, publicado en 1956 por la editorial Destino, sólo hemos considerado las dos novelas breves ya analizadas a propósito del narrador en el capítulo I, siendo ésta la única restricción en lo que refiere al análisis total de la obra de la española desde *Nada* hasta *La insolación*.

Las relaciones temáticas que hemos podido observar las dividimos en dos grandes grupos: a) Relaciones internas en *La muerta* y b) Relaciones entre los cuentos de *La muerta* y las dos novelas cortas de *La llamada*.

3.2.1 Relaciones internas en *La muerta*

Con el propósito de efectuar este análisis, reunimos los cuentos de la siguiente manera:

- “La fotografía” y “Última noche”. Unidos por el tema común: el hombre amado ausente.
- “El veraneo”, “En la edad del pato” y “Al colegio”. En ambos casos, los recuerdos permiten contrastar el presente con la realidad vivida: adolescencia vs. madurez.

35 Cfr., Ricardo de Val. “*La muerta*, de Carmen Laforet”, en *Índice de Artes y Letras*, Madrid, 30 de mayo de 1953, No. 63.

36 Cfr., M. Fernández Almagro. “*La llamada*, por Carmen Laforet”, en *ABC*, Madrid, del 28 de noviembre de 1954.

3.2.1.1 “La fotografía” y “Última noche”

En ambos cuentos la ausencia del hombre amado, quien es la representación simbólica de un pasado de felicidad y aparece redivivo a través de la magia del recuerdo, constituye el centro de interés y es al mismo tiempo el punto medular para desarrollar el tema profundo de la nostalgia.

En ambos también encontramos dos mujeres que han quedado desamparadas: Leonor y Claude; sufren intensamente en sendos espacios solitarios; éstos han sido creados en medio de la necesidad de revitalizar el pasado, con el objetivo preciso de sentar las bases de un futuro claro y cierto para sus respectivos hijos varones.

Es necesaria la soledad de ambas mujeres porque ésta les permitirá encontrar las respuestas que en el ayer les estuvieron vedadas.

Es cierto también que en el caso de Leonor la búsqueda será más bien inconsciente, porque a su marcada soledad, se agrega el espacio enajenado en que este personaje se desenvuelve.

A la diferencia anteriormente señalada, se suman otras que son importantes, fundamentalmente la que establece la distancia entre los personajes en ausencia: Sebastián y Paul.

El primero se supone vivo, aunque ya no han tenido noticias de él; el segundo está muerto, y a través de la carta-testamento que ha dejado a su mujer e hijo, nos enteramos de las circunstancias que le tocaron vivir y que le condujeron al paredón.

De lo anterior deducimos otra diferencia: de Sebastián sólo nos enteramos que se ha marchado como inmigrante en busca de mejor suerte, y que no se ha sabido nada más; de Paul conocemos su propia versión de los hechos que considerada en lo exterior objetivo no puede ser expresada de otra manera que como él la ve.

En uno y otro caso los personajes ausentes reaparecen en el relato, pero lo hacen a través de vías distintas: el primero mediante lo que nos muestra de él su esposa, y el segundo merced al texto de su carta póstuma.

Observadas las características conceptuales de la relación entre ambos cuentos, recurriremos en seguida a diversos pasajes tomados de “La fotografía” y “Última noche”, que nos permitirán analizar en el texto algunas de las situaciones señaladas.

En el primero de los relatos la situación enajenada se presenta mediante la carta que Leonor quiere enviar a Sebastián, pero que diferentes circunstancias la postergan cada día. Esa carta debería ir acompañada de la fotografía del niño a quien el padre no conoce.

Leonor ya no era Leonor, sino una mujer infatigable, con la boca apretada en un pliegue voluntarioso. Una mujer corriendo por su día como un buen caballo de carreras, casi con espuma en la boca, para caer al fin soñolienta, pluma en mano, sobre una cuartilla que llegaría a Sebastián llena de frases pequeñas, no muy bien hilvanadas, incapaces de expresarle aquella nostalgia de él y aquel amor que mentalmente le dedicaba siempre.³⁷

La persistencia en una actitud enajenada es lo que caracteriza a esta mujer; corriendo por su día llenaba los momentos de la existencia, y al concluir de cada jomada la esperaba la redacción de la carta que -ésta era su más ferviente esperanza-, llegaría a comunicarla con su esposo ausente.

Pero todo lo que ella alcanzara a expresar en la misiva de amor no sería suficiente para manifestarle la profunda nostalgia y el cariño inmenso que le profesaba a pesar de la ciega distancia.

37 Carmen Laforet. *La muerta*, Madrid, Rumbos, 1952, p. 42. (Al referir a esta obra en posteriores notas de este mismo capítulo, lo haremos indicando solamente el título y la página).

Le decía en su carta:

“Querido mió: Por esta foto que te envío, verás que...” ¡Dios mío! Nunca llegaba a enviarle la carta empezada así, ni la fotografía del niño, al que él no conocía. (*Id.*)

Esta carta inconclusa es portadora de una intención; pretende unir -a través del tiempo y del espacio- a un padre con su hijo y, simultáneamente, fortalecer una relación matrimonial de la cual sabemos muy poco, debido a que todo el esfuerzo de Leonor está centrado en el deseo de enviar esa foto que -por otra parte-, ni siquiera ha sido sacada todavía.

En el cuento aparecen fragmentos de la carta que ella quisiera escribir, pedazos de vida que compartieron en un pasado y que reaparecen hoy en el recuerdo de Leonor.

Esos fragmentos nos permiten atisbar apenas cómo había sido esta relación; pero los pasajes que podrían llegar a integrarse en el contexto de la carta, son el producto del pensamiento de la mujer, y por ello mismo, resultan demasiado subjetivos como para transformarse en expresiones concluyentes de una realidad.

Basta observar por ejemplo el siguiente fragmento que aparece teñido de dolor en el momento de la separación:

“Por el rápido abrazo que me diste antes de marchar, y la desesperación que había en tu boca cuando me recomendabas valor, y porque en el último momento casi no tenías fuerzas para subir al tren... y por tantas y tantas cosas tuyas que recuerdo, yo estaría dispuesta si fuera necesario, a repetir...” (*La muerta*, p. 46)

Las circunstancias de la vida los orillaron a la separación, pero en ese mismo momento la existencia de Leonor quedó congelada en espera del retorno del ser amado; y, como consecuencia de ello, también la locura se apoderó de su existencia y el pretexto de la foto se entronizó como el único válido para intentar el acercamiento al ser querido.

En el párrafo siguiente observamos la intervención del narrador:

Pero no era necesario repetir, afortunadamente. Ahora la vida iba a tomar un rumbo nuevo pronto quizá podrían reunirse los tres. Sebastián conocería al niño, se sentiría orgulloso de él... Era necesario, por lo pronto, enviar una fotografía a Sebastián. (*Id.*)

Nada en el contexto del cuento nos permite concluir que el fin haya sido como lo anuncia el narrador; por lo tanto, nos encontramos ante una aparente prolepsis que los hechos se encargarán de ubicar tan sólo como una falsa premonición. Es cierto también que la utilización del adverbio *quizá* deja señalado el margen de duda que la propia voz narrativa se permite en este momento.

La voz que cuenta se siente particularmente identificada con esa madre ansiosa y por ello -presumiblemente-, adopte una posición similar a la de su personaje, que la lleva a plantearse la impostergable necesidad de enviar pronto una fotografía a Sebastián.

Concomitantemente con los hechos señalados, debemos precisar también que para enviar la fotografía es preciso tomarla primero.

En una tarde de domingo y cuando sólo falta media hora para cerrar el estudio fotográfico de doña María, llega Leonor con su hijo decidida a retratarlo.

En este momento, la atención del narrador se distrae del personaje central para concentrarse en la viuda fotógrafa y su ayudante descortés e impaciente.

Doña María -quien se integra al relato como un personaje definitivamente secundario-, también extraña profundamente al marido muerto y si bien en algunos momentos del pasado, cuando el mal genio del difunto fotógrafo la aterrorizaba, llegó a pensar en una viudez tranquila, ahora añoraba su presencia.

En la imagen solitaria de la vieja viuda, se recrea el tema central del cuento y se insiste en subrayar así la repetición de situaciones existenciales que posiblemente a todos nos aquejan en algún momento de nuestra vida.

Las aclaraciones del narrador en torno al tema que ahora le distrae: doña María y su viudez, son interrumpidas por un nuevo diálogo aparente de Leonor con Sebastián, el cual nos lleva a otro fragmento de su carta:

“Me gustaría, Sebastián, describirte todo esto. Cómo es esta salita cursi y esta gente que está conmigo en el momento en que el niño y yo nos vamos a quedar parados en una fotografía que te envió. (*La muerta*, p. 53)

El cuadro final con que se cierra el cuento es solitario y deprimente:

Doña María no contesta. Dentro de unos minutos la casa quedará pavorosamente sola, con la gran máquina cubierta de negro y con la sonrisa forzada de los desconocidos en los retratos colgados de las paredes. (*La muerta*, p. 55)

La foto ya ha sido sacada y -lo más seguro- nunca será enviada, o, en el caso de que lo sea, llegará a un receptor que por tan lejano ya, parece inexistente. Lo cierto es que seguimos involucrados en esa imagen de sueño, de tergiversada realidad en donde la espera prolongada se hace cada vez más dolorosa.

Posiblemente, la solitaria imagen del estudio con esas forzadas sonrisas desde los retratos sea el símbolo más perfecto que reproduce la enajenación y locura de aquellos que viven esperando sin esperanza de encontrar.

En “Última noche” hallamos también a una madre con su hijo, quien está repasando las páginas de un cuaderno en donde su novio muerto le escribiera -al pie del patíbulo- su versión de los acontecimientos que lo condujeron a la muerte y le impidieron llevarla hasta el altar.

Claude, la esposa, selecciona las páginas que no serán devoradas por el fuego y el narrador explica lo siguiente:

Hay varias páginas aún de pequeña, desordenada escritura en el cuaderno que escribió la última noche de su vida el soldado Paul Louvain. (*La muerta*, p. 72)

A partir de este momento tenemos ante nosotros el contenido de la carta de Paul y el narrador deja de actuar desde una focalización cero para permitir la focalización interna fija, como ya quedó explicado en el capítulo correspondiente a: “El narrador en *La muerta*”.

La carta de Paul contiene una valiente revelación; Claude creía que su novio había muerto fusilado injustamente y -mediante las páginas escritas por el soldado muerto-, ella llegará a enterarse de la verdad, la cual difiere de lo que la joven pensaba. Le dice Paul en la primera parte de la misiva:

Mi muerte es justa. Yo he aprendido a amarla ya. Amala tú también. Es una bella expiación. (*Ibid.*, p. 73)

Existe en Paul conciencia de culpa y sentido de la purificación de la falta mediante el castigo. Esa “bella expiación” de la que habla, representa su reconciliación con la patria ofendida y su posibilidad de dar un nombre limpio a su pequeño hijo.

El soldado acepta que la palabra *patria* no tenía para él ningún significado cuando empezó la guerra; sólo veía odio y desolación por todas partes y Francia le resultaba indiferente:

Yo no sentía a Francia entonces. Sentía el polvo de su arte, de su literatura, de su esnobismo, y, de respirarlo a pleno pulmón, casi me había vuelto polvo yo también: momia... Pero a Francia no la conocía. Yo no sabía que existiera y que agonizara. Tuve que conocerte a ti para aprenderlo. (*Ibid.*, p. 74)

El análisis de esta revelación nos conduce a una significación profunda del concepto en cuestión. La patria llega a vivirse realmente en el momento en que la relacionamos con el ser más querido, en el instante en que la vemos corporizada en nosotros y damos un sentido a tanta lucha y una orientación a nuestros desvelos.

Por eso Paul reconoce que él no sabía que existiera Francia y que sólo mediante el conocimiento de Claude llegó a aprenderlo auténticamente.

En seguida, Paul le expresa la desesperación de vivir en medio de la guerra y le cuenta cómo el terror a morir lo condujo a autodispararse para huir así del frente de batalla.

Ellos se conocieron en ese período precisamente, cuando el joven soldado se estaba reponiendo de su herida.

Por eso le dice:

Esto es lo que no tienes más remedio que saber. El herido de guerra que tú conociste era un desertor, un miserable. (*Ibid.*, p. 74)

Extrañamente, el secreto lo compartía el soldado con su más feroz enemigo, con el Lieutenant Durand, su superior inmediato, quien a pesar de tener testigos “selló sus labios” para abrirlos en mejor ocasión.

Paul y Claude viven así una fugaz temporada de amor en donde todo es alegría y comprensión.

De regreso al campo de batalla, la vida le jugó una mala pasada al joven soldado, quien ahora sí tiene la necesidad imperiosa de abandonar el combate para ir a dar un apellido al hijo que va a nacer.

Es la oportunidad de la venganza para Durand. Se opone al permiso solicitado y Louvain recurre a la misma salida anterior, pero por razones completamente diferentes.

Es descubierto y enviado al paredón acusado de alta traición a la patria. Deberá morir para enseñar a los otros que su ejemplo de desobediencia no es aceptable.

En el orden de la interpretación y relación de ambos cuentos, consideramos:

- En lo que refiere a la ausencia del hombre amado y la nostalgia que deriva de ello, la posición de Claude resulta mucho más equilibrada que la de Leonor; no participa del espacio enajenado observado en la primera y sólo busca analizar las palabras del hombre ausente para dar así una lección de vida a su hijo. Por supuesto, hay

- en ella dolor provocado por la ausencia, que aparece mitigado y absorbido por la misión que le corresponde cumplir en la educación de su pequeño.
- Claude participa así de la misma soledad señalada en la esposa de Sebastián, pero aquélla tiene un objetivo muy concreto que cumplir junto a su tierno vástago, y en esto se diferencia de la primera, quien vive entregada constantemente al recuerdo, postergando toda otra situación presente.
 - Si bien en la soledad -como quedó expresado al referirnos a Leonor-, ambas encontrarían las respuestas que esperaban; en el caso particular de Claude, ella empieza esa búsqueda al analizar la carta del padre de su hijo, y comprender su cambio de actitud, su arrepentimiento, aunque éste se produzca demasiado tarde como para salvar su vida.
 - Asimismo, si la carta de Leonor a Sebastián pretendía unir a un padre con su hijo, las páginas del soldado pretenden dar una lección póstuma de vida al hijo que en un futuro cercano tendrá que ser educado.
 - Como ya lo habíamos señalado, insistimos que en “Última noche” aparecen fragmentos escogidos por Claude, de las páginas escritas por Louvain, quien se encuentra ya fuera de todo control humano y ajeno a la censura del mundo.

Es un texto definitivamente escrito el de Paul, a diferencia del discurso de Leonor, el cual se encuentra en difuso proceso de formación. En el primero advertimos la lucidez que da la muerte para observar los acontecimientos por venir, y en el segundo, la torpeza de la enajenación que le impide entregarse a un discurso coherente y profundo.

- En este mismo orden de acontecimientos, el soldado habla desde el espacio impreciso y arcano de la muerte;

del mismo modo, la carta de Leonor resulta enviada también a otro espacio impreciso, éste es el de la distancia misteriosa que la separa del esposo amado.

- Si en Leonor el pretexto para la comunicación con Sebastián era la foto del hijo, en el mensaje póstumo de Paul Louvain, la justificación para llegar hasta su hijo en clara inversión de la situación planteada en el relato anterior consiste en indicarle la ruta del deber y el equilibrio que todo hombre normal debe tener como norte y guía de su existencia.

Louvain se muestra a sí mismo como el anti ejemplo, pero reclama para sí el derecho del arrepentimiento que lo redime ante los hombres y, sobre todo, ante su hijo.

- Por último, si bien las dos mujeres están omnipresentes en ambos relatos, corresponde observar que el papel de Claude resulta secundario y sólo parece servir de puente interpretativo entre el novio muerto y su hijo.

El párrafo con que concluye la carta del soldado constituye el mayor indicio del deseo de perduración del hombre más allá del individuo de carne y hueso:

Que en esta noche que se acaba yo pienso en él como en un símbolo de juventud pujante y nueva que sobre nuestros errores pasados haga florecer la tierra perenne y pura de Francia. (*Ibid.*, p. 82)

3.2.1.2 “El veraneo”, “En la edad del pato” y “Al colegio”

Consideramos a estos cuentos como muy inferiores en lo que al logro artístico refiere si los cotejamos con los relatos restantes del volumen; al efectuar el análisis comparativo de los tres lo fundamentaremos.

En ellos prevalece el recuerdo que condiciona a los personajes y los hace añorar algo que ya no existe.

En “El veraneo” predomina un profundo sentido de la nostalgia y una añoranza que pretende justificar todo lo que no se ha podido cumplir profesionalmente en esta vida; por lo menos esto le sucede al personaje femenino, Rosa, quien analiza las situaciones desde una perspectiva mucho más objetiva y centrada que su hermano Juan Pablo.

Por su parte, “La edad del pato” trata tan sólo de recuerdos intrascendentes compartidos por condiscípulas del bachillerato; estas anécdotas sólo pueden llegar a divertir a quienes fueron protagonistas de ellas y resultan lejanas y sin gracia para los lectores, de ahí el poco valor literario que revisten en el presente contexto.

En “Al colegio”, la anécdota resulta intimista, personalísima; es el recuerdo de una madre, narradora-personaje, quien vive la alegría de conducir al colegio por primera vez a la hija pequeña. Por tratarse de un relato maduro de una mujer centrada en su papel de madre, resulta menos tonto que el presentado en el relato anterior.

En lo que a diferencias y semejanzas entre ellos respecta, señalamos los siguientes aspectos:

Inicialmente considérese el hecho de que los personajes son parientes cercanos o amigos íntimos. En el primero de los cuentos mencionados, se trata de dos hermanos, Rosa y Juan Pablo, quienes se reencuentran después de muchos años de separación y descubren con horror los estragos que el tiempo ha causado en ellos; pero -¡oh deplorable condición humana!-, no son capaces de observar este fenómeno en ellos mismos, sólo lo ven en el otro; además los caracteriza la común nostalgia de las épocas pasadas, ya señalada, añoranza que mortifica sobre todo a la maestra rural, a Rosa, quien desearía repetir los días de Madrid, los momentos vividos con su hermano, los tiempos de formación y esperanzas.

En “La edad del pato”, las protagonistas son tan sólo amigas que compartieron aquella dicha superficial en la edad del pato; los recuerdos son comunes y les permiten deleitarse en su adolescencia perdida.

“Al colegio” muestra a una madre que recuerda la felicidad del primer día de clases de su pequeña hija; las remembranzas corresponden sólo a la narradora-personaje, puesto que la hija no está presente en el momento de recordar.

Un segundo elemento a evaluar es el que en los tres cuentos los personajes principales son mayoritariamente femeninos, sólo en el primero hay un hombre: el hermano de Rosa.

Resulta representativo, en la obra de Laforet, el predominio de personajes femeninos; al mismo tiempo que llama la atención el hecho de que, cuando aparecen, a los personajes masculinos no les corresponde cumplir papeles muy felices. Es el caso de Juan Pablo, quien desde su condición pedante e inútil no es capaz de reconocer su propia ignorancia y se siente dueño del mundo intelectual de Madrid, al cual no ha aportado absolutamente nada, a no ser el discurso vacío y sin fundamento que acostumbraba presentar en las reuniones de amigos de los cafés.

En tercer lugar, considérese lo tocante a los sentimientos expresados en los relatos que estamos analizando: “El veraneo” contrasta con los otros dos.

En “El veraneo”, la soledad y nostalgia de Rosa se oponen a la alegría de vivir y de realizarse que queda manifestada en “A la edad del pato” y “Al colegio”.

Ciertamente, una adolescencia vivida a plenitud entre las bromas y burlas de la escuela, puede ser el adelanto de una edad adulta equilibrada y serena.

Simultáneamente, la felicidad compartida por esa madre y su hija es una imagen querida a la autora de estos relatos y por eso quizás ubicada en un contexto de preferencia conceptual por el narrador.

Por último, los finales de los dos primeros cuentos son semejantes y caracterizados por lo intrascendente, como tantas anécdotas de la vida misma. El tercer cuento se diferencia por tener un final más representativo en el orden conceptual.

En el primero dice el narrador al concluir el relato:

-Cuando llegue a casa se lo diré a Rosa, sin rodeos -decidió-. Mañana me voy.

Y al llegar de vuelta de su paseo, muy tarde y rendido, cuando apenas ella le hubo abierto la puerta, se lo dijo. (*Ibid.*, p. 37)

El segundo termina así:

Cristina, contra su costumbre, contestó temblorosa y distraída, con la terrorífica melena colgándole a la espalda, a las preguntas que aquel día le hicieron en clase... (*Ibid.*, p. 67)

En ambos el final es abierto. La anécdota contada continúa.

En lo que respecta al tercero de los relatos, dice al concluir la narradora-personaje:

Pero yo quisiera que alguien me explicase por qué cuando me voy alejando por la acera, manchada de sol y niebla, y siento la campana del colegio llamando a clase, por qué, digo, esa expectación anhelante, esa alegría, porque me imagino el aula y la ventana, y un pupitre mío pequeño, desde donde veo el jardín, y hasta veo clara, emocionantemente, dibujada en la pizarra con tiza amarilla una A grande, que es la primera letra que yo voy a aprender. (*Ibid.*, p. 101)

Mediante el mecanismo de la asociación y en el momento de oír la campana de la escuela, la narradora-personaje reactualiza un tierno pasado y se llena de la felicidad que este momento le proporciona.

Para ella este instante no es intrascendente y prescindible, por el contrario, es un alto en el camino que también aparece asociado con su hija en quien la madre ve repetirse su propio pasado.

3.2.2 Relaciones entre los cuentos de *La muerta* y las dos novelas cortas de *La llamada*

En este segundo apartado del comentario de temas y motivos en *La muerta* y en las citadas novelas cortas de *La llamada*, también hemos decidido distinguir dos grupos:

- “El regreso”, “Rosamunda” y “Un noviazgo” La enajenación de los personajes: Julián, Rosamunda y Alicia respectivamente.
- “La muerta” y “El piano”. Papel y significación del recuerdo en ambos relatos.

3.2.2.1 “El regreso”, “Rosamunda” y “Un noviazgo” La enajenación de los personajes: Julián, Rosamunda y Alicia respectivamente

En el análisis de las semejanzas y diferencias entre los personajes estudiados, consideraremos los siguientes puntos de reflexión:

3.2.2.1.1 Enajenación y locura

Los tres personajes mencionados tienen en común una actitud enajenada ante la vida, una necesidad constante de evadirse de la realidad, y un particular terror a la existencia que les espera junto a personas que -si bien son conocidas desde hace muchos años-, ahora les resultan particularmente extrañas.

El caso de Julián es representativo; después de abandonar el manicomio siente remordimientos:

Julián empezó a tener remordimientos de haber disfrutado tanto la noche anterior, de haber comido tanto y cosas tan buenas, de haber canta-

do con aquella voz que, durante la guerra, había aliviado tantas horas de aburrimiento y de tristeza a sus compañeros de trincheras. (*La muerta*, p. 112)

Hacemos notar que esta conciencia de culpa sólo encuentra justificación en todo lo que Julián ignora; su familia durante su ausencia no ha pasado hambre y cuando llegue a su casa hallará una digna mesa de Navidad.

Este sentimiento de responsabilidad es constante en el personaje; antes lo arrastró a la locura al vivir la impotencia de no poder alimentar a su familia, ahora lo acicatea nuevamente porque se enfrenta a la responsabilidad de retomar las riendas del hogar.

De golpe le caían otra vez sobre los hombros las responsabilidades, angustias. A toda aquella familia que se agrupaba a su alrededor venía él, Julián, a salvarla de las garras de la Beneficencia. A hacerla pasar hambre otra vez, seguramente, a ... (*Ibid* p. 114)

Rosamunda ha creado una realidad ficticia en donde descansa su locura:

-Su verdadero nombre era Felisa; pero, no se sabe por qué, lo aborrecía. En su interior siempre había sido Rosamunda, desde los tiempos de su adolescencia. Aquel Rosamunda se había convertido en la fórmula mágica que la salvaba de la estrechez de su casa, de la monotonía de sus horas; aquel Rosamunda convirtió al novio zafio y colorado en un príncipe de leyenda. (*Ibid.*, p. 90)

El carácter adusto y severo de la existencia cotidiana la había obligado a cambiar su realidad por otra mejor, la había orillado a aceptar que en el mundo de los sueños se vivía mejor y en esto estribaba el fundamento de su propia enajenación.

En el caso de Alicia, su locura es apenas perceptible. Su madre la escucha hablar por primera vez de un primo conde que no existe y empieza a tener miedo de Alicia:

La voz de doña Ana salió un poco temblorosa. Alicia hablaba ahora como una posesa. Doña Ana no recordaba tener ningún primo conde. Temió que su hija se hubiera vuelto loca. Fue un pensamiento frío como la hoja de un cuchillo el que recorrió a la anciana de arriba a abajo, como si la partiera en dos. (*La llamada*, p. 186)

En seguida agrega el narrador:

“El demonio” de Alicia estaba a punto de aparecer detrás de sus ojos... La señora se tapó la cara con las manos. (*Ibid.* pp. 186-187)

El clásico tema de los demonios reaparece aquí asociado con la actitud violenta de la novia hacia su madre.³⁸ Esta actitud refleja su falta de equilibrio y la inmadurez caótica en que vive a pesar de sus cincuenta años.

3.2.2.1.2 Retorno al pasado

En “El regreso” el personaje central, Julián, abandona el manicomio ya restablecido de una grave locura y debe regresar a su casa donde lo esperan su mujer, su madre y sus hijos.

El título del cuento hace referencia aparente a una situación feliz, pero en la realidad no es así porque Julián no quiere abandonar la seguridad y protección que conociera en el hospital junto a las hermanas religiosas.

En “Rosamunda” se plantea también el tema del retorno de una mujer a su casa y a su marido. Felisa o Rosamunda como gusta llamarse, tampoco desea volver porque considera que la vida junto a su marido es monótona y triste.

En el caso de “Un noviazgo”, Alicia vive idénticas inquietudes porque también ella debe cambiar su existencia y adaptarse a nuevas formas, que si bien no estaban antes, igualmente su horror a aceptarlas nos lleva a entender porqué se manifiesta tan insegura y renuente.

38 Cfr. supra Temas y motivos en *Nada* y *La isla y los demonios*.

Además como en un pasado había amado a su jefe, esta propuesta presente de alguna manera la regresa a ese mismo pasado.

En este sentido, tanto Alicia como De Arco se encuentran en una edad en que ya nada más le pueden pedir a la vida. Han transcurrido años de trabajo, de inseguridad durante la guerra civil, de esperanzas...

El señor De Arco está muy solo y cree hallar en la persona de Alicia la compañía ideal para sus últimos años.

El narrador desea expresar, mediante las largas consideraciones acerca de las situaciones vividas y las presentaciones de sus personajes, que éstos -a pesar de haber compartido tres décadas de trabajo en común-, en la realidad no se conocen tal y como son: De Arco cree que su propuesta de matrimonio no podrá ser rechazada bajo ningún aspecto y Alicia que su jefe aceptará todas sus condiciones con tal de conseguir lo que está buscando.

Recibida, pues, esta propuesta y antes de aceptarla, se entrega a retorcidas reflexiones y a pensamientos de venganza que sólo tienen cabida en sus hondos prejuicios de mujer solterona.

3.2.2.1.3 Actitud ante el presente

Los tres personajes se encuentran inmersos en un presente que de una manera u otra quisieran prolongar, porque le tienen mucho miedo al tiempo que vendrá; presumiblemente la excepción la configure el personaje femenino de “Un noviazgo” como lo explicaremos más adelante.

Julián desea permanecer en el manicomio, junto a las hermanas que lo ayudaron a curarse, posiblemente porque en ese lugar él tiene la vida resuelta y no se atreve a enfrentar el pensamiento de tener que volver a empezar; este reinicio lo llevaría de nuevo a entablar la relación con su esposa, a convivir con su

familia, a enfrentar los problemas del trabajo, en fin, a retomar contacto con la adusta sociedad. Parece ser que su locura fue el mejor pretexto para aislarse, para alejarse de un mundo que no lo comprendía.

Al mismo tiempo, Rosamunda quería que ese viaje en tren fuera eterno, que no la condujera al reencuentro con su marido; aunque éste es la representación de la realidad que se opone al universo de sueño en que ha preferido vivir Felisa, ella no está dispuesta a aceptarlo.

En el caso de Alicia no creemos que ella quiera prolongar su presente conscientemente, más bien consideramos que su resistencia al matrimonio con De Arco se fundamenta en una profunda desconfianza.

Desde el principio podemos ver cómo la cincuentona secretaria empieza a cambiar su presente en el terreno especulativo teórico; venderán todo y se mudarán a un hotel pocas semanas antes de casarse, así lo tiene establecido, pero la mencionada modificación de este presente que Alicia odia, sólo se podrá producir en la medida en que De Arco acepte todas las condiciones de la novia para conseguir que su boda sea con la pompa y boato que una mujer decente exige.

Finalmente, el excesivo orgullo de la secretaria la obliga a renunciar a la nueva vida que la esperaba y regresa, con la adusta firmeza de la virgen estéril, a un presente que seguirá siendo ahora más cruel que antes.

3.2.2.1.4 Traslado espacial: el motivo de los viajes

Otra semejanza que nos parece interesante de señalar en los relatos comparados, se refiere a la necesidad de traslado espacial, lo cual nos lleva al motivo de los viajes en Laforet, motivo que aparece recreado en varios momentos de su narrativa.³⁹

39 Cfr. *infra*, temas y motivos en *La insolación* y *La mujer nueva*.

Tanto en *Nada* como en *La isla y los demonios* hay trenes, barcos, gente que llega y otros que parten; en el caso de los relatos breves que estamos analizando, estos viajes no sólo son mucho más cortos, sino que también se revisten de un carácter figurado como lo veremos a continuación.

Julián debe viajar desde el hospital a su casa. Este hecho nos permite ubicar necesariamente la noción de cambio que se producirá en su existencia: se traslada desde el lugar donde dejó su locura, al sitio donde se reencuentra con los seres queridos. Está de más insistir en la resistencia del personaje a este cambio que aparece claramente subrayado en el hecho de quedarse en la Nochebuena junto a las religiosas.

Rosamunda viaja en tren hacia su casa y el prolongado diálogo con el soldado en la plataforma de la máquina nos lleva a enterarnos que ella no quiere volver.

En el caso de Alicia, ella debería trasladarse de su triste departamento a la señorial mansión. Este hecho no se produce debido a las circunstancias ya explicadas, pero la noción de movimiento de un espacio a otro queda manifestada igualmente.

3.2.2.1.5. Relaciones entre personajes

Los tres personajes se parecen también si observamos las relaciones que sostienen con el universo inmediato circundante.

Veámoslo a través de un breve esquema:

Personaje central	Personajes secundarios	Seres queridos que aguardan
1 Julián -----	Las monjas	Herminia, su esposa.
2 Rosamunda -----	El soldado	Su anónimo marido.
3 Alicia -----	Su madre	El señor De Arco.

Los personajes secundarios representan el momento actual y comparten secretos con los centrales.

Hay por supuesto diferencias entre ellos si tenemos en cuenta la relación que guardan con los protagonistas de las tres historias analizadas aquí.

Julián quiere a las monjas porque ellas le devolvieron su condición humana, porque supieron estar junto a él en los difíciles momentos de enajenación.

Rosamunda, en cambio, se muestra indiferente ante el anónimo soldado; igualmente le confía sus secretos, pero el militar no deja de representar para ella tan sólo un pretexto para sincerarse.

La madre de Alicia ha sido únicamente la compañía de tantos años; la novia ve en su progenitora una fuerza contraria a sus intereses; no la acepta como es, tan sólo la soporta.

Por último, los seres queridos que aguardan representan la nueva vida para los personajes principales; en el caso de Julián y Rosamunda se trata de volver a empezar; para Alicia, de alguna manera también es recomenzar; ella ya conocía a De Arco en la prolongada relación laboral que los había mantenido juntos tantos años; ahora se trataba de empezar a vivir una relación diferente.

3.2.2.2 “La muerta” y “El piano”

En ambos textos predomina un motivo rector de la trama: el recuerdo; la definición de la personalidad a partir del pasado. Así pues, hemos elegido estos dos relatos con el fin de comparar las analepsis que aparecen en uno y otro, todo ello con el propósito de establecer diferencias y semejanzas entre estos discursos dedicados a recordar los tiempos ya idos.

En “La muerta” el flash back corre por cuenta del narrador, quien relata cómo fue la vida de don Paco junto a la enferma.⁴⁰

40 Cfr. *supra*, “El narrador en *La muerta*”.

En “El piano” se presentan varias analepsis que tienen como finalidad contarnos primero la historia de Rafael y luego la de Rosa, esta última aparece en dos instancias. Además, también se narra la diégesis de Luisa, la sirvienta de la pareja.

El papel que cumple el recuerdo en ambos relatos consiste en actualizar situaciones del pasado para que puedan ser comprendidas mejor en el presente.

El personaje de “La muerta” requiere entender por qué la presencia de la esposa fallecida parece seguir actuando en la casa; y para ello nada mejor que traer al momento vivido un pormenorizado detalle de lo pasado junto a María en las últimas etapas de su enfermedad.

En el caso de Rosa, ella precisa llevar a cabo una evaluación de lo sucedido junto a su esposo Rafael y sobre todo desea hacerlo después de haber vivido los acontecimientos que correspondieron al regalo del piano.

Veamos paso por paso la analepsis del primer relato.

El narrador señala un hecho que corresponde a una situación presentida, pero no real. Al ingresar a la casa, don Paco suspira profundamente y de pronto comprende que: “Había sentido a la muerta”. (*La muerta*, p. 10)

La presencia de quien irremediamente ya no estaba en ese espacio de dolor, reaparece de pronto, pero no en un contexto fantasmagórico, sino en un entorno natural.

La había sentido allí en el callado corredor de la casa, en el rayo de sol que por el ventanuco se colaba hasta los ladrillos que pavimentaban el pasillo. Había notado la presencia de su mujer, como si ella viviese. Como si estuviese esperándolo en la cálida cocina, recién encalada, tal como sucedía en los primeros años de su matrimonio, (*Id.*)

Las características románticas de este discurso son notables; el silencio de la casa y el tímido rayo de sol le anuncian a la muerta, le permiten pensar al personaje que ella está de nuevo allí, como en los primeros años de su matrimonio.

Pero lo más importante consiste en establecer la diferencia entre ese pasado lejano: los años iniciales en familia, y el otro pasado particularmente más cercano: el de la prolongada enfermedad de María.

Para precisar este hecho agrega el narrador:

Después las cosas habían cambiado. El señor Paco había sido muy desgraciado y nadie podría reprocharle unos traguitos de vino y algunas aventurillas que le costaron, es verdad, sus buenos cuartos... Nadie podría reprochárselo con una mujer enferma siempre y dos hijas alborotadas y mal habladas como demonios. Nadie se lo había reprochado jamás. (*Id.*)

De esta manera la voz narrativa intenta justificar el proceder de don Paco, o, mejor aún, hace suyo el propio discurso del personaje.

Él se preocupó por traer el dinero suficiente a la casa, por comprar los medicamentos a la enferma, en fin, por mantener la estabilidad del hogar. Pero desde una perspectiva particularmente egoísta, consideraba que tenía derecho a seguir viviendo, ya que a su esposa la daba por muerta desde hacía mucho tiempo.

Ciertamente cuando el personaje recuerda todo lo dicho, lo hace con la finalidad de hallar una explicación a una forma de proceder excesivamente personalista, y que, -al menos en la moral cristiana de Laforet-, no tiene cabida.

De esta forma, el discurso del recuerdo involucra a don Paco con un pasado en el que le tocó cumplir determinada función en la casa, y en el que también se debió haber sentido muy solo, quizás tan solo como en el presente.

Ahora bien, las dos formas de soledad aludidas se pueden distinguir perfectamente: la primera -en vida de la mujer-, muy pronto estuvo escalonada por otras posibilidades que el señor de la casa empezó a considerar; la segunda -muerta ya la esposa-, parece ser sin mayores expectativas para el futuro, pero más auténtica porque se deja de buscar alternativas que sólo conllevan el desesperado intento del hombre por escapar de la soledad.

Las consideraciones siguientes de la voz que cuenta permiten fundamentar algunas de las características de la primera forma de soledad:

Alguna vez, la verdad, había él especulado con la muerte de su mujer. Y esto lo sentía ahora. Pero... ¡Había estado desahuciada tantas veces!... Se avergonzaba de pensarlo, pero no pudo menos de hacer proyectos, en una ocasión, con una viuda de buenas carnes, que vivía en la vecindad, y que le dejaba sin respiración cuando le soltaba una risa para contestar a sus piropos... (*Ibid.*, p. 11)

Se trataba así de encontrar una solución anticipada a su vida, de evitar prematuramente la soledad.

Pero María no terminaba nunca de morir. Fueron largos años de inútil espera. La prolongada convalecencia de la pobre mujer terminó por agotar a don Paco:

Al señor Paco con la imposibilidad de realizar el nuevo matrimonio que soñaba se le pasó el enamoramiento por la viuda frescachona y, en verdad, cuando, al fin, María cayó enferma de muerte, él no tenía ningún deseo del desenlace. Lo que le sucedió fue que hasta el último minuto estuvo sin creerlo. (*Ibid.*, p. 15)

En otro orden de situaciones a considerar en el análisis, debemos tener en cuenta que la muerte de María significó una forma de liberación para los habitantes de la casa.

Tres semanas después de fallecida la triste señora, es cuando empieza a sentirse su presencia en la casa. Don Paco la recordaba también como cuando era joven y él se sentía orgulloso de ella “que era limpia y ordenada como ninguna”. (*Ibid.*, p. 16)

María al irse les ha dejado una herencia simbólica. En vida de la mujer los habitantes de la casa no se toleraban. En la muerte de ésta, empiezan a entender que los seres humanos pueden convivir sin necesidad de rencillas y descubrir también que el pasado no es tan malo como parecía y que en el presente los caminos pueden ser recorridos con optimismo.

Una de las hijas señala en determinado momento:

-La verdad, padre [...], que a veces no sabe uno como viven algunas personas. La pobre madre no hizo más que sufrir y aguantar todo... Yo quisiera saber de qué le sirvió vivir así para morir sin tener ningún gusto... (*Ibid.*, p. 18)

El personaje no tenía ganas de contestar a esta pregunta,

Pero parecía que en la cocina clara hubiese como una respuesta, como una sonrisa, algo... (*Id.*)

El condicionamiento romántico-cristiano de la santidad de María que se menciona en el contexto, no es más que una forma pseudo espiritual de explicar los hechos íntimos por el camino fácil de la absurda canonización.

María les ha dejado la herencia de paz que no supieron tener con ella en vida: “Quizás para eso había vivido y muerto ella, así, doliente y risueña, insignificante y magnífica” (*Id.*), dice el narrador, con lo cual se llega a la conclusión que nos permite explicar -en un discutible contexto espiritual-, el legado de la esposa muerta.

En “El piano” el ámbito del recuerdo aparece inevitablemente asociado con el piano, como única herencia de la tía Micaela para la joven pareja.

Nos parece digna de resaltarse la actitud del narrador que mantiene cierta distancia y que no nos hace partícipes en seguida del contenido de la historia, tan sólo nos permite tener un primer contacto con ella a través de los comentarios de los vecinos.

El piano llega al ático y provoca el comentario de todos los habitantes del lugar, quienes especulan y arriban a la gratuita conclusión, ya mencionada, de que son gente rica venida a menos.

A través de los recuerdos de Rosa nos enteraremos de la verdad, que el narrador había preferido ocultar al principio del relato.

Escogeremos determinados pasajes de las diferentes analepsis presentadas en el contexto de esta novela breve.

Después de haber observado con consternación cómo se llevaban el piano, Rosa empieza a subir las escaleras que la conducen al ático, pero no tiene ganas de llegar a su casa; prefiere pensar.

En su pensamiento tendrán cabida los seres queridos del presente: su esposo Rafael y Pablo, su hijo; la impredecible tía Micaela, quien forma parte de un pasado relativamente reciente; y la propia sirvienta de la casa, Luisa.

Mientras Rafael duerme, Rosa recupera situaciones del pasado; el narrador está junto a la esposa para aclarar todo aquello que ella calle o eluda.

La voz narrativa dice, por ejemplo, que conocemos los sueños de los seres amados cuando realmente los queremos. Y Rosa quiere a Rafael y por eso está allí, a su lado, viéndolo dormir e interpretando sus sueños.

En los primeros años de la relación, Rafael había deseado ser rico y famoso “y a ello le parecía consagrar su vida...” (*Mis páginas mejores*, p. 110), sus aspiraciones las compartía con la mujer que tenía a su lado:

Y Rosa le decía que nadie más capacitado que él para serlo; pero al mismo tiempo lo acostumbraba a la oscura felicidad de ser pobre, a la beata felicidad de pasar oscuro e ignorado por la existencia. (*Id.*)

He aquí el encuentro entre dos formas de ser que se contraponen. Rafael, soñador y ansioso; Rosa, con los pies en la tierra y pensando siempre que el hombre debería acostumbrarse a la suerte que le tocó en este mundo. Apoyada en un cruel determinismo social, cree que el individuo equivoca el camino cuando quiere más de lo que tiene.

Se advierten así esquemas que inevitablemente conducen -si no a la separación-, por lo menos a la anulación de una de las dos personalidades.

Rosa, escuchando a Rafael, parece ceder; Rafael, expresando sus angustias, cree encontrar una actitud dispuesta, donde sólo hay un oído que oye, pero no se involucra. Es éste el principio de las desavenencias por el que muchas parejas pasan.

Rafael había incluido en sus sueños la herencia de la tía Micaela, había organizado su vida de acuerdo con esta esperanza. Pero la tía, al morir, tan sólo les dejó el piano que en otros tiempos tocara Rosa para que la anciana señora lograra conciliar el sueño.

Como lo vemos, aquí también hay una muerta y una herencia.

Si en el cuento anterior la herencia era espiritual, nosotros debemos analizar el sentido profundo que posee el piano en este contexto.

Rosa había vivido un tiempo con su tía, pero la había abandonado por su afán de independencia.

No, no la había tratado mal aquella imponente doña Micaela. Había vivido con ella en una casa oscura, lujosa y confortable, y como hija de aquella casa había sido tratada. Pero Rosa prefirió morir de hambre, y en su alegre pobreza juvenil fue muy feliz. (*Ibid.*, p. 118)

Cuando iba a visitar a su tía, ésta le hacía tocar el piano y Rosa sufría porque, no sólo tocaba mal, sino que además ella estaba consciente de esto.

No le importó arriesgar la herencia por tener su libertad.

Se espantaba de pensar, a veces, que algunas personas, en su caso, hubieran sido capaces de perder no unos ratos, de cuando en cuando, sino lo más hermoso de la vida, la juventud, la alegría, para recibir a su debido tiempo aquellos muebles tan apreciados por doña Micaela, la plata de los aparadores, la porcelana de las vitrinas y la renta que sostenía esta casa con criados y con lustre. (*Ibid.*, p. 119)

No quería ser hipócrita para lograr al cabo una ventaja material. Ubicada en su profunda sinceridad, sentía lástima por

aquellos que lo daban todo por un trozo de pan, los que se vendían por el bienestar económico.

En esto se diferenciaba de Rafael, quien hubiera hecho lo posible por llegar al anhelado estatus, si con él podía alcanzar la tranquilidad necesaria para dedicarse a la labor artística de la escritura.

En sus reflexiones, Rosa tiene tiempo para pensar en las dos clases de pobres que ella conoce: los que lo son a la fuerza y los que -como ella-, están encantados de serlo, y se sienten libres.

Por eso cuando recibió el piano como única herencia de la tía, sólo se sintió intrigada. Rafael, en cambio, estaba furioso y reclamaba al destino por la mala jugada.

El piano fue izado hasta el ático y en torno a él se hicieron hermosas tertulias culturales hasta el día en que la pareja se vio obligada a venderlo para solventar necesidades económicas impostergables.

Ese día fue muy dolorosa para la esposa de Rafael; si bien ella pensaba que la venta del piano no importaba, cuando se re- cuesta llorando en los brazos de su marido y le dice:

-No he ido a la oficina, no he hecho nada. He gastado dinero como una loca... He estado huyendo de mí misma sin darme cuenta. He estado retrasando, retrasando esta llegada... Y al fin, ahora mismo, he alcanzado a ver cómo se llevaban el piano... Entonces comprendí, ¿sabes?, que era eso de lo que he estado huyendo toda la mañana. De verlo sacar de casa. (*Ibid.*, p. 146)

En este momento comprende la trascendencia, lo que en realidad representaba el instrumento en su vida.

Alrededor del piano la existencia de la pareja parecía haberse asentado, había cobrado una nueva significación; al venderlo, Rosa siente como que había traicionado la herencia de la tía Micaela.

Pero, finalmente, el piano y lo que él representaba, habían logrado el milagro de hacer reflexionar a Rafael y de conducirlo

a valorar otros aspectos que están inmersos en la existencia del hombre.

Si en “La muerta” María había cambiado el espacio doméstico, lo había transformado en un sitio diferente en donde todos encontraron la paz, aquí, en este espacio reducido del ático, el piano había alcanzado idéntico objetivo.

El llanto de Rosa pretende mostrarnos una aparente insatisfacción que las palabras de consuelo de Rafael se ocupan de poner en su justo lugar.

El final de la novela es definitivamente optimista y le permite a Rosa abandonar su mundo de recuerdos de esa mañana para mirar, ahora sí de frente, al salón vacío, al salón sin el piano:

Y no lo encontró desolado, sino alegre y lleno de luz. Y volvió a pensar, como siempre, que tenía en su vida de la tierra un poco del reino de los cielos. (*Ibid.*, 147)

3.3 RELACIONES TEMÁTICAS ENTRE *LA MUJER NUEVA Y LA INSOLACIÓN*

3.3.1 *Introducción*

El problema de las eventuales semejanzas o diferencias entre ambas novelas no estriba en el desarrollo conceptual de éstas, más bien se encuentra en relaciones de carácter literario que se hallan apoyadas en los enfoques de motivos diversos que consideraremos aquí.

La propuesta doctrinal de la autora resulta perfectamente definida en *La mujer nueva*,⁴¹ su actitud se apega a los princi-

41 *Cfr.*, 1. J.L. Micó Buchón. “El hombre viejo y la mujer nueva”, en *Cristianidad*, Barcelona, 1956, No. 13, pp. 303-304. 2. E. Sordo, “*La mujer nueva*, novela de Carmen Laforet”, en *Revista de Barcelona*, Barcelona, 1956, No. 197. 3. J.L. Vázquez Doderó. “Lo humano y lo divino en *La mujer nueva*, en *Nuestro tiempo*, Madrid, 1956, No. 20. 4. J. Villa Pastur “Carmen Laforet: *La mujer nueva*” en Pliego

pios de la fe católica, al menos en parte, como ya se ha señalado *supra*, en el capítulo correspondiente: “El narrador en *La mujer nueva*”.

Lo que falta definir, y esto ya en el orden doctrinal mencionado, es si se trata de una novela católica o simplemente la novela de una mujer que enfoca el tema de la fe.

Para fundamentar estas propuestas mencionaremos brevemente las opiniones de dos autores que hablan al respecto.

En primer lugar, Rafael Ma. de Hornedo sostiene en un artículo publicado en la revista *Razón y Fe*, que la presente obra de Laforet es una novela católica.⁴²

Este autor habla también de las características narrativas que pueden ser resaltadas en la obra, y dice al respecto:

El instrumento se ha perfeccionado con los años. Los capítulos se suceden aquí, con renovado interés en hábil alternancia de escenarios y situaciones. Su técnica es plenamente actual, suelta y rápida, sin la excesiva versatilidad del cine y, a la vez, con marcado aire familiar que muestra su ascendencia española decimonónica, timbre de nobleza y garantía de solera.⁴³

Nos vemos en la obligación de aclarar que el análisis realizado por este crítico resulta, por momentos, lleno de exageradas alabanzas que esconden el deseo de resaltar el mensaje católico implícito, más que los valores literarios de la obra.

Él mismo señala al respecto:

Y sea la última advertencia la de que he de fijarme preferentemente en el aspecto religioso y, sólo de pasada, en el literario.⁴⁴

Crítico de *Archivum Universidad de Oviedo*, mayo-dic. de 1955, pp. 6-8. S. M. Fernández Almagro. “*La mujer nueva*”, en *ABC*, Madrid, del 31 de diciembre de 1955.

42 Cfr., Rafael Ma. de Hornedo. “La novela católica española en 1956”, en *Razón y Fe*, Madrid, 1957, no. 156, pp. 716-717.

43 *Ibid.*, p. 170.

44 *Ibid.*, p. 166.

Por lo anterior, consideramos menos extrema la postura de Carlos de Arce quien al referirse a esta novela considera que es simplemente la novela de una mujer que halla la fe:

No es una obra de catolicismo sano a lo Bernanos, Greene, Merton o el mismo Chesterton. Nada hay de las dos muestras de literatura católica. Sólo existe la novela. Una novela buena, construida, narrada y ambientada.⁴⁵

En lo tocante a *La insolación*, la carga doctrinal de la obra es prácticamente nula. Se trata de una novela particularmente diferente a su producción anterior, Marra López opina al respecto:

Insolación no tiene nada que ver con su obra anterior, aunque se perciban rasgos, claro es, al ser la misma autora. Un principio, aparece también el complejo mundo de los adolescentes, tan difícil de describir y tan grato y atrayente a Carmen Laforet⁴⁶

Y agrega al respecto el autor mencionado:

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 se mueven por sí solos por 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 la realidad.⁴⁷

Consideramos, de manera particular en esta novela, la relación romántica del hombre con la naturaleza agreste, así como el desarrollo de la personalidad conflictiva de un niño adolescente.

45 Carlos de Arce. “Carmen Laforet”, en *Virtud y Letras*, Manizales, 1956, núm. 58, p. 193.

46 José R. Marra-López. “Novelas y cuentos. Carmen Laforet, novelista perdida y encontrada”, en *Insula*, Madrid, Núm. 203, octubre de 1963, p. 4.

47 *Id.*

El tema del catolicismo está presente a través de los sacerdotes de la Iglesia, quienes esporádicamente aparecen en el contexto y que al proporcionar sus opiniones externan un enfoque parcial del problema en cuestión, el cual posteriormente será considerado en este libro.

Los motivos que analizaremos comparativamente en ambas novelas serán:

- Personajes principales y tiempo vivido por ellos.
- Los viajes.
- Tópicos románticos.

3.3.2 *Protagonistas: tiempo vivido*

Tomamos en cuenta, como punto de partida de nuestro análisis, la opinión crítica de Jaime Murillo Rubiera quien dice respecto de los personajes, y particularmente de Paulina como protagonista de *La mujer nueva*:

El acierto de una obra son sus personajes. Lo importante es eso caliente y humano que se nos da en el protagonista. Cuando una obra tiene personaje, la obra tiene vitalidad, se justifica. Ese y no otro es, a nuestro modesto juicio, el acierto de Paulina, “la mujer nueva”.⁴⁸

Laforet ha logrado la recreación de numerosos personajes a través de las diferentes obras narrativas que estamos analizando en el presente contexto. Desde *Nada* hasta *La insolación* pudimos asistir al desarrollo heterogéneo de protagonistas preferentemente femeninos: Andrea, Marta, Rosa, Alicia, Leonor, Claude, Rosamunda, Paulina.

Los hombres que aparecen cumpliendo el papel protagónico en los relatos, son pocos, y están supeditados a mujeres de

48 Jaime Murillo Rubiera. “Al margen de un libro de Carmen Laforet: Paulina o la sinceridad”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, marzo de 1956, No. 75, p. 114.

quienes de alguna manera dependen o han dependido en cierto momento de su existencia: el señor Paco, (“La muerta”), tiene detrás la figura de su mujer muerta, de María, quien -como desde el título se indica- es presencia constante en la casa, a pesar de ya no estar; Juan Pablo, (“El veraneo”), se relaciona íntimamente con su hermana y juntos -de ninguna forma separados- confluyen hacia un pasado común; Julián, (“El regreso”), representa a un individuo débil, quien después de recuperarse de la locura queda subordinado estrechamente a un pasado inmediato que no desea perder y que aparece simbolizado por las religiosas del hospital. Además, también depende de un pasado mediato al que no quiere retornar, y que está representado por su esposa Herminia.

Presumiblemente la única figura masculina que se yergue por encima del personaje femenino que está junto a él, sea la de Paul Louvain, (“Última noche”), quien al dejar el legado de arrepentimiento en manos de su esposa Claude, actúa desde la misma muerte y se ve así ennoblecido por el sufrimiento.⁴⁹

En *La insolación*⁵⁰ hay un personaje central masculino, su nombre: Martín. Consideramos que -a diferencia de los ejemplos anteriormente mencionados-, Martín aparece en la obra de manera independiente de protagonistas femeninos que puedan actuar sobre él. Sin embargo, esta excepción tiene sus matices; Martín no representa el prototipo masculino: el beso a Carlos Corsi, su emoción ante él, la indiferencia ante los acercamientos de Anita Corsi son circunstancias que podrían caracterizarse más femeninas que masculinas.

Aclarado este aspecto que define una nota peculiar de *La insolación*, analizaremos a continuación los conceptos de pasado y presente en ambos protagonistas y la forma que ellos ins-

49 Cfr. “Temas y motivos en *La muerta* y en dos relatos de *La llamada*”.

50 Cfr., M. Fernández Almagro. “*La insolación*, por Carmen Laforet”, en *ABC*, Madrid, del 19 de mayo de 1963.

trumentan, en las respectivas obras, cuando se enfrentan al tiempo vivido.

Veamos primero algunas consideraciones que refieren a Paulina.

Presumiblemente la virtud principal de esta mujer es la sinceridad:

Pero “Paulina” nos resulta también enigmática, profunda, sencilla. Enigmática porque es hija de sus espontáneas vivencias, que ella misma difícilmente puede explicar. Es profunda porque no es ajena a esa intuición que la abraza en curiosidad, en saber, para hacer “su camino”. Es sencilla porque, fundamentalmente, es sincera. Creemos que la sinceridad de “Paulina” es su cualidad más sobresaliente y definida. Ella no sabe ser hipócrita; nos lo dirá en más de una ocasión a lo largo de la obra.⁵¹

Paulina ha debido enfrentar un cambio radical cuando llega a comprender que es necesario revisar numerosos esquemas que se han venido cumpliendo ineludiblemente, pero que ella ya no está dispuesta a seguir soportando.

Precisamente, respecto a este problema y marcando la diferencia que se establece entre el pasado de Paulina, la conversión y el presente, según señala Rafael Ma. de Hornedo:

Paulina, temperamento sensual, carácter difícil, altivo e independiente, va creciendo con la idea obsesiva de ser lo contrario de sus padres. Le repugnaba en éste su hipocresía y vanidad, su vida groseramente sensual, sin dejar por ello de acudir a la iglesia y de tratar con los curas; le molestaba en aquélla su sumisión, su tristeza, los rezos y lloros por las infidelidades del marido.⁵²

Paulina rechaza así las manifestaciones grotescas de su pasado y asocia -en primera instancia- todo lo malo y repulsivo con la iglesia que sus padres le obligaron a frecuentar.

51 *Ibid.*, pp. 114-115.

52 Rafael Ma. de Hornedo. *Op. cit.*, p. 168.

Es ésta, por lo tanto, una situación dominante en sus recuerdos.

Con los años sus ideas no cambian; no tienen quizá la acritud y acometividad de su adolescencia, pero ella vive del todo alejada de la iglesia. No obstante, como Paulina es sincera en aquella larga enfermedad que precedió al verano de su conversión, se siente ganada por la bondad, la abnegación, el cariño desinteresado de Blanca [...] Paulina experimenta también entonces sincera admiración por las carmelitas.⁵³

El crítico citado, al contrastar las dimensiones temporales en juego, pretende subrayar el carácter intenso de la conversión de Paulina, la cual se produce de manera inesperada.

En la presente investigación hemos sostenido -en abierta oposición con Rafael de Hornedo-, que los logros artísticos de Laforet resaltan mucho más en la primera parte de esta novela (antes de la conversión), y que, después de operada esta transformación, el mérito artístico disminuye, debido precisamente a este extraño acercamiento entre la literatura y el dogma de la fe católica.⁵⁴

Pero lo que sí nos permiten observar los planteamientos del jesuita citado, son las diferentes posiciones del personaje ante el pasado y el presente.

Si en el pasado había un explicable rechazo a la hipocresía de su familia -particularmente de su padre-, hipocresía que estuviera fomentada por los sacerdotes del lugar, en el presente, la toma de conciencia que la lleva a la conversión no obedece a ningún esquema racional.

Y después de su conversión, después del silencio de los ejercicios, nace en ella el deseo de comunicar “sus descubrimientos espirituales”..., volcarlos como una expansión entre gentes con espíritu despierto, que ignoran las grandes verdades, la hermosura asombrosa, la esencia de la vida que hay detrás de lo que ellos ven sin simpatía: ese oscuro mundo

53 *Id.*

54 *Cfr. supra*, “El narrador en la mujer nueva”.

lejano que es la Iglesia con sus beatas, sus monjas, sus conventos prósperos⁵⁵

Las expresiones llenas de exagerada unción del crítico no hacen más que subrayar el carácter parcial de sus aseveraciones, mientras el concepto aliterario predomina, como él mismo lo había advertido al comienzo de su ensayo.

También en el pasado de Paulina hay dos hombres: Eulogio y Antonio. El primero es el marido ingenuo quien vive absorbido por las ocupaciones materiales y se halla muy lejos de comprender la problemática profunda de su mujer.

El segundo es el amante oportuno, mucho más joven que Paulina, y quien trae a ésta una nueva interpretación del mundo y una tierna actitud que la conmueve intensamente.

Cuando la protagonista decide abandonar Villa de Robre, está tratando de crear distancia entre ella y estos dos hombres.

Posteriormente y después de un proceso relativamente complejo, el cual aparece asociado a sus nuevas ideas religiosas, decide abandonar a Antonio.

Una conversación con Blanca, la suegra de Antonio, remueve el alma de Paulina. Aquélla le pide que ruegue por su hija moribunda, por Rita, y se aleja llena de dolor porque conoce perfectamente bien todo lo que está pasando y el papel que cumple la esposa de Eulogio en ese momento.

La protagonista siente que muchas cosas van a cambiar en ella después de la mencionada plática; la invade el sentido de la culpabilidad colectiva al pensar que Julián, el muchacho asesino, había matado “por aquella estúpida ansia de cosas materiales, el dinero y el placer fugaz que el dinero proporciona”,⁵⁶ y en este mismo contexto ella piensa también que:

55 *Id.*

56 Carmen Laforet. *La mujer nueva*, 3a. ed., Barcelona, Destino, 1956, p. 256. (Las citas posteriores de esta obra, serán proporcionadas tan sólo con la determinación del título y la página correspondiente).

A la larga, todas eran igualmente dañinas, aun a la sociedad... Y delante de Dios, quizás era ella, Paulina, más culpable que aquel imbécil muchacho asesino. (*Ibid.*, pp. 258-259)

Precisamente, quince días después de su conversación con Blanca, recibió una carta de Antonio, la leyó con cierta indiferencia y la quemó inmediatamente: había decidido romper con su pasado, pero:

Empezar a seguir el camino de Cristo. Aquello que vio tan fácil, tan fácil bajo el impulso suave de la gracia sensible. ¡Qué difícil, Dios mío!... Qué difícil resultaba, cuando había que empezar por arrancar aquel ojo, aquella mano escandalizadora. Su corazón. Su mismo corazón. (*Ibid.*, p. 259)

En relación con su esposo Eulogio, la protagonista decide primero dejarlo en libertad para que pueda contraer un nuevo matrimonio que llenara sus expectativas, pero luego le hacen entender que su lugar como auténtica católica está junto a ese hombre y al lado de su hijo también.

Decide regresar a Villa de Robre, inmersa en un convencimiento más teórico que real. De esta manera se produce el retorno del personaje femenino al lugar del que partiera un año antes para tratar de buscarse a sí misma.

En el contexto del presente análisis, seguimos sosteniendo que la actitud de Paulina se caracteriza como de cristiana decisión, y su futuro junto a su esposo de ninguna forma puede estar asegurado.

La tesis del narrador sólo puede ser sostenida por beatas opiniones que están -en la mayoría de los casos- de espaldas al mundo real.

En lo tocante al personaje central de *La insolación*, consideramos que él también adopta actitudes que lo llevan desde un presente de arraigo a la tierra de sus abuelos: Alicante, hasta un ferviente deseo de trasladarse a Beniteca donde vive su padre.

De acuerdo con lo expresado en el capítulo I: “El narrador en *La insolación*”, los espacios de Alicante y Beniteca se

corresponden con sendos tiempos: Alicante personifica el pasado de Martín si tomamos en cuenta que al inicio de la novela el muchacho se está trasladando ya desde este lugar hacia la tierra de su padre. Beniteca representa el momento actual, lleno de promesas de realización que el niño abraza con auténtica entrega.

El pasado de Martín, debido a su corta edad, es muy breve. Se trata de recordar sus años escolares, sus vivencias junto a sus abuelos y -a diferencia de Paulina-, él no odia ese pasado, sino que tan sólo quisiera sustituirlo por otro menos aburrido y con mayor proyección hacia el futuro que el que posee la modesta tierra de Alicante.⁵⁷

Cuando su padre le ofrece trasladarse a Beniteca, le está proponiendo -aunque al principio no lo diga-, una sustitución.

¿Cuáles son los atractivos que Martín descubre en Beniteca?

Primeramente, el sólo hecho de alejarse de la casa de los abuelos representa para él una mayor realización de independencia, al mismo tiempo que una toma de distancia que le será muy útil: con frecuencia el ambiente cotidiano termina por cansar y nos induce a soñar con otro diferente, que -aunque termine siendo igual al primero-, nos habrá proporcionado la oportunidad del cambio.

En segundo lugar, la presencia del padre a quien no veía desde algún tiempo, le da la oportunidad de emprender una aventura interesante.

Ahora bien, los traslados a Beniteca son tres, con igual número de regresos a Alicante. Los dos primeros regresos revisitan un carácter momentáneo, y el último es definitivo.⁵⁸

57 Cfr. José Perlado, "La insolación de Carmen Laforet", en *Actualidad española*, Madrid, 11 de abril de 1963, Vol. XII, No. 588.

58 Remitimos el esquema que alude a este aspecto y que ya fue presentado en el capítulo I, en el apartado correspondiente al narrador en *La insolación*, *supra*.

En Beniteca conoce a los hermanos Corsi: Anita y Carlos, con quienes entabla una buena amistad, y que son otra razón poderosa para querer regresar a Beniteca.

Finalmente, severos conflictos con el padre que no está en condiciones de entender al hijo adolescente y sus problemas, lo obligan a huir de la casa de su padre y reinstalarse en la casa de los abuelos, cuyas puertas permanecieron abiertas durante los lapsos de ausencia.

Igual que en el caso de Paulina, los acontecimientos empiezan a contarse en un determinado espacio, y finalmente regresan a ese mismo lugar.

Veámoslo a través de un esquema:

Paulina

“Villa de Robre” (Huye de dos hombres) Llega a “Madrid”
“Madrid” (Regresa al deber) “Villa de Robre”

Martin

“Alicante” (Se aleja de lo cotidiano) Llega a “Beniteca”
“Beniteca” (Regresa a sus obligaciones) “Alicante”

En el retorno de ambos se observan similitudes; tanto Martín como Paulina se ven obligados a regresar: el primero por los problemas con su padre y cierto hastío de Beniteca, la segunda por un aparente convencimiento que la regresa a un lugar en el que realmente no quiere estar; esto último no significa que tenga otras opciones, puesto que tampoco quiere permanecer con Antonio.

3.3.3 *Los viajes: motivo preponderante*

Como referencia complementaria que nos permite fundamentar este aspecto, recordemos la insistencia en el motivo de los viajes, la cual aparece planteada, en reiteradas ocasiones, en la obra de Laforet.

Nada se inicia en la estación de Francia con la llegada de Andrea a Barcelona, y termina con la partida de Andrea hacia Madrid en el auto del padre de Ena.

En *La isla y los demonios*, Marta recibe a sus parientes peninsulares quienes arriban en barco desde Madrid para -al final de la obra- marcharse, ella también, hacia el lugar de procedencia de sus familiares.

En *La mujer nueva* Paulina es quien se va de Villa de Robre, con la finalidad de entregarse a profundas reflexiones sobre su existencia, en la ciudad de Madrid.

En *La insolación*, Martín se traslada, en varias ocasiones, -como ya quedó expresado-, desde la casa de sus abuelos en Alicante, hacia la casa de su padre en Beniteca.

Los viajes representan así un símbolo constante en el que la autora insiste; ella desea comunicarnos el sentido de movimiento de los personajes que se transmite precisamente a través de esos traslados.

No sólo queda expresado el desacuerdo -implícito o explícito- del protagonista, en el momento de ir de un sitio a otro, sino también la necesidad de búsqueda de nuevas alternativas que se transparenta con mucha fuerza.

En el caso de *La mujer nueva*, el viaje en tren a Madrid, representa el cambio profundo del personaje central, puesto que es en el vagón cama donde ella se convierte a la religión católica.

Su decisión de abandonar Villa de Robre había significado ya un rompimiento con el pasado, y la claridad con la cual abraza su nueva fe parece representar en el relato una ayuda divina en el momento de mayor indecisión.

Todo esto ocurre en un espacio en movimiento: el tren; en un ámbito que se caracteriza por la transitoriedad, y que al mismo tiempo define la condición pasajera del hombre sobre la tierra.

Nos permitimos citar nuevamente a Jorge Manrique por ser uno de los más importantes portadores del mensaje de la fe cristiana medieval dentro de la literatura española. Este autor, al expresar el sentido momentáneo de la permanencia del hombre sobre la tierra, dice:

Este mundo es el camino
para el otro, que es morada
sin pesar;
mas cumple tener buen tino
para andar esta jornada
sin errar.
Partimos cuando nacemos
andamos mientras vivimos
y llegamos
al tiempo que fenecemos;
así que cuando morimos
descansamos.⁵⁹

Observamos de esta manera que el mundo es el lugar de paso, simultáneamente, el hombre viaja hacia el más allá y debe proceder con el acierto necesario para no equivocarse y alcanzar así -al final del metafórico camino-, la plenitud del descanso, que sólo da una buena muerte.

Para poder expresar en términos literarios la simbología que alude al “estar de paso” del ser humano, es preciso recurrir al motivo de los viajes, el cual es reflejo de ese continuo movimiento señalado.

59 Jorge Manrique. *Op. cit.*, p. 117.

En *La mujer nueva*, Paulina permanece en Madrid el tiempo suficiente para tratar de descubrir el proceder más adecuado en su actual situación.

Finalmente termina por regresar a Villa de Robre, más concretamente a la región de Las Duras, para intentar la difícil tarea de vivir junto a Eulogio.

De esta forma, ella realiza el viaje de regreso. En *Nada* Andrea huye de Barcelona después de soportar un año a sus parientes de la calle de Aribau y se dirige a la capital; En *La isla y los demonios*, Marta abandona por primera vez su tierra con destino a Madrid.

La referencia al espacio de Madrid como lugar de la esperanza, ya señalada en el presente texto, vuelve a cobrar su importancia en *La mujer nueva*. La diferencia radica en que en esta novela Madrid es lugar intermedio aunque sigue siendo igualmente sitio de reflexión. En las dos primeras obras de Laforet, Madrid era espacio terminal y su propio contexto quedaba fuera de los límites narrativos.

De esta forma, cuando Paulina abandona Madrid, es porque este espacio ya ha cumplido con su objetivo.

En el caso particular de *La insolación*, los viajes del personaje central no son elegidos por él. Martín no decide ir a visitar a su padre, sino que es éste quien lo va a buscar con el fin de estrechar los vínculos entre ambos.

Es así como queda planteada la primera diferencia con la novela de Paulina: el acto de libre elección de la mujer se contraponen -en *La insolación*-, al proceder de un segundo protagonista que condiciona y de alguna manera obliga al personaje central.

Posiblemente, una semejanza representativa entre ambos textos está dada por la configuración del pasado en ambos protagonistas, pasado que se representa por medio de sendos espacios: Villa de Robre y Alicante para uno y otro caso.

Villa de Robre es el lugar del cual parte Paulina en su viaje hacia la esperanza; Alicante es el sitio del cual hacen salir a Martín para dirigirse hacia la desconocida Beniteca.

Los dos personajes retornarán a los lugares de procedencia: la mujer para intentar de nuevo la experiencia de la vida en común; el niño para tratar de olvidar los malos momentos de Beniteca, y las abismales diferencias con su padre, que lo llegaron a conmover hondamente.

En cuanto a los nuevos lugares: Madrid y Beniteca, ambos reciben a los protagonistas quienes llegan con ansias de hallar respuestas a sus inquietudes y problemas.

Paulina pretende encontrar el camino perdido, Martín trata de organizar sus confusas ideas de adolescente problemático.

El contacto de este último con los niños Corsi le abre nuevas oportunidades que tratará de aprovechar. Cada uno de los veranos en Beniteca simbolizan el deseo natural de romper con Alicante y de permanecer, si es posible para siempre, en esa tierra ardiente.

Pero, al igual que Paulina no puede permanecer varada en el Madrid de la reflexión, Martín tampoco puede estancarse en Beniteca, porque la tierra de su propio padre se transforma para él también, en sitio de paso.

No es necesario profundizar en el problema que lo enfrenta a su progenitor y lo obliga a huir; bástenos sólo saber que esta situación existió y provocó el desenlace.

Finalmente, Paulina, desde su condición de mujer madura, está en situación de empezar a vivir con base en nuevos esquemas espirituales, que la ayudarán -al menos- a entender mejor los diversos conflictos que le corresponderán enfrentar.

Martín ha vivido así su primer problema importante que lo pondrá en alerta ante futuras situaciones. Por lo menos ha aprendido que la tranquilidad y protección que halla en la casa de los abuelos difícilmente puede volver a descubrirse en otro sitio,

ni siquiera en la tierra nueva de su padre, que le resulta tan desconocida como el padre mismo.

3.3.4 *Tópicos románticos*

La totalidad de la obra de Laforet analizada en la presente investigación aparece permeada de romanticismo; éste resulta expresado mediante diversos motivos que lo representan; fundamentalmente estos motivos tienen como punto de partida los conocidos temas románticos: la soledad, la muerte, la incompreensión, la búsqueda constante, la enajenación, lo arcano, en fin, la naturaleza misma como un refugio para el hombre cansado y como un ambiente en que el individuo debe actuar.⁶⁰

En las dos novelas comparadas prevalecen estos motivos románticos de una forma más o menos constante. Escogeremos los fundamentales para analizarlos comparativamente.

La soledad de Paulina la lleva a alejarse. Está sola porque no es comprendida ni por su esposo, ni por su amante. Ninguno de los dos se da cuenta de las necesidades profundas de esta mujer y ella, sólo ella, debe encontrar la salida.

Este aislamiento la conduce a un duro padecer:

Cerró los ojos. Ésta era la confidencia que jamás había podido hacer a un ser querido antes de ahora: “Yo sufro”... Pero a Antonio se lo había dicho, porque había llegado a él demasiado cansada ya, demasiado despojada ya de todas sus corazas para defenderse con un orgullo que ya no existía... Para Antonio había guardado el grito más hondo de su espíritu. Pero él se burlaba sin entenderla. (*La mujer nueva*, p. 52)

60 Con la finalidad de observar los aspectos fundamentales y los temas que constituyen la preferencia romántica. Cfr., I. Albert Beguin. *Creación y destino. I. Ensayos de crítica literaria. II. La realidad del sueño*, trad. de Mónica Mansour, selección y notas de Pierre Grotzer, 1a. ed. en español, México, F.C.E., 1986, tomo I, pp. 62-70. 2. A. Beguin. *El alma romántica y el sueño*, trad., de Mario Monteforte Toledo, revisada por Antonio y Margit Alatorre, 2a. reimp., México, F.C.E., 1981, pp. 193-211. 3. Guillermo Díaz Plaja. *Introducción al estudio del romanticismo español*, 3a. ed., Madrid, Espasa Calpe, 1967, (Austral), pp. 53-102. 4. Adriana Yáñez. *Los románticos: nuestros contemporáneos*, México, Alianza Editorial, 1993, pp. 71-90

Se llega a comprender así que esta clase de soledad romántica es la más honda, la que deriva de estar acompañada y no sentirse satisfecha.

La soledad de Martín, si bien es diferente, contiene también una profunda cuota de aislamiento, él siente que no es entendido y busca caminos que le permitan quebrar el ambiente cerrado de su propio dolor.

En medio del hambre y de las secuelas de la guerra, el invierno alicantino es un ejemplo de desamparo y angustia para el niño, a quien la abuela cuida con extremado esmero:

Obscuridad. El aire es luminoso y tibio en el invierno alicantino, pero Martín ve en todas partes una obscuridad que le hiela los huesos. Hambre, hambre devoradora. Un hambre como nunca ha tenido Martín, ni siquiera en tiempos de guerra. El pan es amarillo y pesado, se rompe al caer al suelo. La abuela dice que no puede comer ese pan y guarda su ración para el nieto, (*La insolación*, p. 64)

Esa obscuridad que prevalece, precioso símbolo que al mismo tiempo expresa la dura realidad, refleja la situación del personaje. El hambre domina el ambiente, el pan amarillo y pesado la representa.

En este mismo contexto, la naturaleza asociada con las pasiones del hombre se yergue como un importante símbolo romántico.

En *La mujer nueva* la furia de la naturaleza se expresa mediante una tormenta descrita en el capítulo II:

Eulogio quedó en el porche un rato. Le gustaba oír la lluvia, difícil, cálida, que pronto se precipitaría con rabia. Le gustaba el olor de la tierra que se desprendía ya desde los macizos de hortensias. (*La mujer nueva*, p. 25)

Y también agrega:

Cuando entró en el saloncillo de su madre, vio que Mariana, que no tenía miedo a nada, acababa de abrir las ventanas de par en par. El delicioso olor de la tierra y la lluvia entraba por ellas, así como la lividez de los relámpagos. Eulogio suspiró a gusto. (*Id.*)

Está planteada premeditadamente la relación entre los personajes y la naturaleza furiosa: Eulogio y su madre disfrutaron de ese paisaje, no le temen, se identifican con él plenamente.

En *La insolación*, las referencias a la naturaleza son menos detalladas, casi se trata de una presentación del paisaje caluroso y pesado del verano de Beniteca, en donde predomina la presencia de un sol quemante y de una luna que brilla plena en algún amanecer:

Enfrentaron Beniteca en una revuelta de la carretera. Apareció toda blanca, envuelta en el calor de las cinco de la tarde. (*Ibid.*, p. 190)

Desfilaban las casas de Beniteca, aquellas azoteas, aquellos muros blancos, rosas o azules, las ventanas iluminadas por el sol. (*Id.*)

Los faros de la camioneta aparecieron encendidos en la carretera, mientras la luna se ponía detrás de las montañas lejanas, al fondo de los pedregales. (*Ibid.*, p. 261)

Tres momentos que muestran una observación del paisaje por parte del narrador, paisaje directamente relacionado con los personajes, como lo habíamos visto anteriormente en la tarde de tormenta observada por Eulogio y Mariana.

El calor intenso, el sol iluminando las ventanas, la luna ocultándose detrás de las montañas que aparecen a lo lejos, constituyen la muestra de una naturaleza que surge representada junto al hombre e interactuando con él.

El título de esta novela configura una referencia al paisaje vital que se apodera del ambiente e influye en el desarrollo personal e íntimo de los protagonistas.

De la insolación que deviene de un sol quemante en el paisaje de verano, pasamos a otra forma de insolación la cual está dada en el paisaje individual e intransferible de cada individuo.⁶¹

61 Cfr. *supra*, el apartado correspondiente a “El narrador en *La insolación*”.

Junto al motivo de la soledad, la presencia de la muerte se impone también unida al paisaje que le es propio: las tumbas y los cementerios.

En *La mujer nueva* hay una muerte anunciada desde el comienzo que es la de Rita, la esposa de Antonio. Enferma de una dolencia incurable, pasa sus últimos meses junto a su marido, quien la ve con marcada indiferencia, alejarse poco a poco.

Simultáneamente, el ejemplo de las monjas Carmelitas que conmueve a Paulina profundamente, nos conduce al tópico romántico del aislamiento voluntario, y a las reflexiones de Mariana en torno a lo que pensaba su nuera cuando la llevaron a contemplar este paisaje de misterio:

Pero se empeñó Blanca en que la acompañase a visitar a sus amigas, esas monjas raras de la fundación de Altozano. [...] La llevó un día y a la tonta de mi nuera la ha fascinado aquello. Vamos, se horrorizó... Esa es la palabra. Pero el horror tiene también como una fascinación malsana... Últimamente el tema del día y de la noche ha sido el de esas mujeres que están enterradas en vida, que comen mirando una calavera. (*Ibid.*, p. 23)

Esa honda fascinación malsana es romántica también y se expresa al mismo tiempo cuando la protagonista contempla el lugar de la muerte:

Y luego le dio por ir al cementerio... Bueno... Algo fatal... Decía que era el mejor entretenimiento que podía ofrecerle el pueblo, (*Id.*)

En *La insolación* el tópico de la muerte no aparece tan frecuentemente. La madre de Martín ha fallecido hace algún tiempo y Eugenio Soto, su padre, se ha vuelto a casar.

Los abuelos que han cuidado del niño durante los últimos cinco años, son el reflejo de presencias cansadas y de años transcurridos que conducen irremediabilmente a la muerte:

La abuela estaba pálida, con la cara fina sobre su eterno traje negro, el cabello abundante, rizado, todo gris, recogido en un rodete en la nuca.

Y tan marchita junto a Adela, que daba pena mirarla. Tenía los ojos como muertos en aquel momento. (*La insolación*, p. 9)

El traje de luto permanente refleja los decesos sucesivos por los que tuvo que pasar; esos ojos muertos, cansados de esperar y de observar en el paisaje lúgubre de la guerra, ya no quieren encontrar otra cosa que no sea la paz tranquila y el equilibrio de un hogar con pan y sin hambre.

Los recuerdos están presentes en ella:

Hablaba siempre con aquella voz suave. En su mano bailaban dos anillos de boda. El suyo y el de la hija muerta. (*Id.*)

De esta manera observamos como lo fatal forma parte, en este contexto, de un pasado que irremediablemente se volverá a repetir en los abuelos. Pero, mientras esto no suceda, la muerte es tan sólo un profundo y triste recuerdo, una melancolía que se va apagando lentamente con los años.

Otro motivo romántico está dado, en el contexto de la obra de Laforet, por la presentación del tema de la locura. Ya habíamos hecho referencia a él en este mismo capítulo, cuando hablamos de temas y motivos en *Nada* y *La isla y los demonios*.

En *La mujer nueva* la enajenación aparece en el pasado de Paulina, como un elemento patológico y en las digresiones extrañas del conde Vados que muchas veces ni siquiera el narrador puede aclarar cuál sea su origen.

Comenta Mariana:

Os quería contar que he leído un caso de desequilibrio muy parecido al de mi nuera, no sé si en Adler o en el mismo Freud. (*La mujer nueva*, pp. 23-24)

La protagonista vivió situaciones de cierto desequilibrio que fueron interpretadas como locura. La mención de los médicos austríacos documenta el origen psicológico de su enfermedad. Pero Paulina supo sobreponerse al escoger un camino que trajo paz a su mundo interior y equilibrio a su proceder.

En el caso del conde Vados, su locura puede considerarse como algo ya muy viejo en él.

Como ejemplo consideremos el momento en el cual el mencionado personaje canta una extraña canción, y el narrador interviene para aclarar:

Esta canción, cuyo origen de un remoto colegio y de un remoto parvulario nadie sabía, la canturreó el conde con una sonrisilla irónica como solía hacer. Era su manera de expresarse. (*La mujer nueva*, p. 24)

La limitación de la información por parte del narrador viene a subrayar el carácter peculiar de esta misma enajenación y acentúa al mismo tiempo el tono risueño de su expresión.

En *La insolación*, la madre de los niños Corsi permanece encerrada en su casa víctima de su locura:

Pues mira que la madre... Yo no la he visto, pero dicen que está loca y que va como vestida de carnaval y que los chiquillos del pueblo le tiran piedras cuando aparece por allí. Ahora creo que la tienen encerrada. Será por eso por lo que viven aquí, por la loca. (*La insolación*, pp. 41-42)

Se impone aquí el recuerdo de Teresa, la madre de Marta en *La isla*, quien también está aislada del mundo.

Señalamos un ejemplo de incorporación romántica del tema de la locura en medio de la naturaleza. Piensa Martín:

Quien sabe si la loca les perseguiría con gritos por toda la casa. Quizá se asomaría a las ventanas enrejadas de la finca, sacudiendo los barrotes en las noches de luna, (*Ibid.*, p. 42)

Finalmente, consideramos que las notas románticas analizadas en el contexto de la obra de Laforet no sólo constituyen una característica de su estilo, sino también reflejan la moda decimonónica que no se resigna a morir, que permanece por encima de las actuales tendencias.⁶²

62 Cfr., Adriana Yáñez. *Op. cit.*

CONCLUSIONES

En torno a Carmen Laforet, la crítica se ha dividido en dos posiciones diferentes: por un lado tenemos a quienes sostienen que *Nada* es la única producción de valor; por el otro a aquellos que aseveran que las novelas posteriores manifiestan notoria superación en relación con la producción inicial.

Hemos demostrado en la presente investigación nuestra posición favorable a la segunda de las tendencias mediante el análisis minucioso del narrador, así como de temas y motivos. Además, hemos podido observar y justificar un notable avance, no sólo conceptual, sino también relativo al dominio de las técnicas de creación literaria en las obras posteriores a *Nada*.

En estas obras, al sustituir al narrador autodiegético por el heterodiegético y presentar la focalización *ceró* en lugar de la interna fija -con las excepciones ya señaladas-, se alcanza un mejor logro, no sólo por la mayor información con que cuenta la voz que relata, sino también por la pérdida de subjetividad que se produce al cambiar de un autorrelato a una narración heterodiegética.

Nos parecen verdaderamente geniales aquellos momentos de reflexión ante el cadáver de Teresa en *La isla*, los cuales sólo podrían encontrar una pequeña semejanza en las brevísimas y angustiosas observaciones de Andrea en torno al tema de la muerte de su tío Román (*Nada*).

Para estas afirmaciones hemos evitado el dejarnos llevar sólo por el apasionamiento que caracteriza a algunos de los crí-

ticos mencionados en la investigación. Cuando nos vimos en la necesidad de discutir un planteamiento por considerarlo exagerado o fuera de contexto literario, lo hicimos con el máximo rigor y fundamento; como lo documentan las consideraciones efectuadas en torno al aspecto dogmático de *La mujer nueva*, por ejemplo, situación que fue considerada en el capítulo 3 al tratar los temas y motivos en esta misma novela.

Así pues, hemos alcanzado los objetivos propuestos a través de los planteamientos efectuados en los tres capítulos centrales de la investigación: en el primero, consideraciones generales sobre la época y la obra de Laforet; el narrador en todos los relatos enmarcados en la cronología ya referida, para el segundo capítulo; y, por último, los temas y motivos en las mismas producciones mencionadas.

Fue así que no sólo nos enfocamos al análisis minucioso de las responsabilidades narrativas: focalización, tiempo del relato y voz; sino también -con un carácter selectivo- a los temas que consideramos más importantes, para lo cual llevamos a cabo, simultáneamente, un análisis comparativo de éstos, el cual nos permitió revisar sus características de estilo y planteamiento.

En el *capítulo 1* fue necesario elaborar una breve reseña de los acontecimientos históricos que caracterizaron la Guerra Civil Española, subrayando, en este contexto, el papel de la censura y las consecuencias funestas de la persecución ideológica; todo ello se hizo con el fin de acercarnos a la comprensión más fidedigna del ambiente que se respiraba en la España de la época aludida.

Las referencias al existencialismo europeo, que llega particularmente mutilado a España, aclararon que esta corriente sólo influye en la literatura de Laforet de manera indirecta. Ciertamente encontramos las manifestaciones iniciales de este existencialismo en España, en dos novelas de autores de la Generación del 98: *Niebla* y *El árbol de la ciencia* (de Miguel de

Unamuno y Pío Baroja respectivamente), y en Ortega y Gasset quien, al referirse al *yo* y su circunstancia, presenta una nueva interpretación del mundo con la cual no estarán en lo más mínimo de acuerdo los representantes del severo régimen franquista.

La revisión de la obra de Laforet tuvo como finalidad una rápida ubicación de esta autora en el contexto de nuestro estudio, así como también una sucinta comparación con uno de los escritores más representativos de su misma generación: Camilo José Cela.

El marco cronológico planteado al comienzo del trabajo nos permitió considerar la obra de Carmen Laforet desde la aparición de *Nada*, su primera novela, hasta *La insolación*, primera obra de la trilogía *Tres pasos fuera del tiempo*.

En el *capítulo 2*, expusimos una introducción fundamental para explicar tanto la teoría del narrador como el marco teórico-conceptual elegidos con el propósito de llevar a cabo los objetivos de esta investigación.

Posteriormente hemos analizado en los diferentes relatos, en la medida que fuera pertinente, los conceptos de: *focalización*, *voz*, *cronología* de la *historia*, *espacio*, persona gramatical del discurso, tiempo (*analepsis*, *prolepsis*), *tempo lento*, *meta-diégesis*, descripciones, diálogos y comicidad en las intervenciones del narrador. Veamos un resumen de lo trabajado en cada uno de estos aspectos.

Focalización y voz

Desde el punto de vista de la focalización y la voz, predominan el narrador focalizador cero y el relato heterodiegético, con las excepciones de la novela *Nada* y tres cuentos de *La muerta*: “En la edad del pato”, “Al colegio” y “Última noche”, que corresponden a focalización interna fija, y en donde el relato es autodiegético.

Consideramos de importancia el problema de cesión de la voz narrativa en los casos en que la focalización continúa siendo cero. Mencionamos en particular la segunda novela: *La isla y los demonios*, en donde el narrador prefiere otorgar el discurso al personaje central, a Marta, sin llegar a la focalización interna fija. También en los cuentos de *La muerta*, “Rosamunda”, “El regreso” y “La fotografía”, es muy significativa esta cesión de la voz narrativa.

Cronología de la historia

La cronología de la historia contada corresponde a un lapso determinado que se ubica en un momento contemporáneo a la autora, según fue señalado en cada una de las obras analizadas.

Espacio

El espacio del relato está frecuentemente representado en Laforet por dos instancias opuestas: la primera aparece constituida por el denominado espacio real y la segunda por el espacio virtual.

Los espacios reales se suceden en los diferentes relatos y se caracterizan por constituir el lugar de residencia -momentánea o permanente- del o los personajes centrales, enumerados desde *Nada* hasta *La insolación*, inclusive. Estos lugares son representaciones reales de la casa de la calle de Aribau, la finca de Marta, la humilde vivienda del señor Paco, la escuelita rural de Rosa, la habitación de Claude, el pueblo de Leonor, la plataforma del tren, el manicomio de Julián, la oficina como lugar compartido por De Arco y Alicia, el ático, Villa de Robre, Madrid, Alicante y Beniteca.

Por lo que respecta al segundo concepto planteado, hemos escogido el término *virtual* porque el mismo nos permite aludir a espacios que, si bien para otros pueden ser reales, para deter-

minados personajes resultan apenas imaginados o particularmente desconocidos.

Consideramos de una manera muy especial el espacio soñado de Madrid, tanto en *Nada* como en *La isla*. Andrea y Marta terminan convergiendo en la capital española, con el ferviente deseo de encontrar lo que Barcelona y Las Canarias, respectivamente, les habían negado.

En este sentido el espacio de Madrid, que también aparece representado en *La mujer nueva* como el lugar de permanencia de Paulina durante el proceso de reflexión, es un *leit motiv* en Laforet, casi nos atreveríamos a decir que una obsesión recurrente.

En esta misma dirección señalamos que los personajes del cuento “El veraneo”, viven la añoranza del Madrid de su juventud como ya fue analizado en el capítulo 2.

En lo relativo a otros espacios virtuales, procedimos con el siguiente ordenamiento:

- 1 En “La muerta”, el hecho de sentir la presencia de la esposa muerta en la casa nos lleva a la delimitación de un sitio de misterio que está abarcado totalmente por María.
- 2 Nos ha impresionado hondamente el espacio que denominamos “sitio de la muerte” en el cuento “Última noche”. Si Claude lee la carta de Paul ubicada en el entorno real, la voz de Paul le llega a ella desde el impreciso lugar donde el soldado muriera. La carga poética de este momento lo dice todo.
- 3 De forma semejante, el lugar de residencia de Sebastián constituye también un sitio de imprecisión y de marcado carácter virtual para Leonor, para la mujer que sueña con poder enviarle una foto de su hijo a ese espacio desconocido.
- 4 Rosamunda, en el cuento homónimo, hace referencia al lugar que ha quedado vacío junto al esposo que

- aguarda, y al cual ella retorna a pesar del miedo que la domina.
- 5 En “El regreso” la casa de Julián representa también un sitio desconocido para el personaje en las actuales circunstancias; no parece ser el mismo lugar que él dejara cuando se lo llevaron al manicomio. De esto deriva su miedo de volver a empezar, de volver a enfrentarse a la lucha cotidiana por el pan.
 - 6 El espacio enajenado de Alicia -en “Un noviazgo”-, en donde hay hasta un conde, un Rey y galgos rusos. Todo ello producto de una realidad soñada para evadir la realidad presente.
 - 7 El lugar de ensueño en el que De Arco se comunica con su esposa muerta.
 - 8 Y por último, los recuerdos de Rosa -en “El piano”-, mientras sube las escaleras que la conducen al ático, representan la oportunidad de revivir esos espacios del pasado.

Tiempo: analepsis y prolepsis

Como lo señalábamos al analizar el narrador en *La isla y los demonios*, la voz que cuenta abandona en varios momentos la linealidad del relato para manejar con acierto la analepsis, la prolepsis y la digresión.

La analepsis refleja esa necesidad particular del narrador de regresar, de una forma más o menos constante, en el tiempo del relato.

La reiterada presencia de este recurso, analizado en *Nada*, *La isla*, y en el cuento “La muerta”, del libro homónimo, entre otros, lleva al narrador al planteamiento de extensas digresiones.

Particularmente en *La mujer nueva* los recuerdos ocupan un primer lugar y fueron estudiados ya sea a través de la voz narrativa o gracias a la intervención de los personajes.

Hemos clasificado en este mismo apartado del capítulo 2, las diferentes analepsis de acuerdo con la voz que las recrea y teniendo en cuenta también si el regreso en el tiempo es reciente o lejano.

Queremos resaltar de una manera particular el momento en que Eulogio -en *La mujer nueva*- regresa a su casa después de despedir a Paulina y el narrador aprovecha este momento para contarle al lector la historia de la familia Nives; inicia así una extensa digresión.

Señalábamos en su oportunidad que esta digresión cumple con dos finalidades primordiales en el contexto del relato:

- 1 Pone un paréntesis a los acontecimientos que comenzara a relatar en el capítulo I, olvidando momentáneamente a Paulina y centrando su atención en la familia política de ésta.
- 2 Utiliza una metadiégesis que le permite manejar más de una historia de manera simultánea en el relato: a la diégesis de Paulina y Eulogio, incorpora ahora la de la familia de Eulogio; alude a sus orígenes, al amor a la tierra, a la lucha por la subsistencia y el poder, etc.

La digresión representa así un necesario regreso en el tiempo del relato, y en esto precisamente consiste la analepsis ya comentada.

La prolepsis es menos frecuente, pero igualmente forma parte del estilo de Laforet de una manera importante. A través de ella se pretende justificar la actuación de un narrador omnisciente, quien no conforme con contarnos lo que ya ha sucedido, quiere también ubicarnos en la dimensión de un futuro conocido por él, del cual nos hace partícipes; al tiempo que nos priva -al menos en parte- de la natural expectación que preocupa al lector.

Tempo lento

Es provechoso el manejo del *tempo lento* en el relato; particularmente pudimos observar cómo en “El piano”, cuando Rosa comienza a subir las escaleras que la conducen al ático, el tiempo es congelado para permitir un largo razonamiento del personaje central, razonamiento que finalmente la lleva a la verdadera causa de su inquietud en ese día; conflicto que resulta el eje del relato.

De esta manera, el plano conceptual y el narrativo aparecen relacionados. El narrador ha querido dar a entender el tiempo psicológico de Rosa en los malos momentos, según lo expresan las palabras de la portera del edificio; cuando llegan los malos momentos todo parece que cansa demasiado. Estas épocas inestables para el hombre resultan explicadas mediante un manejo técnico del tiempo del relato que hace muy lento el desarrollo de los acontecimientos; inclusive, considerado materialmente, el ascenso de Rosa ocupa el contenido de cuatro capítulos en el total de seis de la novela breve en cuestión.

Descripciones, diálogos

En los momentos correspondientes del análisis, nos hemos detenido a considerar numerosas descripciones. La nota que predomina en éstas es la variedad. En el apartado correspondiente al narrador en *La isla y los demonios*, pudimos observar notables descripciones, topografías, retratos, cronografías: el mar y la montaña, preferentemente; partes del cuerpo, las manos, sobre todo; sentimientos, la añoranza de Pablo, etc. En las mencionadas descripciones, el narrador se vale del contraste de una manera particularmente reiterativa.

Por lo que respecta a los diálogos, éstos se caracterizan fundamentalmente por la ausencia de los verbos *dicendi*, tal elipsis intencionada constituye un rasgo dominante del estilo de

Laforet, como ya quedó explicado en un apartado del capítulo 2: “El narrador en *La insolación*”.

Insistimos también en la utilización del diálogo simultáneo, según lo expresado en el análisis del narrador en esta misma novela. Por este medio, el narrador ofrece alternadamente los diferentes discursos de los personajes, sin que medie ninguna aclaración relativa a que se está cambiando de tema.

En una amable reunión, los contertulios dialogan sobre diversos temas, las mujeres, la guerra, la sociedad..., pero el narrador sólo interviene para servir de hilo conductor, muy tenue, entre los diversos aspectos tratados. Así pues, la intención del narrador sigue planteándose con una necesidad conductista y ordenadora de los hechos que cuenta.

Los diferentes discursos presentados en este peculiar diálogo se interrelacionan sin ninguna clase de elemento aclaratorio. Sólo al lector le corresponde ubicar la auténtica significación de los variados planteamientos.

Comicidad e ironía

Como ya se indicó, la técnica narrativa es muy buena; desde *Nada*, redactada en los albores de la gran escritora, hasta *La insolación*, el estilo de Laforet se caracteriza por la sutil ironía, no como recurso básico, sino como atinado apoyo, esporádico e incidental.

Por otra parte, también cuenta con deliciosos fragmentos, llenos de comicidad sin nada del picor propio de la ironía. En el capítulo correspondiente al narrador en *La llamada*, y concretamente en la novela corta “Un noviazgo”, explicamos varios momentos de comicidad de situaciones, inmersos además en un particular contexto irónico.

Éste es otro aspecto que define el estilo de la autora. Bástenos recordar -en las palabras de Alicia- el primo, el conde inexistente; los galgos rusos, cazadores de la finca de su padre;

el Rey, totalmente anacrónico para la España de la época; en fin, toda la ridícula carga de situaciones en que los personajes prefieren esconderse antes que afrontar la realidad.

El capítulo 3, “Estudio comparativo temático”, fue dividido -a los efectos de llevar a cabo el análisis-, en tres apartados diferentes: análisis de temas y motivos en *Nada* y *La isla y los demonios*; análisis de temas y motivos en los cuentos de *La muerta* y en dos novelas cortas de *La llamada*: “El piano” y “Un noviazgo”; y análisis de temas y motivos en *La mujer nueva* y *La insolación*.

De esta manera pudimos observar y trabajar diversos motivos en el contexto de la narrativa de Laforet, al mismo tiempo que nos detuvimos también en un análisis comparativo entre ellos mismos.

En primer lugar, al relacionar los títulos de las dos primeras novelas de Laforet, encontramos marcadas semejanzas conceptuales en el hecho de que ambas aluden en sus nombres al problema romántico que estará presente en toda la obra de la española como una constante.

El término *nada* posee una clara implicación existencialista en la Europa de fines de 1944, no sólo por el ensayo filosófico de Sartre: *El ser y la nada*, sino también por el concepto cansado y angustioso que implica, en un continente que estaba saliendo prácticamente de la segunda conflagración mundial. Pero, en el caso de la primera novela de Laforet, las características del existencialismo que todos esperaban no se manifiestan como tales, sino que se resuelven apenas en motivos románticos apoyados en los conocidos temas planteados por esta misma tendencia: la soledad, el amor, la incomprensión, la enajenación que permite el alejamiento del mundo, la muerte, el paisaje nocturno, la luna y los cementerios... Precisamente por esto, el tema de la soledad y la incomprensión -por ejemplo-, resulta expresado por Laforet en el motivo de la soledad de Andrea y su desubicación en el ambiente de la calle de Aribau que la conduce

-al final de la novela-, a alejarse hacia el anhelado Madrid sin llevarse nada, absolutamente nada.

En *La isla y los demonios*, el tema de la soledad reaparece junto con cierta propensión del narrador a manejar un contexto de alguna manera misterioso: son los enigmas de Alcorah, el aislamiento de la isla, los demonios que habitan en nosotros.

En el caso de Marta, se manifiesta el mismo motivo que nos lleva a verla deambular por la isla en busca de alguien que llegue a comprenderla profundamente; cuando lo encuentra, se da cuenta de que Pablo, el pintor amigo de la familia, no puede llegar a pertenecerle realmente, por lo que renuncia a él antes de intentar conquistarlo.

Hacemos referencia también al motivo de la enajenación, un verdadero *leit motiv* en la obra de Laforet. No sólo lo encontramos en el estudio comparativo realizado en las dos primeras novelas, sino también en las restantes con mayor o menor intensidad: en *La mujer nueva*, de acuerdo con los momentos ya estudiados (el conde Vados, la propia Paulina); en algunos pasajes de *La insolación*; en varios cuentos de *La muerta*: la locura de Rosamunda (“Rosamunda”), el desajuste emocional de Leonor y su deambular solitario pensando en la foto que quizás nunca enviará (“La fotografía”), la aparente recuperación de Julián en “El regreso”; en fin, la alienación de Alicia en “Un noviazgo”. Todos ellos motivos repetidos a lo largo de la producción de esta autora, obsesiones que van y vienen en ella con la intención de desnudar la realidad del momento que muchos prefieren callar.

Nos interesa resaltar también la presencia del tema de los viajes, expresado en los contextos analizados mediante los motivos que refieren a:

1. Los viajes de Andrea en *Nada* (ella llega a Barcelona al principio de la obra y parte hacia Madrid al final de la misma).

2. El traslado de Marta hacia la capital española al concluir la obra correspondiente.
3. Los viajes de Paulina en *La mujer nueva*, desde Villa de Robre hacia Madrid y su posterior retorno.
4. Los constantes movimientos del personaje central de *La insolación* desde Alicante a Beniteca con todo el simbolismo que ello implica.
5. Los que bien podríamos denominar viajes menores de los diversos cuentos de *La muerta*, esto es, el traslado de Juan Pablo desde Madrid hasta el pueblito donde su hermana es maestra rural con su correspondiente retorno al punto de origen (“El veraneo”); el viaje de Sebastián en “La fotografía” para buscar mejores oportunidades para su familia, traslado que lo aleja de su esposa e hijo y provoca las reacciones de Leonor; el movimiento de Claude con su hijo para iniciar la nueva vida que el padre del niño, ya muerto, les ha indicado; el retorno de Rosamunda junto a su esposo, y su significativo diálogo con el soldado en la plataforma del tren; el desplazarse de Julián desde el hospital psiquiátrico en que ha sido dado de alta, hasta el lugar en donde vive su familia.

Todos estos movimientos, que fueron analizados en el momento correspondiente, reflejan el sentido “romántico” del hombre en acción, nos conducen hasta la noción de desarraigo del individuo y su necesidad de reubicación constante.

En la relación establecida entre psicoanálisis y lenguaje literario, podemos identificar en la producción de Carmen Laforet la denominada “compulsión de repetición”, término que corresponde a un proceso inconsciente mediante el cual lo reprimido vuelve a aflorar en el presente del sujeto para renovar ciertas experiencias.

Hemos observado, en la escritora analizada en este libro, la presencia de determinados motivos que se reiteran obsesiva-

mente en sus diferentes obras, ellos son, fundamentalmente: la significación de Madrid en el contexto de la esperanza, la soledad de sus personajes, la enajenación en que se encuentran sumergidos muchos de ellos y los viajes que permiten el traslado y la nueva búsqueda de horizontes.

La repetición temática nos lleva a sostener que estos aspectos forman parte de obsesiones personales de la escritora que se transparentan en varios momentos del discurso del narrador.

Madrid es un lugar virtual -como ya se ha dicho-, pero no deja de motivarnos la insistencia con que la imagen de la gran ciudad se reitera en los diversos momentos en que los personajes sueñan con este espacio de la ilusión.

La figura ya desaparecida del soldado Paul Louvain nos mostró, en su momento, dos formas de soledad profunda: la soledad ante la muerte del militar traidor y la soledad de Claude al enfrentar un destino angustioso juntamente con la carga materna y la obligación de mostrar a su hijo que la vida tiene variadas alternativas.

Nos ha conmovido de una manera muy particular la enajenación de Leonor en el cuento “La fotografía”, su loco recuerdo que no parece tener ni un momento de reposo, su obsesión de enviar la foto del niño a un espacio presumiblemente inexistente.

En este mismo contexto, la repetición del tema de los viajes nos conduce a una idea de perenne movimiento; el hombre parece no haber nacido para la estabilidad enajenante, se traslada constantemente para permitirse una reubicación que le autorice a valorar la existencia desde otros ángulos.

Además, los planteamientos efectuados en los dos grandes órdenes: el narrador y temas-motivos, nos brindaron la oportunidad de organizar los contenidos poético-estructurales de la producción de Laforet.

Por último, consideramos que la obra de Carmen Laforet se ha ganado un merecido lugar en el contexto de la literatura

española del siglo XX. Ciertamente no comparte las mismas características estructurales y conceptuales de muchos de sus contemporáneos -como quedó explicado en la investigación a través del análisis de los diversos aspectos-, pero sus aportaciones generales resultan muy importantes.

Finalmente, podemos afirmar que la trascendencia de la obra de Carmen Laforet radica no sólo en un apropiado manejo del lenguaje literario y de sus condiciones estructurales, sino también en una profunda sensibilidad que le permite adentrarse en el corazón humano, comprenderlo e interpretarlo con un peculiar acierto. Como otros grandes autores literarios, nuestra escritora ha podido -e incluso desde muy joven- acercarse a la anónima masa lectora y cautivarla. Valga este primer acercamiento a la gran obra de Carmen Laforet como modesta retribución por los momentos de placer y razón directamente emanados de la lectura de tan sensible y magistral escritora.

BIBLIOGRAFÍA

OBRAS DE CARMEN LAFORET

La insolación, Barcelona. Planeta, 1976, 269 pp.

La isla y los demonios, 3a. ed., Barcelona, Destino, 1954, 309 pp.

La muerta, 2a ed., Madrid, Rumbos, 1953, 115 pp.

La mujer nueva, 3a. ed., Barcelona, Destino, 1956.

Mis páginas mejores, Madrid, Gredos, 1956, 258 pp.

Nada, Madrid, Aguilar, 1987, 320 pp.

Nada en Gran colección de la literatura universal. Literatura española II, México, Gallimard/Promexa, 1982, 807 pp.

OBRA INDIRECTA REFERIDA A CARMEN LAFORET Y/O A SU ÉPOCA

Agustí, Ignacio. “La isla y los demonios de Carmen Laforet”, en *Correo Literario* de 15 de abril de 1952.

Azorín. “Réspice a Carmen Laforet”, en *Destino*, Barcelona 21 de julio de 1945.

Brown, Joan. “Escribir espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas”. Review by Geraldine C. Nichols. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989. 237 pages. *Hispanic Review*, Winter 1993, Vol. 61, No. 1, p. 118.

Bruner, Jeffrey. "Visual art as Narrative Discourse: The Ekphrastic Dimension of Carmen Laforet's *Nada*", Boulder, CO, *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, (ALEC). 1993, 18:1, 247-260.

Cano, José Luis. "José Corrales Egea: *La orilla del tiempo*. Carmen Laforet: *La llamada*", en *Insula*, Madrid, 15 de diciembre de 1954, Núm. 108, p. 6.

..... "Carmen Laforet: *La isla y los demonios*", en *Ínsula*, Madrid, 15 de marzo de 1952, Núm., 77, p.

Carrasco M., Mugo. "Las narraciones concurrentes en *La isla y los demonios*", en *Estudios Filológicos*, Valdivia, (EFil), 1982. vol. 17, pp. 23-38.

Castillo Puche, J. "*La isla y los demonios*, segunda novela y segundo éxito de Carmen Laforet", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, junio de 1952, No. 30, pp. 384-386.

Castro, F. G. de. "Carmen Laforet: *La isla...* Nuestra mejor novelista actual y una novela con olvidos, pasiones y problemas", en *Índice de artes y letras*, Madrid, 15 de abril de 1952, No. 50.

Castro de Zubirí, C. "Los ojos de Alcorah ven el mar", en *Clavileño*, Madrid, 1952, No. 14. pp. 47-50.

Conde, C. ("Florentina del mar") "*Nada* o la novela atómica", Madrid, en *Cuadernos de literatura contemporánea*, 1945, Nos. 16-17, pp. 661-663.

De Arce, Carlos. "Carmen Laforet", en *Revista Virtud y Letras*, Manizales, 1956, Núm. 58, p. 193.

Entrambasaguas, Joaquín de. "La segunda novela de Carmen Laforet", en *Revista de Literatura*, Tomo I, enero-marzo 1952, p. 236.

_____ "Laforet, Carmen: *La mujer nueva*", en *Revista de Literatura*, 1956, Tomo IX, Números 17 y 18, pp. 182-184.

Fernández Almagro, M. "*Nada* por Carmen Laforet", en *ABC*, Madrid, del 12 de agosto de 1945.

_____ "*La llamada*, por Carmen Laforet", en *ABC*, Madrid, del 28 de noviembre de 1954.

_____ “La mujer nueva”, en *ABC*, Madrid, del 31 de diciembre de 1955.

_____ “La insolación, por Carmen Laforet”, en *ABC*, Madrid, del 19 de mayo de 1963.

Hornedo, R. Ma. de, S.I. “La novela católica española en 1956”, en *Razón y Fe*, Madrid, 1957, no. 156, pp. 716-717.

Illanes Adaro, Graciela. *La novelística de Carmen Laforet*, Madrid, Gredos, 1971, 202 pp.

Jiménez, Juan Ramón. “Carta a Carmen Laforet”, en *Ínsula*, Madrid, No. 25, 15 de enero de 1948, p. 1.

Johnson, Roberta. *Carmen Laforet*, Boston, Twayne, 1981. 153 pp. Twayne’s-World-Authors-Series, 601, New York, NY (TWAS); 601.

Jordán, Barry. “Laforet’s Nada as Female Bildung?”, Syracuse, NY, *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Foreign Literatures*, 13244-1160 (Symposium). 1992 Summer, 46:2, 105-18.

_____ “Looks that Kill: Power, Gender and Vision in Laforet’s Nada”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Ottawa, (RCEH), 1992 Fall, 17:1, pp. 79-104.

_____ “Narrators, Readers and Writers in Laforet’s Nada”, en *Revista Hispánica Moderna*, New York, (RHM), 1993 June, 46:1, 87-102.

_____ “Shifting Generic Boundaries: The Role of Confession and Desire in Laforet’s Nada”, in *Neophilologus*, Amsterdam, 1993 October, 77:4, pp. 411-422.

Kronik, John W. “Nada y el texto asfixiado: Proyección de una estética”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, Números 114-115, enero-junio de 1981, pp. 195-202.

Marra-López, José R. “Novelas y cuentos. Carmen Laforet, novelista perdida y encontrada”, en *Ínsula*, Madrid, 2 Núm. 203, octubre de 1963, p. 4.

Micó Buchón, J.L. “El hombre viejo y la mujer nueva”, en *Cristianidad*, Barcelona, 1956, No. 13, pp. 303-304.

Mostaza, B. "Carmen Laforet la novelista introspectiva", en *El libro español*, Madrid, 1964.

Muñoz, Luis. "Notas para una trayectoria de la novela de Carmen Laforet", en *Revista del Pacífico* 5, Año V, 1968, p. 204.

Murillo Rubiera, Jaime. "Al margen de un libro de Carmen Laforet: Paulina o la sinceridad", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, marzo de 1956, No. 75, pp. 114-117.

Nichols, Geraldine Cleary. "Sex, the single girl, and other mésalliances in Rodoreda and Laforet", en *Anales de la literatura española contemporánea*, Boulder, 1987, vol. 12: 1-2, pp. 123-140.

Nichols, Geraldine C. *Escribir, espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*, Inst. for Study of Ideologies, Minneapolis, & Lit., 1989.

Nieves Alonso, María. "Partir, defender, callar: Tres posibilidades de conclusión en la novela española contemporánea", en *Atenea: Revista de Ciencia, Arte y Literatura de la Universidad de Concepción*, Concepción, (Atenea). 1983, No. 448. pp. 101-114.

Palomo, Ma. del Pilar, "Carmen Laforet y su mundo novelesco", en *Montea-gudo*, núm. 22, 1958, pp. 7-13,

Perez Firmat, Gustavo. "Carmen Laforet: The Dilemma of Artistic Vocation", pp. 26-41, IN Brown,-Joan-L. (ed.). *Women Writers of Contemporary Spain: Exiles in the Homeland*. Newark: U of Delaware P, 1991. 292 pp.

Perlado, José J. "La insolación de Carmen Laforet", en *Actualidad española*, Madrid, 11 de abril de 1963. Vol. XII. No. 588.

Sordo, E. "La mujer nueva, novela de Carmen Laforet", en *Revista de Barcelona*, Barcelona, 1956, No. 197.

Rice, Mary. "La novela femenina del siglo XX: Bombal, Laforet y Martin Gaité", en *Mester*, Los Angeles, 1986 Fall, 15:2, pp. 7-12.

Talamás López, C. "Carmen Laforet, discípula de sí misma" (*La isla y los demonios*), en *Alcalá*, Madrid, 25 de abril de 1952, No. 7.

Thomas, Michael. "Symbolic Portals in Laforet's *Nada*", en *Anales de la novela de Posguerra*, 1979, No. 3, pp. 55-74.

Thompson, Currie K. "Perception and Art: Water Imagery en *Nada*", in *Kentucky Romance Quarterly*, 1985, volume 32, No. 4, pp. 291-300.

Torres Rioseco, A. "Tres novelistas españolas de hoy" (Carmen Laforet, A. M. Matute y Elena Quiroga), en *Revista Hispánica Moderna*, Columbia, 1965 No 31, pp. 418-424.

Uribe E., Juan. "La isla y sus demonios (sic) de Carmen Laforet", en *Atenea*, Concepción, año XXX, No. 334, pp. 168-170.

Val, Ricardo de. "*La muerta*, de Carmen Laforet", en *Indice de Artes y Letras*, Madrid, 30 de mayo de 1953, No. 63.

Vázquez Dodero, J. L. "Lo humano y lo divino en *La mujer nueva*, en *Nuestro tiempo*, Madrid, 1956, No. 20.

Villa Pastur, J. "Carmen Laforet: *La mujer nueva*" en *Pliego Crítico de Archivum Universidad de Oviedo*, mayo-dic. 1955, pp. 6-8.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Amorós, Andrés. *Introducción a la literatura*, Madrid, Castalia, 1979, p. 53, 238 pp.

Alighieri, Dante. *La Divina Commedia*, con l'introduzioni e il commento di Eugenio Camerini, 2a. ed., Milano, Casa Editrice Sonzogno, 1964, 430 pp.

Barrero Pérez, Oscar. *La novela existencial española de posguerra*, Madrid, Gredos, 1987, 306 pp.

Barthes, Roland. "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, no. 8, Seuil, Paris, 1966.

Bécquer, Gustavo Adolfo. *Rimas y Leyendas*, 22a. ed., Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1963, (Austral, 3), 162 pp.

Beguin, Albert. *Creación y destino I Ensayos de crítica literaria. II La realidad del sueño*, trad. de Mónica Mansour, selección y notas de Pierre Grotzer, la. ed. en español, México, F.C.E., 1986, tomo I: 359 pp., tomo II: 437 pp.

_____ *El alma romántica y el sueño*, trad., de Mario Monteforte Toledo, revisada por Antonio Y Margit Alatorre, 2a. reimp., México, F.C.E., 1981, 500 pp.

Beller, Manfred. "Tematología", en Manfred Schmelling, *Teoría y praxis de la literatura comparada*, Barcelona, Alfa, 1984, pp. 101-127.

Benveniste, Émile. *Problemas de lingüística general*, traducción de Juan Almela, 13a. ed. en español, México, Siglo XXI, 1986, 218 pp.

Beristáin, Helena. *Análisis estructural del relato literario*, 3a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México/Noriega Editores, 1990, 198 pp.

Hernández, José. *Martin Fierro*, en Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares (editores), *Poesía gauchesca II*, México, F.C.E., 1955, 798 pp.

Camilo José Cela. *La colmena*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1951.

Corrales Egea, J. *La novela española actual (Ensayo de ordenación)*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1971, 270 pp.

Díaz Plaja, Guillermo. *Introducción al estudio del romanticismo español*, 3a. ed., Madrid, Espasa Calpe, colección Austral, 1967, (Austral), 204 pp.

Ferraras, Juan Ignacio. *Fundamentos para una sociología de la literatura*. Madrid, Cátedra, 1986.

Frenzel, Elisabeth. *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, trad., de Carmen Schad de Caneda, Madrid, Gredos, 1976, 496 pp.

García Márquez, Gabriel. *El amor en los tiempos del cólera*, Barcelona, RBA Editores, 1993, 378 pp.

García Viñó, Manuel. *Novela española actual*, Madrid, Guadarrama, 1967, 221 pp.

Genette, Gérard. *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

Godoy, Eduardo. *La infancia en la narrativa española de posguerra, 1939-1978*, Madrid, Playor, 1979, 198 pp.

- Goethe, Johann Wolfgang von. *Fausto*, trad. de U.S.L., México, Origen/Omsgsa, 1985, 310 pp.
- Greimas, A. J. “El contrato de veridicción”, en Prada Oropeza (ed.), *Lingüística y Literatura*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1978, pp. 27-36.
- Iglesias Laguna, Antonio. *Treinta años de novela española 1938-1968*, Madrid, Edit. Prensa española, 2ª ed. junio de 1970, 383 pp.
- Jaspers, Karl. *La filosofía*, trad. de José Gaos, 9a. reimp., México, F.C.E., 1985, (breviario, 77), 151 pp.
- Kafka, Franz. *La metamorfosis*, Buenos Aires, Losada, 1976, 132 pp.
- Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, versión española de María D. Mouton y V. García Yebra, 6a., reimp., Madrid, Gredos, 1985, (Biblioteca Románica Hispánica), 594 pp.
- López, Ignacio Javier. “Eulalia Galvarriato, Azorín and the reaction against ‘tremendismo’ in Post-War Spanish Literature”, in *Hispanic Journal*, Vol. 12, No. 1, Spring 1991, p. 341.
- Machado, Antonio. *Poesías*, 5a. ed., Buenos Aires, Losada, 1962, 269 pp.
- Manrique, Jorge. *Obra completa*, 10a. ed., Buenos Aires, Espasa Calpe Argentina, 1974, (Austral, 135), 144 pp.
- Marra López, José R. “Los novelistas de la promoción de 1936”, en *Ínsula*, Madrid, Núms. 224-225, julio-agosto de 1965.
- Nora, Eugenio G. de. *La novela española contemporánea. (1939-1967)*, Madrid, Gredos, 1979, 436 pp.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1989, 294 pp.
- Proust, Marcel. *Por el camino de Swann I*, trad., de Julio Gómez de la Serna, Madrid, Sarpe, 1985, 178 pp.
- Quiroga, Horacio. *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, Buenos Aires, Losada, 1968, 135 pp.

La gallina degollada y otros cuentos, México, Conaculta/Alianza Editorial, 1994, 94 pp.

Roberts, Gemma. *Temas existenciales en la novela española de postguerra*, 2a. ed., Madrid, Gredos, 1978, (Biblioteca Románica Hispánica), 326 pp.

Rodó, José Enrique. *Obras completas*, 2a. ed., Madrid, Aguilar, 1952.

Sanz Villanueva, Santos. *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1972, 299 pp.

Sartre, Jean Paul. *El ser y la nada. Ensayo de ontología fenomenológica*, versión española de Juan Valmar, 3a. reimp., México, Alianza Universidad/Losada, 1990, 648 pp.

Tamantes, Ramón. *La República. La Era de Franco*, 8a. ed., Madrid, Alianza Editorial, 1980, (Historia de España Alfaguara). 687 pp.

Valbuena Prat, Angel. *Historia de la literatura española. Tomo VI. Época contemporánea*, 9a. ed., Barcelona, Gustavo Gili, 1983.

Van Tieghem, Paul. *El romanticismo en la literatura europea*, trad. de José Almoína, México, UTEHA, 1958, 430 pp.

Unamuno, Miguel de. *Abel Sánchez*, 17ª ed., México, Espasa-Calpe, 1985, (Austral), 152 pp.

Vilar, Pierre. *Historia de España*, trad. Manuel Tuñón de Lara y Jesús Suso Soria, 10a. ed., Barcelona, Grupo Editorial Grijalbo, 1980.

Wellek, René y Warren, Austin. *Teoría literaria*, Versión española de José Ma. Gimeno, 4ª ed., 5a reimp., Madrid, Gredos, 1985, (Biblioteca Románica Hispánica), 431 pp.

Yáñez, Adriana. *Los románticos: nuestros contemporáneos*. México, Alianza, 1993. 125 pp.

Yerro, Tomás. *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1977.

NIHILISMO Y DEMONIOS (Carmen Laforet: técnica narrativa y estilo literario en su obra), de Luis María Quintana Tejera, se terminó de imprimir en el mes de febrero de 1997, en los talleres de Chimal Editores, S.A. de C.V., Lago de Texcoco No. 105, Col, Vicente Guerrero, Tel. 19-45-60. Toluca, Méx. Con un tiraje de 500 ejemplares. Edición a cargo del Programa Editorial de la UAEM.

Por disposición del Reglamento de Acceso Abierto de la Universidad Autónoma del Estado de México, se publica la versión PDF de este libro en el Repositorio Institucional de la Máxima Casa de Estudios Estatal.



Luis María Quintana Tejera nació en Montevideo, Uruguay, en 1947. Radica en México desde 1984.

Es egresado del Instituto de Estudios Superiores de Montevideo con el título de licenciado en lengua y literatura españolas. Obtuvo la maestría en filosofía en la Facultad de Humanidades de la UAEM y es doctor en letras por la Universidad Nacional Autónoma de México.

Ha publicado en México *El recurso de la soledad* (1988); *Planificar y redactar* (1988); *El pensamiento filosófico a través de la propuesta romántica de Goethe en el primer Fausto* (1996), UAEM *Práctica de la ortografía* (1996), UAEM; y numerosos textos en periódicos y revistas. Ha colaborado en publicaciones tales como *Ciencia Ergo Sum* y *La Colmena*, revistas de la UAEM; *Castálida*, del Instituto Cultural Mexiquense y *Coatepec* de la Facultad de Humanidades de la UAEM.

El presente volumen, *Nihilismo y demonios*, constituye una interpretación de la obra de la escritora española contemporánea Carmen Laforet. Se lleva a cabo un recorrido crítico por diversas novelas y cuentos de la autora y se tienen en consideración -en esta revisión analítica- dos grandes temas: el nihilismo preponderante y los demonios interiores del hombre.

Una de las novelas más recordadas de Laforet es *Nada*; el título ya alude a la condición nihilista mencionada, y los demonios -representación de las pasiones humanas- están allí en las actitudes de los personajes, en la enajenación creciente producto de las terribles secuelas de la guerra civil española, en fin, en la desordenada concepción del universo en donde el hombre es tan sólo un producto desquiciado que lucha desesperadamente por mantenerse a flote en el *mare magnum* de la existencia.

Son momentos difíciles para España y para Europa. En ambos lugares se vive la vergüenza homicida de la guerra; las dos conflagraciones mundiales y el enfrentamiento fratricida español han dejado consecuencias imborrables. Carmen Laforet, desde una perspectiva muy particular, enfoca estos hechos y denuncia las terribles circunstancias al mismo tiempo que advierte la pérdida de valores que será analizada en el contexto de la producción total de la autora.