

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

Nihilismo y demonios.
(Carmen Laforet:
técnica narrativa y estilo literario).

LUIS QUINTANA TEJERA

**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*)

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	
CAPÍTULO 1. CARMEN LAFORET. ÉPOCA Y OBRA.	
1.1. UBICACIÓN HISTÓRICO-CULTURAL	
1.1.1. La Segunda República (1931-1936)	
1.1.2. El triunfo del Frente Popular en las elecciones de 1936	
1.1.3. La Guerra Civil Española (1936-1939)	
1.1.4. El régimen franquista	
1.2. PRODUCCIÓN LITERARIA DE LA EUROPA CONTEMPORÁNEA	
1.3. CARMEN LAFORET. OBRA.	
CAPÍTULO 2. EL NARRADOR.	
2.1. CARACTERÍSTICAS GENERALES DEL NARRADOR	
2.2. EL NARRADOR EN <i>NADA</i>	
2.2.1. Desarrollo cronológico de la historia	
2.2.2. Dimensión espacial en que se ubica el relato	
2.2.4. Analepsis y prolepsis	
2.2.5. Metadiégesis	

2.3. EL NARRADOR EN *LA ISLA Y LOS DEMONIOS*

- 2.3.1. Generalidades y focalización
- 2.3.2. Desarrollo cronológico de la historia
- 2.3.4. Persona gramatical
- 2.3.5. Características de la descripción
- 2.3.6. Tiempo del relato
- 2.3.7. Descripción particular: las manos de Marta ..
- 2.3.9. Ausencia de verbos *dicendi*
- 2.3.10. Adjetivación: paralelismo y quiasmo

2.4. EL NARRADOR EN *LA MUERTA*

- 2.4.1. "La muerta"
 - 2.4.1.1. Analepsis y cronología del relato
 - 2.4.1.2. Ubicación espacial
 - 2.4.1.3. Realismo descarnado de la descripción
 - 2.4.1.4. Final del cuento. Oxímoron

2.4.2. "El veraneo"

- 2.4.2.1. Tiempo y espacio

2.4.2.2. El diálogo

- 2.4.2.3. Final del cuento

2.4.3. "La fotografía" y "Última noche"

- 2.4.3.1. Tiempo

2.4.3.3. Metadiégesis	
2.4.3.4. Características del relato	
2.4.3.5. Los finales en ambos relatos	
2.4.4. "En la edad del pato" y "Al colegio"	
2.4.4.1. Uso de pronombres	
2.4.4.2. Características del relato	
2.4.5. "Rosamunda" y "El regreso"	
2.4.5.1. El narrador en ambos relatos	
2.4.5.2. Final de ambos relatos	
2.5. EL NARRADOR EN DOS RELATOS DE <i>LA LLAMADA</i>	
2.5.1. "El piano"	
2.5.1.1. Estructura general	
2.5.1.2. El narrador	
2.5.1.3. Ausencia de verbos <i>dicendi</i>	
2.5.1.5. Analepsis. Metadiégesis.	
2.5.1.6. Prolepsis	
2.5.2. "Un noviazgo"	
2.5.2.1. Estructura general	
2.5.2.2. El narrador	
2.5.2.3. Espacio	
2.5.2.4. Tiempo	
2.5.2.5. Retrato del señor De Arco	

2.5.2.6. Analepsis	
2.5.2.7. Comicidad e ironía	
2.6. EL NARRADOR EN <i>LA MUJER NUEVA</i>	
2.6.1. Dedicatoria	
2.6.2. Advertencia	
2.6.3. Epígrafe	
2.6.4. Cronología de la historia	
2.6.5. Espacio	
2.6.6. Narrador omnisciente o Focalizador cero	
2.6.7. Analepsis	
2.6.8. <i>Tempo lento</i>	
2.7. EL NARRADOR EN <i>LA Insolación</i>	
2.7.1. Consideraciones previas	
2.7.2. Ausencia de introducción	
2.7.3. Cronología de la historia	
2.7.4. Ubicación espacial del relato	
2.7.5. Realismo notable explicado a través de un ejemplo	
2.7.6. Plasticidad de la descripción	
2.7.7. Diálogos simultáneos	
CAPÍTULO 3. ESTUDIO COMPARATIVO TEMÁTICO.	

3.1. *NADA Y LA ISLA Y LOS DEMONIOS*

3.1.1. Introducción

3.1.2. Títulos

3.1.3. Enajenación y locura

3.1.3.1. Introducción

3.1.3.2. Román

3.1.3.3. Teresa

3.1.3.3.1. Reflexiones de Marta

3.1.3.3.2. Recuerdos de Vicenta

3.1.3.3.3. Matilde

3.1.3.3.4. José

3.1.4. Protagonistas: Andrea y Marta

3.1.5. El tiempo como elemento subjetivo

3.2. TEMAS Y MOTIVOS EN *LA MUERTA* Y EN DOS RELATOS DE *LA LLAMADA*

3.2.1. Relaciones internas en *La muerta*

3.2.1.1. "La fotografía" y "Ultima noche" ...

3.2.1.2. "El veraneo", "En la edad del pato"
y "Al colegio"

3.2.2. Relaciones entre los cuentos de *La muerta* y
las dos novelas cortas de *La llamada*

3.2.2.1. "El regreso", "Rosamunda" y "Un
noviazgo".

	3.2.2.1.1. Enajenación y locura
	3.2.2.1.2. Retorno al pasado
	3.2.2.1.3. Actitud ante el presente
de los viajes	3.2.2.1.4. Traslado espacial: el motivo
	3.2.2.1.5. Relaciones entre personajes .
	3.2.2.2. "La muerta" y "El piano"

3.3. RELACIONES TEMÁTICAS ENTRE *LA MUJER NUEVA Y LA INSOLACIÓN*

3.3.1. Introducción
3.3.2. Protagonistas: tiempo vivido
3.3.3. Los viajes: motivo preponderante
3.3.4. Tópicos románticos

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFÍA

LA ISLA Y LOS DEMONIOS: de esta segunda novela de Carmen Laforet se encuentran las particularidades que dan cuenta de las diferencias y similitudes que posee con respecto a *Nada*, la primera novela de la escritora.

Asimismo, se habla de otras obras como *La mujer nueva*, *La insolación*; así también algunos cuentos como los que conforman *La muerta* y *La llamada*. Entre otros aspectos se analiza la posición del narrador, el tiempo y el espacio, el recurso de la descripción, la utilización de saltos en el tiempo con la prolepsis, analepsis y digresión, así como la utilización del vocabulario para la construcción del discurso.

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.

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.

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

Acabo de leer "*Nada*", este primer libro suyo, que me llegó, en segunda edición, de Madrid. Le escribo, interrumpiendo la lectura, por su... no, 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 vasco español de Pío Baroja o el catalano español 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 hombro 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 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.

⁵ Juan Ramón Jiménez. *Op. cit.*

⁶ *Id.*

⁷ *Id.*

⁸ *Id.*

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:

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

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

¹⁰ *Ibid.*, p. 237.

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 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.

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

¹² "La crítica no fue tan plenamente elogiosa con su segunda novela aunque nosotros la consideramos tan buena o mejor que *Nada*". Ángel 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", en *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. "Perception and Art: Water Imagery in *Nada*", in *Kentucky Romance Quarterly*, 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.

Por otro lado, no ha sido constante la difusión de la obra de Laforet fuera de España, menos aun 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 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.

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

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, so pena 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.

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 observación 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

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

¹⁹ "¡Qué 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)

²⁰ Roland Barthes. "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Communications*, no. 8, Paris, 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."

1955 *La mujer nueva*

1963 *La insolación. Inicio de la trilogía Tres pasos fuera del tiempo*

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:

- 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, lleno de vivencias— 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 Genette—²² 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.

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.

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

IncurSIONaremos también, en este capítulo, en otros aspectos que involucran al narrador: cronología de la historia, ubicación espacial de la misma, 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.

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,²³ 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, 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 irreplicable; no puede existir una construcción teórico-metodológico 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.

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

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).

²⁴ Juan Ramón Jiménez. *Op. cit.*

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 gitana (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.

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

²⁵ *Id.*

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.

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 Wort*, 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

²⁶ *Id.*

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

²⁸ Juan Ramón Jiménez. *Op. cit.*

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 unaminismo).²⁹

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.

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 la cual primará —con los límites ya precisados— una visión amplia e intertextual que nos permita el desarrollo y profundización de los diversos temas propuestos.

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.

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.³⁰

Igualmente, continúa Ramón Tamames, los republicanos "por sus graves vacilaciones y errores, [...] no supieron consolidar la democracia iniciada el 14 de abril de 1931".³¹ Por supuesto que los históricos desenlaces tienen como responsables a todos los involucrados, pero cada parte necesita de una cuidadosa valoración. Por ello, plantearemos 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",³² 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.

³⁰ Ramón Tamames. *La República. La Era de Franco*, 8a. ed., Madrid, Alianza Editorial, 1980, Historia de España Alfaguara, p. 17.

³¹ *Id.*

³² *Cfr.*, Pierre Vilar. *Historia de España*, trad. Manuel Tuñón de Lara y

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 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".³³

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.³⁴

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 socio-económica, en fin, la marcada

Jesús Suso Soria, 10a. ed., Barcelona, Grupo Editorial Grijalbo, 1980.

³³ Ramón Tamames. *Op. cit.*, p. 218.

³⁴ Ramón Tamames. *Ibid.*, p. 212.

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.³⁵

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.

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.

Conceder 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

³⁵ *Ibid.*, p. 214.

literatura, un volumen tal de narraciones históricas y de ficción literaria.³⁶

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 de 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.

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

³⁶ *Ibid.*, p. 223.

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 contra religión 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 Baroja, 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 posguerra 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.³⁷

³⁷ Oscar Barrero Pérez. *La novela existencial española de posguerra*, Madrid, Gredos, 1987, p. 14.

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:

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.³⁸

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 *Índice 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.³⁹

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.⁴⁰

³⁸ Oscar Barrero. *Op. cit.*, p. 20.

³⁹ *Ibid.*, p. 21.

⁴⁰ Gemma Roberts. *Temas existenciales en la novela española de posguerra*, 2a. ed., Madrid, Gredos, 1978, Biblioteca Románica Hispánica, p. 62.

Por otro lado, a partir de *La familia de Pascual Duarte* (1942), de Camilo José Cela, se utilizó el término "tremendismo" para referirse a la visión -descarnada y cínica- de la realidad, característica de esta novela, la cual se vale de ciertos 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 Alonso⁴¹ 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*.⁴²

-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. Ejemplo: Eulalia Galvarriato en *Cinco sombras*.⁴³

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.

⁴¹ Cfr., Antonio Iglesias Laguna. *Treinta años de novela española* (1938-1968), Madrid, Prensa Española, 1970, pp. 184-185, 235-241.

⁴² Cfr., Antonio Iglesias Laguna. *Op. cit.*, pp. 126-127, 129, 142.

⁴³ Cfr. Eugenio G. de Nora. *La novela española contemporánea* (1939-1967), 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.

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 malévol, 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.⁴⁴

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 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 sufriente 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.⁴⁵

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.

⁴⁴ Eugenio G. de Nora. *Op. cit.*, p. 70.

⁴⁵ José Corrales Egea. *La novela española actual*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971, p. 34.

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.⁴⁶

Una nueva etapa se iniciaba así en la literatura española:

Mirada desde este ángulo, la novela de Cela significó la rotura 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).⁴⁷

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*,⁴⁸ 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).⁴⁹

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

⁴⁶ *Id.*

⁴⁷ *Id.*

⁴⁸ Camilo José Cela. *La colmena*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1951.

⁴⁹ Eugenio G. de Nora. *Op. cit.*, p. 78.

a *La colmena* con toda exactitud "novela behaviorista", subrayando que las posibilidades de este método de novelar serían aún ilimitadas. Cela escribía, 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."⁵⁰

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.⁵¹

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 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",⁵² relata la historia de Andrea, joven estudiante recién llegada a

⁵⁰ *Ibid.*, p. 79.

⁵¹ José Corrales Egea. *Op. cit.*, p. 48.

⁵² Carmen Laforet. *Mis páginas mejores*, Madrid, Gredos, 1956, p. 13. (En lo que respecta a las citas correspondientes a la obra de Carmen

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.⁵³

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 trabajadas 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:

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).

⁵³ José Corrales Egea. *Op. cit.*, pp. 39-40.

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.⁵⁴

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*,⁵⁵ los cuales presentan una marcada desproporción conceptual en sus planteamientos. Algunos, como "La fotografía", se desarrollan 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.⁵⁶

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.

⁵⁴ 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).

⁵⁵ Dichos cuentos son: "La muerta", "El veraneo", "La fotografía", "En la edad del pato", "Última noche", "Rosamunda", "Al colegio" y "El regreso".

⁵⁶ Eduardo Godoy Gallardo. *La infancia en la narrativa española de posguerra, 1939-1978*, Madrid, Playor, 1979, pp. 12-13.

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.

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.⁵⁷

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.

⁵⁷ Carmen Laforet. *La isla y los demonios*, Barcelona, Ediciones Destino, 1954, p. 88. (Establecemos la misma aclaración que para *Nada*)

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

La acción se desarrolla en un pueblo inventado en tierras 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 llena de conflictos en el contexto católico de esta novela, que es a la vez psicológica y doctrinal.⁵⁸

Sobre el trabajo narrativo en esta novela, Valbuena Prat 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.⁵⁹

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

Si 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 España franquista, y como tal encuentra una solución para sus problemas, solución que se constituye como una opción 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

⁵⁸ Cfr., Manuel García-Viñó. *Novela española actual*, Madrid, Guadarrama, 1967, "Carmen Laforet: La mujer antigua y la mujer nueva", pp. 77-95.

⁵⁹ Ángel 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.

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.

2.3. 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 verdeante frescura 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.⁶⁰

Agrega también:

⁶⁰ José Luis Cano. "Carmen Laforet: *La isla y los demonios*", en *Ínsula*, Madrid, 15 de marzo de 1952, Núm., 77.

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*.⁶¹

En lo que a opinión crítica refiere sobre esta misma novela, véanse las consideraciones de Ignacio Agustí,⁶² F. G. de Castro⁶³ y María del Pilar Palomo.⁶⁴

Por otro lado, el narrador de *La isla y los demonios* presenta características bien 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 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:⁶⁵

⁶¹ *Id.*

⁶² *Cfr.*, Ignacio Agustí. "La isla y los demonios de Carmen Laforet", en *Correo Literario* de 15 de abril de 1952.

⁶³ *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.

⁶⁴ *Cfr.*, Ma. del Pilar Palomo. "Carmen Laforet y su mundo novelesco", en *Monteagudo*, núm. 22, 1958, pp. 7-13.

⁶⁵ Geraldine Cleary Nichols. "Sex, the single girl, and other mésalliances in Rodoreda and Laforet", en *Anales de la literatura española*

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.⁶⁶

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.

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 1o. 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)

contemporánea, 1987, vol. 12: 1-2, pp. 123-140.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 125. "La más abiertamente trágica de estas novelas, *Al oma* comienza en la primavera y termina en el otoño. Invirtiendo este orden, pero no su valor, como veremos, *La isla* empieza en noviembre y termina en mayo". (Traducción nuestra).

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.⁶⁷

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 sensoriales que derivan de una lectura comprometida y siempre atenta, Ej.: Marta bañándose desnuda en medio de la noche profunda en una playa solitaria.

⁶⁷ 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 "Temas y motivos en *Nada y La isla*".

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.

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 (visualidad). 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: paralelismo⁶⁸ y quiasmo⁶⁹

⁶⁸ 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.

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

⁶⁹ 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.

No.1	Chalet feo (Sust.) (Adj.) Ruin Jardincillo (Adj.) (Sust.)	Chalet feo (Sust.) (Adj.) Tarde gris (Sust.) (Adj.) La casa dormida (Sust.) (Adj.) Arriates duros (Sust.) (Adj.) Plantas tristes (Sust.) (Adj.)
No.2	La casa dormida (Sust.) (Adj.) Corto caminito (Adj.) (Sust.)	

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 períodos 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 es.