

Contingencia y transcendencia en dos relatos breves de Carmen Laforet*

Contingency and transcendence in two short stories by Carmen Laforet

KEN BENSON

Stockholm university. Department of Romance Studies and Classics. SE 106 91 Stockholm (Sweden).

Dirección de correo electrónico: ken.benson@su.se.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6458-877X>.

Recibido/Received: 19-1-2023. Aceptado/Accepted: 29-4-2023.

Cómo citar/How to cite: Benson, Ken (2023). "Contingencia y transcendencia en dos relatos breves de Carmen Laforet". *Castilla. Estudios de Literatura*, 14, pp. 1-30. DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.14.2023.1-30>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: El estudio consiste en el análisis de dos relatos breves de Carmen Laforet publicados en 1952, "La muerta" y "El veraneo", con el fin de sacar a relucir rasgos característicos de la poética y la estética general de la escritora que no han sido observados hasta la fecha. Así, la obra de Laforet es contemplada como una tensión entre la contingente situación de la postguerra bajo el falocéntrico régimen franquista con foco hacia la desigual situación de la mujer, por un lado, y la transcendente experiencia vital y femenina que subyace en sus textos, por otro.

Palabras clave: Laforet; contingencia; transcendencia; narrativa breve; feminismo.

Abstract: The study consists of a close reading of two short stories by Carmen Laforet published in 1952, "La muerta" and "El veraneo", in order to bring out characteristic features of the poetics and general aesthetics of the writer that have not been observed to date. Thus, Laforet's work is seen as a tension between the contingent post-war situation under the phallogocentric francoist regime with a focus on the unequal situation of women and the transcendent vital feminine experience that underlies her texts.

Keywords: Laforet; contingency; transcendence; short stories; feminism.

* El presente artículo fue escrito en la Universidad de Salamanca con motivo de un sabático concedido por la rectora de la Universidad de Estocolmo, Astrid Söderberg Widding, y auspiciado por la catedrática Francisca Noguerol Jiménez.

1. PLANTEAMIENTO

En las últimas décadas, y especialmente con motivo del centenario del nacimiento de Carmen Laforet (1921), la escritora y su obra han ocupado una destacada atención mediática y editorial que se contrapone a una larga trayectoria de silenciamiento y cuestionamiento sobre el valor literario de su aportación en la historiografía literaria española que llega hasta bien entrado nuestro siglo, como es el caso del volumen dedicado a la literatura de postguerra que forma parte de la monumental historiografía literaria dirigida por Mainer, elaborado por Gracia y Ródenas (2011: 362-363), para quienes el éxito de *Nada* lo consideran fortuito y extraliterario destacando en cambio sus supuestas “deficiencias, por inmadurez, de construcción y estilo”. Esta desvalorización de *Nada* en particular y de la obra completa de Laforet en general sigue la postura de historiadores (masculinos) de décadas anteriores, tales como Alborg (1962), Sobejano (2005 [1970, 1974]), de Nora (1973), Gil Casado (1973), Sanz Villanueva (1972), o Martínez Cachero (1997). En estos manuales puede encontrarse un activo empeño de exclusión de la obra de Laforet por considerarla fuera del canon de la literatura social-realista imperante (y que estos historiadores defienden como la tendencia imperante del periodo). Remito también al convincente trabajo sobre el papel de las escritoras en la historiografía literaria española, a cargo de Peña Ardid (2019), específicamente su discusión con la última de estas historiografías literarias, la mencionada a cargo de Gracia y Ródenas (2011), que califica como “la más selectiva, ensayística y personal, y la que menos escritoras incorpora” (Peña Ardid, 2020: 54). Esta última constatación le lleva a la estudiosa a hacerse la siguiente pregunta retórica: “¿Qué revela este enmudecimiento textual sino una falta de convicción en el valor de las aportaciones de las mujeres?” (*ibid.*).¹ El presente estudio se inserta en este contexto de ineludible revisión de la obra laforetiana para, partiendo de dos cuentos de la autora, “La muerta” y “El veraneo”, publicados en 1952,² sacar a relucir rasgos centrales de su poética y de su estética que sirvan para situarla en el contexto de la narrativa de postguerra como una obra cumbre y alternativa al canon del realismo social propiciado por las

¹Ver también las discusiones de Peña Ardid (2020: 57-58) con Gracia y la reivindicación legitimadora que Gracia hace del canon masculino en el periodo que nos atañe.

² Cito por la 2ª edición de ed. Rumbos (abril de 1953, 1ª edición diciembre de 1952). La reedición solo pasados unos meses de la primera edición ilustra una buena acogida de lectores en el momento de su aparición.

historiografías literarias mencionadas.

Cabe destacar que gran parte de la investigación realizada sobre Laforet en los últimos tiempos se centra en la relación que su vida particular haya podido inferir en su producción literaria. Este hecho es especialmente destacable teniendo en cuenta que la propia autora reiteradamente ha manifestado que su obra no debe considerarse como autobiográfica, como hiciera en la introducción a la compilación de sus textos, *Mis páginas mejores* (1956: 9), donde afirmaba:

ese mundo en que yo personalmente me he convertido es un mundo de novelista. Un mundo con distintos ambientes humanos, con distintos personajes y ciudades y cielos y edificios y campos... ese mundo soy yo misma, por la transformación amorosa de que habla Rilke, pero que —¡por Dios!— no es mi autobiografía, como han querido ver algunos críticos.

Para después indicar que “si mis novelas están hechas de mi propia sustancia y reflejan ese mundo que [...] soy yo, en ninguna de ellas, sin embargo, he querido retratarme” (*id.*, 11). Si bien ya Illanes Adaro (1971: 12) señaló con acierto que esta relación autobiográfica de su obra nada tenía que ver con su “poder de crear”, podemos constatar que para historiadores recientes como Gracia y Ródenas (2011: 365) esta carga autobiográfica sigue apreciándose en detrimento de su capacidad imaginativa como se deduce de que consideran que la invención del personaje masculino Martín Soto en su novela *La insolación* es consecuencia de que la autora sentiría la necesidad “de cortar el cordón umbilical que unía su escritura a su vida”. Estudios recientes profundizan en la veta autobiográfica como consecuencia de nuevos materiales biográficos publicados, tales como la correspondencia de Laforet con Sender (2003) y más recientemente con Elena Fortún (2016), así como la biografía publicada por Caballé y Rolón Barada (2019).

La relación entre experiencia vital y escritura es un fenómeno que en las últimas décadas ha cobrado especial interés teórico hasta la concepción de un término, autoficción, para significar este complejo proceso. Lo que quiero destacar aquí es que en la historiografía literaria sobre la postguerra española esta relación ha sido utilizada como argumento de descalificación, alegando la falta de creatividad e imaginación de la autora. No vamos aquí a ahondar en una discusión poco fructífera, pues todos los escritores y artistas parten de su propia existencia y experiencia para conformar sus mundos imaginarios si bien lo hacen en distinto grado. La

experiencia vital de Laforet como mujer intelectual bajo el más sórdido franquismo es sin duda un testimonio importante para la posteridad, pero lo es igualmente su capacidad creativa de conformar mundos imaginarios y metafóricos que hagan reflexionar al lector sobre su propia existencia, así como sobre las posibilidades del arte de plasmar esta experiencia. Sobre ello vamos a ahondar en este estudio abordando los dos cuentos mencionados que, por su formato breve, nos permitirá analizarlos de forma pormenorizada con el fin de mostrar su coherencia narrativa, su profundo pensamiento existencial, así como su indiscutible valor testimonial como producto estético de la época, independientemente de su relación con la biografía de la autora.

Hasta fecha reciente la crítica de la obra de Laforet se restringía a su primera y canónica novela, *Nada* (*cfr.* Del Mastro [2005: 35-36, nota 13] y Cerezales [2004: 9]), para abarcar en algunos pocos estudios el conjunto de su novelística (desde los pioneros de Illanes Adaro (1971) y Johnson [1981], hasta los más recientes de Wells [2019] y Cerullo [2019]). Sin embargo, los análisis de su narrativa breve siguen siendo escasos. Entre la limitada bibliografía existente, cabe destacar el pionero trabajo de Del Mastro (2005: 26) quien concluye que los relatos breves de Laforet constituyen “invaluable contributions to the consistent messages of feminism and social criticism present in much of her work”. Tendré ocasión de volver sobre este estudio al contrastar mis propuestas de interpretación con las que allí ofrece el estudioso norteamericano. En la última década se han publicado igualmente tesis doctorales sobre la cuentística de Laforet, como la de Ndour (2010), sobre el tratamiento del tiempo en Matute, Laforet y Martín Gaité, así como la de Ferreti (2013: 122), más específicamente sobre (parte de) la narrativa breve de Carmen Laforet, en la que la estudiosa afirma que Laforet de forma sutil llega a “minar los más que obvios valores antifeministas que la sociedad conservadora de ese momento acepta”. En el prólogo a la edición de sus cuentos completos, publicados tras el fallecimiento de la escritora, Carme Riera (2007: 13-14) destaca igualmente cómo los cuentos de Laforet permiten asomarnos a la “España del subdesarrollo que tan lejana nos parece hoy”, para transmitirnos “de manera vívida el ambiente de precariedad que [las clases medias a las que también pertenece la autora] padecieron en los años cuarenta y cincuenta”, para recomendar su lectura no solo a los especialistas en la obra de la autora o la literatura de postguerra española, sino también a todos “los estudiosos de nuestra historia, ya que en ellos se refleja extraordinariamente la situación social de aquel entonces, la de un país gris, pacato y pobre sobre el que planea, y de qué modo, la sombra de

la Guerra civil”. También Cerullo ha aportado diversos trabajos recientes sobre la autora y específicamente sobre los relatos que nos ocupan para señalar que en ellos “la crítica social [está] bien presente” y resulta “tangible” (Cerullo, 2019: 98), para destacar en otro estudio que el aspecto testimonial sobre la situación de las mujeres en la postguerra constituye un rasgo recurrente en la narrativa breve de Laforet, cuyos personajes “interpretan el malestar de la mujer de los años cincuenta: malcasadas, atadas socialmente al padre o al marido [o al hermano, cabría añadir, en cuentos como el caso de Rosa en “El veraneo”, que analizaremos aquí, así como Marta en *La isla y los demonios*] o incapaces de liberarse de los estrechos lazos del régimen” (Cerullo, 2020a: 203).

Sin objetar estas interpretaciones, quiero aquí hacer una propuesta de lectura de estos relatos (que considero válida también para el conjunto de la obra laforetiana) que no se restringe a su valor testimonial, sino que abarca igualmente una perspectiva existencial que va más allá del realismo (social) bajo cuyas premisas ha sido interpretada y juzgada la obra de Laforet. Mi propuesta de lectura consiste en probar que en la obra de Laforet en general y en la selección de los cuentos para este análisis en particular existe una tensión entre dos dimensiones de la experiencia humana de su existencia, a saber, la dimensión contingente, que es la perspectiva recurrentemente percibida y analizada por los estudiosos hasta la fecha, en la que entra la crítica social específicamente relacionada con la desigual situación de la mujer en la sociedad franquista, y la dimensión trascendente, que va más allá de la contingencia del estado de la mujer en este oscuro periodo histórico, dimensión que explica tanto la universalidad como la atemporalidad de la narrativa de Laforet. En esta tensión recurrente entre lo contingente y lo trascendente se conforma, según mi hipótesis de lectura, esta poética laforetiana que se vale de diversas estrategias narrativas para crear un efecto emocional en el lector más allá de la explicitación de una ideología crítica con respecto a la contingencia del periodo histórico en que escribió bajo la autarquía franquista. Es así como esta poética del sugerir constituye igualmente una sagaz manera de transmitir sutilmente la situación de la mujer en particular y el ambiente social en general bajo la sórdida España de la postguerra donde la ciudadanía, y específicamente el artista, estaban sometidos a la mordaza ante todo lo que pudiera interpretarse como oposición a la ideología franquista, retrógrada y misógina donde las haya (*cfr.* García Blay [2016] así como García Blay y Micó Escrivá [2019]).

Pretendo, sin embargo, incidir en que la literatura de Laforet va más allá de la crítica social (con su denuncia de la extrema desigualdad en la sociedad franquista) para transmitir *a su vez* una experiencia existencial en sus relatos. La experiencia de la existencia en situaciones tan precarias como las vividas bajo la postguerra franquista (sobre todo para la mujer) es tan relevante como la denuncia social, conformando en esta tensión entre lo contingente y lo trascendente la poética y el pensamiento literario de la autora, invitando al lector, mediante una prosa sugestiva que apela al lector a rellenar sus múltiples huecos significativos, a reflexionar sobre el pasado histórico (el presente para los lectores coetáneos), al mismo tiempo que le invoca a reflexionar sobre la condición de la existencia humana en el periodo histórico en cuestión.

En lo que sigue voy por tanto a probar esta tesis analizando dos cuentos publicados en el libro de relatos *La muerta* (1952), año sumamente prolífico en la producción de nuestra autora coincidiendo con la publicación de su segunda novela, *La isla y los demonios*, después de un largo periodo de silencio tras el espectacular éxito de crítica y de público que obtuvo Laforet con su primera obra, *Nada* (premio Nadal en 1944 y publicada en enero de 1945). El volumen de cuentos en cuestión incluye ocho relatos sobre temas diversos (la adolescencia femenina, la maternidad, el horror de la guerra y sus secuelas, entre otros), pero en los que prevalece una preocupación recurrente sobre la experiencia auténtica y vital de la existencia frente al de la apariencia social, tan primordial en el mundo franquista que retrata Laforet con sutil ironía. Para los fines de este artículo me delimito a los dos primeros relatos de esta compilación, (“La muerta” y “El veraneo”), para proponer que ambos relatos se construyen sobre esta mencionada tensión entre lo contingente y lo trascendente, con el fin de mostrar que en “La muerta” prima la dimensión trascendente, mientras que en “El veraneo” prevalece lo contingente, si bien en ambos relatos la tensión entre estas dos dimensiones constituye el fundamento del pensamiento literario sobre el que se sostendrá igualmente la estructura ideológica de su segunda novela publicada simultáneamente con esta recopilación de cuentos, *La isla y los demonios*. Los dos relatos breves que nos ocupan (de 8 y 14 páginas, respectivamente) han sido muy poco tratados por la crítica académica y los escasos estudios realizados se centran primordialmente en su valor testimonial, esto es, en cómo revelan las precarias condiciones de la mujer bajo la postguerra franquista, según discutiré al final de este trabajo. La diferencia en longitud de los relatos motiva igualmente que la extensión de los análisis que siguen sea mayor para el segundo, por ser más largo, ya que

mi intención es proponer una lectura minuciosa (*close reading*) de ambos relatos para mostrar, por primera vez, su sagaz elaboración.

2. “LA MUERTA”

Este breve, somero y conciso relato es narrado con enfoque a través de la experiencia vital del protagonista, el recientemente enviudado ‘señor Paco’, para relatar su vida en matrimonio con María, una mujer que gran parte de su vida adulta ha estado enferma y a la que se alude en el título del relato, pues el punto cero narrativo parte del momento de su defunción. En este relato, Laforet construye un narrador heterodiegético con enfoque en la percepción del viudo que desde el principio es caracterizado como el varón ‘normal’ con esquemas de comportamiento y de valores propios de la sociedad machista de la España franquista de postguerra:

El señor Paco no era un sentimental. Era un buen hombre al que le gustaba beber, en compañía de amigos, algunos traguitos de vino al salir del trabajo y que sólo se emborrachaba en las fiestas grandes, cuando había motivo para ello. Era alegre, con una cara fea y simpática. Debajo de la boina le asomaban unos cabellos blancos, y sobre la bufanda una nariz redonda y colorada. (9)

En estas líneas iniciales del relato el lector percibirá la mediocridad del protagonista de este relato, un personaje ramplón y prosaico que no tiene en apariencia mayor interés ni transcendencia, de hecho, la descripción de su físico resulta un tanto caricaturesco con su *cara fea y simpática* y su nariz de payaso (*redonda y colorada*). El foco temporal es el presente tras la reciente muerte de su esposa y mediante diversas analepsis el lector tendrá noticia de su triste vida matrimonial (como consecuencia de la endémica enfermedad de su esposa), de la que nacieron dos hijas. La satirización del personaje es un elemento primordial para que el lector entienda el carácter burlesco con que Laforet conforma este irónico narrador que está retratando al personaje con aparente objetividad. Bajo este tono burlesco, el protagonista es construido a modo del prototípico macho bajo la postguerra franquista, un varón *asentimental* con derecho a *beber con sus amigos* y tener escarceos amorosos:

El señor Paco había sido muy desgraciado y nadie podría reprocharle unos traguitos de vino y algunas aventurillas que le costaron, es verdad, sus buenos

cuartos... Nadie podría reprochárselo con una mujer enferma siempre y dos hijas alborotadas y mal habladas como demonios (10)

El tono burlesco e irónico del que se vale Laforet en la descripción tácita de este personaje masculino es muy sutil pues el enfoque está puesto dentro de la perspectiva del marido, a modo de ilustración del paternalismo reinante: "Ella bien feliz había sido siempre... No le faltó nunca su comida, ni le faltaron sus medicinas, porque Paco trabajó siempre bien, como un burro de carga" (11). Cabe destacar que el tono irónico es tan fino que y de hecho no es percibido por lectores tan sagaces como Del Mastro (2005: 26) en su análisis de este cuento, como puede apreciarse en la interpretación que propone, según la cual el lector sentirá pena por este personaje: "the narrative also draws pity for the husband Paco who has worked for decades like a 'burro de carga' to provide both food for his family", leyendo al pie de la letra y no percibiendo la construcción irónica a través de un narrador completamente enfocado en la percepción del marido pero con esta sutil distancia irónica. La ironía sobre el paternalismo reinante es recurrente en este breve relato donde la 'normalidad' de que el hombre, para satisfacer sus necesidades sexuales y de dominio hubiera deseado la muerte de su enferma esposa cuando todavía estaba en vida pues su estado le coartaba la libertad al padre de familia, es cuestionada en el texto mediante estos guiños al lector perspicaz sobre la absoluta falta de moral prevaleciente en la sociedad franquista, como puede percibirse en los siguientes extractos del relato:

Alguna vez, la verdad, había él especulado con la muerte de su mujer [...] no pudo menos de hacer proyectos, en una ocasión, con una viuda de buenas carnes, que vivía en la vecindad, y que le dejaba sin respiración cuando le soltaba una risa para contestar a sus piropos (11));

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

el caso es que no se moría nunca; aunque por la vida que llevaba como, decía él a sus amigos, cuando el vino le soltaba la lengua, para la vida que llevaba la pobre mujer, mejor estaría ya descansando..." [12-13].

El carácter burlesco de la narración se realza cuando el narrador describe su total incapacidad de sentir empatía por los dolores que sufre su mujer enferma, cuyo estoicismo y capacidad de sacrificio no es comprendido por el satirizado señor Paco:

La vida de María en los últimos años había sido un ir de una enfermedad mala a otra peor... Y ella tan contenta. ¡Con tal de tener sus medicinas! Y hasta sin eso; porque a la hija casada había llegado a darle el dinero de sus medicinas, muchas veces para comprarle cosas a los niños... Pero *lo que era seguro* es que, sufrir, *lo que decían los médicos que estaba sufriendo*... no, María *no notaba aquellos padecimientos*. Nunca se quejó. Y cuando uno sufre, se queja. Eso lo sabe todo el mundo...” (11-12; las cursivas son mías).

Obsérvese la sagaz ironía de Laforet al valerse de un narrador heterodiegético que toma la perspectiva del varón para mostrar su nula empatía por los sufrimientos de su abnegada esposa, quien, como *nunca se quejó* (como probablemente haría él en su lugar, puede pensar el avezado lector que percibe el tono satírico en la descripción del personaje), tampoco debería de tener tantos dolores *como decían los médicos*. Para este vulgar y satirizado personaje el sacrificio maternal que prioriza el bienestar de sus nietos antes que su propia complacencia, no constituye sino una prueba de que, en realidad, su esposa no padecía dolores, pese a la evidente gravedad de su enfermedad y del diagnóstico de una enfermedad progresiva por parte de los médicos que la atienden: “llegará el día en que la parálisis ataque al corazón y entonces... hay que estar preparados” (11). Frente al diagnóstico de los expertos doctores, el señor Paco dispone, en cambio, de la sabiduría popular (propio del varón machista educado en los principios de la sociedad franquista), según se refleja en la frase final del párrafo citado: *eso lo sabe todo el mundo*. Las lectoras tanto de su época como posteriores percibirán la ironía satírica del narrador con respecto al protagonista varón inconsciente de los dolores femeninos naturales, como podrían ser la menstruación o el parto, pero que en este caso se extienden a la patología mortal que padece María, y la ironía que subyace en la descripción de la resignada subalternidad de María bajo la desigualdad estructural que afectaba a la vida cotidiana bajo el franquismo, sobre todo en las clases medias y bajas objeto de la mayoría de las narraciones de Laforet (*cfr.* Riera, 2007: 14), pues, en efecto, “llama la atención la ironía con la que la autora describe la disparidad patente entre los roles sociales de los dos sexos” (Rossi, 2022: 473). Esta relación subalterna de la mujer con respecto al hombre queda igualmente plasmada en la ilustración del cuento a cargo de Gil Tovar en la edición que citamos, donde aparece el señor Paco retratado en primer plano (sentado, meditabundo, pasivo, sin acción alguna) y al fondo María (en un momento en el que no está afectada

por su enfermedad) de pie, limpiando y trajinando en la cocina.

Ahora bien, paralelamente con este tiempo histórico y contingente de la postguerra española, surge en el relato un tiempo epifánico una vez muerta la esposa, pues al entrar en la casa tras el entierro de María, el señor Paco tendrá una experiencia racionalmente inexplicable en el momento de que había “sentido a *su* muerta” (10; la cursiva es mía), no ya como recuerdo sino como presencia sensorial, de la misma forma que puede encontrarse la transformación del tiempo cronológico en tiempo epifánico en el tercer y último capítulo de *La isla y los demonios*, tras la muerte de la madre de la protagonista, en cuyo velatorio los distintos personajes presentes recuerdan bajo la experiencia del duelo su relación con la difunta madre. Publicada simultáneamente con esta novela, en “La muerta” este fenómeno se plasma recurrentemente para crear un efecto de extrañamiento en el marido (en la diégesis) y en el lector en su proceso hermenéutico (en la lectura):

Había notado la presencia de su mujer, como si ella viviese. Como si estuviese esperándolo en la cálida cocina, recién encalada, tal y como sucedía en los primeros años de su matrimonio (10)

Habían pasado ya más de tres semanas que estaba bajo tierra. Y ahora, sin venir a cuento, el señor Paco la sentía. Llevaba varios días sintiéndola al entrar en la casa, y no podía decir por qué. (16)

El señor Paco, extrañado de esta experiencia inexplicable, la achaca a su condición de vejez (“eso son cosas de viejo, de lo viejo que está uno ya” [16]), al igual que hacen las hijas al comprobar el extraño comportamiento del patriarca (“¿Te has fijado en el padre?... Se está volviendo viejo. ¿Te fijaste cómo se quedó, así, helado, después de comer? Ni se dio cuenta cuando Pepe salió...” [18]). Ahora bien, aparte de esta experiencia mística, el protagonista puede comprobar un cambio en su entorno, manifestado por la tranquilidad que se percibe en la casa donde ya las hijas han dejado de discutir y pelearse para, en cambio, ayudarse armónicamente:

Sin embargo, era indudable que las hijas no discutían. Era indudable que en vez de dejar las cosas por hacer, pretextando cada una que aquel trabajo urgente le pertenecía a la otra, en vez de eso, se repartían las labores, y la casa marchaba mejor. El señor Paco quizá por esto, o quizá porque se iba haciendo viejo, como él pensaba, estaba más en la casa, y hasta se había

aficionado algo a uno de los nietos. (16-17).

Tenemos por tanto que en el tiempo epifánico del duelo resulta que la “cocina estaba blanca y reluciente como en los primeros tiempos de su matrimonio” (17), por lo que el narrador nos hace partícipes de la experiencia del señor Paco, quien

no podía librarse de la evidencia. Estaba sintiendo de nuevo a la muerta, junto a él. No tenía esto nada de terrible. Era algo cálido, infinitamente consolador. Algo inexpressable. Ahora mismo, mientras se enrollaba al cuello la bufanda, era como si las manos de ella se la atasen amorosamente... Como en otros tiempos... Quizá por eso había vivido y muerto ella, así, doliente y risueña, insignificante y magnífica. Santa... para poder volver a todo, y a todos consolarles después de muerta (18).

En el plano diegético que refleja el tiempo histórico, el relato permanece en la postguerra de los años cuarenta, mientras que en el tiempo epifánico del duelo, el pasado y el presente se funden en el instante ucrónico de esta experiencia cargada emocionalmente. La casa está en orden como antes de que la esposa enfermase y la familia (hijas, yerno, nietos) tiene un comportamiento armónico que le permite al protagonista revivir la experiencia de su matrimonio en sus albores, antes de la penuria y las enfermedades que cambiaron las condiciones de su relación matrimonial. El estado excepcional de la transformación de la situación familiar (del caos al orden y la armonía) solo lo percibe el anciano protagonista, mientras que las hijas y el yerno no perciben ningún cambio, sino la extraña reacción de ensimismamiento de Paco que achacan, como vimos, a la vejez del ya anciano patriarca. Ahora bien, el foco narrativo se centra en la experiencia epifánica y cómo el recuerdo de la abnegada esposa y madre deja sus huellas y pervive en el hogar familiar tras su muerte. La vida sigue, pero si antes era una existencia distorsionada, el recuerdo de la sacrificada existencia de la madre, ejemplar en su lucha cotidiana contra las adversidades, pero sobre todo en su amor por la vida (incluidos el marido, las hijas, el yerno y los nietos), hace prevalecer la transcendencia del sacrificado rol de la mujer-madre sobre los yermos valores machistas en la contingencia de la postguerra para llegar a obtener esta inexplicable armonía. Del Mastro (2005: 27) percibe esta fuerza en la figura de la madre:

Furthermore, there is an even less noticeable but perhaps equally powerful, feminist message: despite her long-term illness, her apparent reliance on

Paco to raise the children, and her submissive role, María was the family's true guiding force, and her undying optimism and mental strength in the face of death are responsible for the definitive change in her loved ones. Therefore, the final message, though subtle, actually serves to undermine the more obvious anti-feminist values that conservative society approves.

Ahora bien, dentro de la historiografía literaria sobre la postguerra cabe destacar que este mensaje solo puede llegar a transmitirse mediante una estética que supere las limitaciones del realismo (social) para abarcar la percepción existencial y trascendental de los valores maternos, en cuyo contexto el nombre de la madre, María, evidentemente, no es casual, sino que nos arrastra a los lectores a interpretar el relato bajo un particular existencialismo cristiano que Laforet elabora en este relato breve y que adquirirá cuerpo novelesco en su posterior novela, *La mujer nueva* (1955), donde Laforet opta por un “intimismo existencial” en el que le da cabida a “lo divino y trascendente” (Varela Olea [2021:194]), rasgos ausentes en el realismo social imperante bajo la postguerra y que es igualmente primordial para la exégesis del relato breve “La muerta”, publicada tres años antes que la mencionada novela.

3. “EL VERANEO”

Este relato constituye, por su parte y según mi propuesta de lectura, un ejemplo de relato donde prevalece lo contingente, aquí en forma de una sutil pero férrea crítica social por parte de Laforet con respecto a los privilegios de los varones en la sociedad franquista, en este caso expresado a través de la relación entre dos hermanos. En efecto, este relato ilustra ajustadamente la tesis que sostienen García Blay y Micó Escrivá al señalar que en los cuentos y novelas cortas de Laforet escritos en los años cuarenta y cincuenta “observamos una visión testimonial de la sociedad” de estos años, valiéndose la autora de una “estética neorrealista, mediante la cual la autora describe la situación *sin crítica explícita alguna*” (2019: 11-12; las cursivas son mías). El carácter no explícito de la crítica social laforetiana es especialmente relevante, pues abre el texto a distintas posibilidades interpretativas, fenómeno recurrente en la poética de la escritora que la distingue de la literatura realista con intención de crítica social explícita, propia de la literatura española del medio siglo XX, según ya señalamos al principio de este artículo. En efecto, la poética laforetiana se caracteriza por denunciar el desequilibrio social, al igual que lo hace el realismo social del

momento, pero la denuncia implícita exige un lector atento y reflexivo sobre las situaciones que narra la autora frente a la postura falocéntrica de los autores masculinos del periodo, que transmiten una crítica social explícita y monológica que no activa al lector a pensar de forma independiente sino a asumir pasivamente la perspectiva ideológica del autor. “El veraneo” es en este sentido una brillante plasmación de la poética de la ambigüedad de Laforet, fenómeno que no ha sido contemplado por la crítica hasta la fecha. Cabe señalar que el carácter ambiguo de la poética laforetiana constituye un lugar común de la crítica y el punto de partida para sus múltiples posibilidades hermenéuticas, tal y como ya señaló Amago (2002: 66) en su excelente y renovador estudio sobre la sexualidad en *Nada*: “Regardless of their critical or ideological stances, critics agree that *Nada* is an ambiguous text at best [...]. Perhaps it is the novel’s ambiguity that makes it such a rich ground for interpretation”. Esta aseveración no es válida solo para la novela que lanzó a Laforet a la fama, sino para el conjunto de su obra, tanto la narrativa larga como la breve que aquí nos ocupa.

“El veraneo” comienza in media res (“— Anda, ahora, a darte un paseo. Se lo había dicho su hermana, empujándole *con dulzura* fuera de la casa” ([21; la cursiva es mía]), narrando cómo la hermana (Rosa) le anima a su hermano (Juan Pablo) a salir para darse un paseo hasta la playa más cercana y aliviar así el calor sofocante del mes de agosto en la aldea de la España profunda donde reside Rosa y donde se sitúa la trama de este relato. Desde esta frase inicial el lector podrá percibir cómo la *dulzura* de Rosa hacia Juan Pablo es recibida con desprecio y desdén por éste. La frase inicial marca también las diferencias entre ambos personajes, pues Rosa permanece en la agobiante y acalorada casa desde donde despidió a su hermano que, por su parte, se dirige al pueblo costero más cercano para disfrutar del frescor del mar. La separación de los hermanos tiene una justificación en la diégesis (“Ella hubiera acompañado con gusto a Juan Pablo en su paseo. Pero había pasado la mañana trabajando en la huerta y se sentía rendida. Además, temía cansarle. Había observado su disgusto al verla con la tez curtida y las manos ásperas como una campesina.” [22-23]), esto es, el narrador señala un conflicto entre el deseo de Rosa (acompañar a su hermano en la actividad lúdica) y su realidad contingente (por un lado como consecuencia del cansancio físico fruto del duro trabajo desempeñado en el huerto para ofrecerle al hermano una delicada comida con productos cultivados por ella misma —que él despreciará— pero también, por otro lado, como consecuencia del temor que siente de ser menospreciada por su hermano por no ser una intelectual de la capital sino

una aldeana físicamente deteriorada). El lector sagaz percibirá, no obstante, que en estos conflictos explicitados por el texto se encuentra a su vez de forma tácita la fehaciente separación de los roles sexuales, donde la mujer permanece encerrada en la casa en su rol de Ángel del hogar, mientras que el varón tiene libertad de movimientos, tema central en novelas posteriores como *La insolación*. Tenemos por tanto que en este relato Laforet traslada la relación de hermanos al discurso narrativo sobre la diferencia de géneros bajo la España franquista.

Volviendo sobre la diégesis, una vez despedido el hermano, la voz narrativa lleva a cabo una retrospección temporal para situar al lector en la víspera narrando el primer encuentro entre los hermanos después de una década larga sin haberse visto, esto es, la llegada del hermano a la casa de la aldea con la intención de pasar un mes de vacaciones estivales con su hermana. Mediante esta retrospección, el narrador sitúa al lector en una introspección a través del personaje femenino, Rosa, para comprender la gran ilusión que ella siente por la vuelta del hermano:

Rosa le escuchaba. Estaba acostumbrada a *creer en él* y a *admirarle ciega-mente* desde que tuvo uso de razón. Le había querido más que a nadie en su solitaria vida. Ahora le tenía por un mes entero a su lado. *Deseaba sentirse muy dichosa*. Todo *lo feliz que había imaginado* que iba a ser al verle... (27; las cursivas son mías)

Este sentimiento de Rosa hacia su hermano se irá, sin embargo, transformando paulatinamente, por la actitud hosca, arrogante y hegemónica que toma Juan Pablo ante ella, maltratándola psicológicamente y reprochándole su deterioro físico, como puede comprobarse en la fina descripción que hace Laforet de los previos al encuentro y del esmero de la hermana en preparar la mesa decorada con flores y con una comida casera mientras que él le responde tosca y rudamente (“Sí, mujer. Vengo hambriento... Pero realmente aquí tenéis demasiada grasa. Demasiada carne y patatas... A ti se te nota. *Has perdido la línea.*” [24]; las cursivas son mías). Este desprecio hacia su hermana por su apariencia física se corroborará más tarde en el relato cuando Juan Pablo la describe como “muy poco atractiva [...] con su traje descolorido y sus bastos zapatos negros” (32). Rosa, en cambio, es caracterizada como mujer abnegada pues ante los desplantes de su hermano se limita a encogerse de hombros y sonreír “para disimular su confusión” (24), esto es, muestra una actitud hacia el hermano que contrasta con el sufrimiento

interno del que nos hace partícipes a los lectores el narrador: “Era horrible. Tanto tiempo esperando esta visita del hermano y ahora cada una de sus palabras la herían” (*ibid.*). Esta posición de mujer subyugada va a contrastar más adelante con la imagen de mujer generosa y ambiciosa en la percepción de otro personaje (el médico que se había enamorado de ella al llegar a la aldea) al narrar éste cómo Rosa “venía llena de ilusiones reformistas para la escuela [...]” (33) y con la ambición de “ir a la Universidad” (*ibid.*). Esto es, Laforet va conformando complejidad y ambigüedad en la caracterización de los personajes centrales, mediante la presentación de los mismos desde distintas ópticas focales, exigiendo en consecuencia un posicionamiento de cada lector ante el comportamiento de sus muy elaborados personajes sin que se dé una imposición autorial para la interpretación de los caracteres y sus acciones. La diferencia en la percepción de ambos hermanos sobre una misma situación está sutilmente descrita:

Rosa comprobó que su hermano comía sin fijarse en las buenas cosas que ella había preparado [...] los platos estaban colocados *con gusto* sobre el mantel *blanquísimo*. En el centro de la mesa, Rosa había puesto un cacharro con madre selvas.

—Quita eso —dijo Juan Pablo, señalando las flores—, quiero verte bien. Rosa, en silencio, quitó el florero. Sabía que nadie en la aldea hubiese apreciado esta fineza. Pero *había esperado* que a Juan Pablo le gustasen. *La conversación se hizo penosa. Juan Pablo engullía los guisos caseros*” (23; las cursivas son mías).

Tenemos por tanto que mientras que el paso del tiempo con el subsiguiente deterioro físico se percibe *como un lastre* en la imagen que el hermano tiene de su hermana, Rosa en cambio *se preocupa* por el desmejoramiento físico de Juan Pablo al llegar a la aldea. Rosa justifica esta decadencia por el trabajo fatigoso en la capital y espera que la estadía veraniega del hermano le sirva para recuperarse (“Aquí se repondría” [21]). Laforet plasma por tanto unas actitudes sintomáticas ante el deterioro físico entre hombre y mujer en la sociedad de la primera postguerra bajo la autarquía del franquismo y le abre la posibilidad al lector de reflexionar al respecto. Pero Laforet incluye además unos delicados detalles narrativos que abren la curiosidad del lector y que anticipan el conflicto que subyace a estas actitudes antagónicas entre ambos hermanos. Así, cuando Rosa se fija en el deterioro y el cansancio del hermano lo

atribuye a “la vida en la ciudad, *que tanto había anhelado ella*” (*ibid.*; las cursivas son mías), despertando sigilosamente el interés en el lector sagaz por saber los motivos de este anhelo, mientras que al describir al “antiguo Juan Pablo” (22), lo hace en los siguientes términos: “tan arrogante, tan querido, tan admirado” (*ibid.*). Como lectores tenemos por tanto dos pistas que seguir, el (de momento) enigmático anhelo de Rosa, por un lado, y la caracterización del hermano como el privilegiado de la familia (*tan querido, tan admirado*) así como la respuesta egocéntrica de Juan Pablo ante estos favores recibidos (*tan arrogante*). Como lectores percibimos, por tanto, leyendo entre líneas, que en Rosa palpita un deseo de reencontrar a su hermano al mismo tiempo que advertimos un indicio de anhelo por algo que como lectores todavía desconocemos, mientras que constatamos que Juan Pablo es retratado como un personaje soberbio que trata con desprecio a su hermana. Esta forma de involucrar al lector para dejar detalles a su interpretación es un rasgo de la narrativa laforetiana que Johnsson (2006) analizó en sus novelas para mostrar cómo éstas se estructuran en modo de novela negra, donde el lector es invitado a ser cómplice en la búsqueda de resolución de diversos enigmas. Mizrahi (2010) propuso por su parte la idea de que Laforet estructura sus relatos en clave, a modo de un *roman-à-clef* donde el lector tiene que encontrar y resolver las incógnitas que la autora ha diseminado a lo largo del texto. Como puede apreciarse en este análisis, estas técnicas son igualmente utilizadas en la narrativa breve de la autora para conformar un rasgo dominante en la poética laforetiana. Es relevante igualmente la propuesta de Mizrahi al distinguir entre una “memoria narrativa”, en la que se narra coherente y racionalmente los hechos rememorados del pasado, y una “memoria traumática”, que requiere de un lector activo y ‘detectivesco’, el cual ha de buscar las distintas claves repartidas por el texto fragmentario. En “El veraneo” el lector puede igualmente adentrarse en el pasado de sus personajes para entender el trauma de la hermana.

Volviendo sobre el relato que nos ocupa, el lector percibirá sintomáticamente que una vez que el hermano desaparece de la visión de Rosa, ésta desaparecerá completamente del relato que a partir de ese momento limitará su enfoque a través del hermano, Juan Pablo. Rosa queda por tanto totalmente silenciada mientras que la voz que percibimos es la del varón, de forma que Rosa será excluida del relato de la misma manera que lo está la mujer en la sociedad patriarcal de la postguerra. Este artilugio narrativo es sintomático a modo de alegoría sobre la situación de la mujer silenciada en la España franquista y tendrá un efecto dramático

en el lector al final del relato, según veremos, quedando igualmente retratada en la ilustración que hizo Gil Tovar para la edición que manejamos, en la que dibuja a Juan Pablo en solitario caminando hacia la playa con el bañador en ristre, esto es, sin huellas gráficas de la figura de la hermana. Ahora bien, si la voz y el enfoque a través de Rosa se pierde en el relato, esta desaparición no deja de ser sobrecogedora por la desazón y el sentimiento de fracaso, sufrimiento y dolor que manifiesta la trágica protagonista antes de dejar el escenario del discurso narrativo:

Rosa, *después de recoger los platos*, subió a su propia habitación. Se sintió *cansada, vieja y triste*. Acercó una vela al espejo de encima de su tocador. Vió brillar allí unos grandes ojos verdes y una boca firme y dulce. Ella sabía que en otros tiempos *había sido bonita*. Incluso, a aquella luz sombreada y cambiante de la vela *lo parecía aún...* Luego, sin saber por qué, se echó a llorar. (28; las cursivas son mías)

Cabe destacar que la sociedad (aquí a través del patriarcado que representa su hermano) es la que le hace sentirse a Rosa *cansada, vieja y triste*, pues en su propia mirada *parecía aún bonita*. Su llanto es consecuencia de su dependencia de un varón (su hermano a falta de un marido) que ya presiente en su despedida del escenario narrativo como un falso salvador y un preservador del orden patriarcal donde la mujer permanecerá subordinada. El llanto de Rosa es también consecuencia de la impotencia que siente para poder sobrevivir en este injusto e injustificado estado patriarcal en el que le ha tocado vivir. Cabe recordar que el anhelo que siente Rosa se relaciona con una esperanza de poder salir de su miseria (tanto intelectual, como económica y social) en la aldea, sentimiento que todavía persiste en ella, tal y como el narrador nos lo deja entrever sutilmente al principio del relato: “Más adelante, *cuando él triunfase*, ningún sacrificio pasado tendría importancia” (20-21; las cursivas son mías). No obstante, según avance el relato, el lector se percatará de que ni se va a dar este *triunfo* del hermano, por lo que el *sacrificio* de Rosa para que el hermano prospere será en vano, pues el patriarca Juan Pablo no pretende rescatar a nadie de la miseria (y menos a una mujer) sino que solo se interesa por satisfacer su propio egoísmo.

Ahora bien, Laforet conforma un narrador, aparentemente objetivo, que le permitirá al lector extraer sus propias consecuencias sobre el curso de los acontecimientos y reflexionar sobre este silenciamiento de la mujer en el relato, con su parangón en la realidad social del momento. Así, bajo

esta aparente objetividad, la voz irónica del narrador permitirá al lector advertir la realidad histórica del orden paternal imperante, aunque la voz femenina del personaje Rosa haya sido acallada en el discurso narrativo del relato. La ironía del narrador será fundamental para la interpretación de este silenciamiento como crítica a la situación de la mujer bajo el nacionalcatolicismo de la postguerra mediante la ridiculización del hermano. En efecto, Juan Pablo se sentirá extraño en el espacio natural en el que se encuentra (“Caminaba abrumado por la hermosura del paisaje, nuevo para él. Ni un rincón sin belleza jugosa, palpitante” [28]), situación que, en vez de ofrecerle disfrute, le horroriza y le abruma. Laforet sitúa por tanto a este urbanita intelectualoide en una naturaleza armoniosa y deslumbrante para empequeñecerlo y caracterizarlo como un ser humano insensible ante el esplendor de lo natural, para de esta manera degradar a este personaje que personifica al varón acostumbrado a ser el centro de atención, en un entorno cuya belleza le abruma por su incapacidad de dominarlo y que le producirá en cambio zozobra e inseguridad: “Él, hombre de ciudad cien por cien, se sentía *empequeñecido*, con un color demasiado blanco, delicado *como un gusano entre los campos de Dios...*” (29; las cursivas son mías). Obsérvese que el varón es aquí representado como el pequeño invertebrado que se relaciona con los procesos de putrefacción natural (*el gusano*) frente a la majestuosidad divina de la naturaleza (*los campos de Dios*), categorizando metafóricamente a este personaje como despreciable, bajo y podrido. Perdido en este abrumador paraje natural donde se disipa su protagonismo, el personaje añora la seguridad de su hábitat en la ciudad:

[1] Era absurdo, completamente absurdo, que a aquella hora de la tarde estuviese él allí, rodeado de mariposas y moscardones, [2] en lugar de estar en el café discutiendo, aguzándose el ingenio al comentar la última exposición, la situación política del mundo entero, o al inventar, improvisando, los argumentos de sus futuras obras. Juan Pablo era un verdadero “as” del café. Allí era escuchado y admirado siempre. [3] A la salida, los amigos movían la cabeza.

—Es una lástima (29).

El narrador contrasta aquí el mundo natural [1] con el urbano [2], quedando Juan Pablo representado como un perdedor en ambos mundos; en el natural por razones obvias, según hemos podido comprobar, pero

también lo es en el urbano, pues la imagen que Juan Pablo tiene de sí mismo como protagonista de las veladas intelectuales a las que asiste [2] contrasta a su vez con las que en privado manifiestan sus supuestos amigos que consideraban que Juan Pablo malgastaba “su talento, su memoria, su cultura” (*ibid.*), ninguneándole a sus espaldas [3], hecho que leo como una crítica implícita por parte de Laforet para aludir a la falsedad de la sociedad urbana de la época. El narrador muestra, por tanto, que la autoimpuesta genialidad de Juan Pablo no es de ningún modo compartida por la masa crítica que le rodea, sino que el hermano en ojos de sus compañeros de café es considerado como un fracasado que alardea de poder escribir libros, pero sin llegar nunca a cumplirlo (“No quiero lanzar un libro, sino quince o veinte a la vez —*era su cantinela*—” [30; las cursivas son mías]).

Una vez desmontado el mito que el propio Juan Pablo se ha creado de sí mismo como intelectual exitoso, el narrador va a proseguir con la ridiculización de Juan Pablo. Así, al llegar el personaje al pueblo costero y a su playa, el narrador describe satíricamente al personaje en el momento de desnudarse para ponerse el bañador solícitamente preparado por su abnegada hermana (“Buscó un rincón tranquilo donde desnudarse, junto a unas rocas, y de un paquetito *preparado por Rosa* sacó su traje de baño a rayas.” [30; las cursivas son mías]), centrándose tanto en su caricaturesco físico (sus piernas “increíblemente blancas y raquílicas” [*ibid.*]), como en su ridículo comportamiento en el medio natural acuático, primero sintiendo pavor ante la frialdad del agua, cuestionándose por tanto su virilidad (“probando el agua fría con la punta del pie y retirándolo en seguida con un salto de disgusto” [*ibid.*]), para burlarse seguidamente de este personaje acomplejado y preocupado solo por ser descubierto socialmente como un ente irrisorio (“Enrojeció como una muchacha, ya que era susceptible al ridículo. Miró a su alrededor. Nadie. Sólo una bandada de gaviotas” [*ibid.*]), en quien la familia invirtió para que recibiera “una excelente educación” (*ibid.*), inversión que el narrador apunta como fallida pues “con los años la había olvidado” (*ibid.*), de forma que ante el contratiempo de la frialdad del agua y del descubrimiento de que había un hombre sobre una roca cercana le pudiera ver, “soltó dos o tres tacos fuertes” *ibid.*). La ironía laforetiana sobre este deplorable personaje como representación del privilegiado varón en la España franquista resulta consecuentemente patente en este pasaje en el que finalmente es descrito como un bañista extremadamente torpe:

Fué una impresión terrible. Tragó agua. Emergió rápido, pues por un instante cruzó por su cabeza la idea de que no haría pie y que se ahogaría sin remedio. El agua le llegaba a la cintura. Se sacudió y una desconocida sensación de fuerza y alegría le embargó todo. Descubrió que el mar estaba templado, tonificante, hermoso. Avanzó con precaución hasta que sintió el agua en su cuello, firmemente asentados los pies en la arena, y chapoteó un poquito con las manos. (31)

El colofón a la caricaturización de este patético personaje mediante la punzante prosa satírica de Laforet llega con la descripción de la reacción de un tercer personaje en la trama, un hombre que se encontraba pescando sobre una roca cercana quien, al verlo, le advierte *sonriendo*: “Amigo, si no sabe nadar, no se adentre tanto...” (*ibid.*), reforzando la imagen de falta de agilidad que el personaje tiene para moverse en el medio acuático. La función narrativa de este anónimo personaje será ofrecer un trasfondo sobre el conflicto entre los hermanos en la sociedad de la postguerra, mediante el diálogo que mantendrá con Juan Pablo una vez que hayan hecho amistad tras la ridícula escena del baño. El hecho de que este personaje permanezca anónimo para el lector, si bien en la diégesis se presentara a Juan Pablo como el “médico del pueblo” (*ibid.*) es a su vez una estrategia de Laforet para reforzar la centralidad temática del relato sobre el conflicto entre los hermanos y la desigualdad entre los géneros como representación de la desigual situación social bajo la postguerra franquista.

Seguidamente Laforet construye una rocambolesca situación (propia del teatro clásico de enredos) al darle una perspectiva distinta al lector y al personaje de Juan Pablo, pues el médico relata cómo al llegar a la aldea se había enamorado de la maestra del pueblo (esto es, la Rosa joven recién llegada). Así, Laforet puede narrar el trasfondo de la conflictiva relación entre hermanos a través de una tercera voz para reforzar los rasgos caricaturescos con los que el narrador denigra a Juan Pablo (de la misma forma que éste lo hace con su hermana Rosa a nivel diegético). El miedo al ridículo, que el narrador ya había mostrado como rasgo propio de Juan Pablo al percatarse de que su torpeza en el agua era observada por este hombre, es reforzado en esta conversación al introducir el narrador la duda en el personaje sobre si lo que su interlocutor le cuenta sobre su enamoramiento de la joven maestra es sabiendo que él es su hermano (y que por tanto está jugando con él para mofarse de su indigna personalidad) o si esto es simplemente un temor que él tiene de ser descubierto por su reprochable comportamiento:

Le volvió a mirar, enfadado, y *vió que sonreía socarronamente*. Cayó en la cuenta. Aquel hombre sabía que él era hermano de la maestra. En estos pueblos se sabe todo lo que pasa en diez leguas a la redonda. El médico había contado su historia por el puro placer de fastidiarle y molestarle... (36; las cursivas son mías).

A través del anónimo personaje, recibimos como lectores otra versión de Rosa que se contrapone a la recibida a través del hermano, pues se nos presenta como una mujer fuerte, atractiva e independiente, una mujer que sufre además un destino que al médico le resulta indigno pues, en su apreciación, Rosa era “demasiado pura, ingenua, para vivir allí” (34). Como tantos otros personajes femeninos de Laforet, el afán de independencia de Rosa, así como su devaneo en solitario por los alrededores de la aldea, es percibido por los lugareños como algo extraño en una mujer, por lo que “la empezaron a tomar por loca” (*ibid.*). A través del parlamento del médico, el lector va a saber de una traición que explica la situación de Rosa cuando el médico relata que, enlutada por la muerte de su madre, “[a]l parecer, esperaba siempre que la llamase de Madrid un hermano que tenía que ganar no sé qué oposiciones famosas... Han pasado once años y todavía espera...” (*ibid.*; las cursivas son mías). La capacidad de crear indeterminación en el relato por parte de Laforet llega aquí a su cénit, pues ante la reacción de Juan Pablo sobre la aseveración del médico que parece inculparle (“¿Usted cree?” [*ibid.*]), el médico se retracta de la idea de que Rosa tenga un lazo de dependencia con respecto a Juan Pablo (“No. Rosa hace mucho que dejó de creer y confiar en su hermano” [*ibid.*] para reforzar, en cambio, el carácter independiente de Rosa al mismo tiempo que lamenta su trágico destino, su sacrificado sufrimiento que despierta empatía, respeto y compasión en el interlocutor del victimario Juan Pablo:

Se ha hecho una campesina. Planta patatas en su huerto con sus propias manos, ceba su cerdo y cría gallinas. [...] La gente del pueblo la respeta...; pero para llegar a eso, ¿se imagina usted lo que ha tenido que sufrir la pobre? Soledad, hambre espiritual, *continuas decepciones después de sus esperanzas siempre avivadas*... a mí me causa mucho respeto, ¿sabe?, y ¡me da una pena! cuando la veo con su tez curtida y sus trajes mal cortados. Trabaja rudamente. No tiene tiempo, según me confiesa cuando la veo, ni para leer... Espero que tampoco para pensar demasiado...” (35; las cursivas son mías).

Ante este relato Juan Pablo se queda atónito y mudo (“no sabía qué

decir” [*ibid.*]). Laforet introduce, por tanto, siempre de forma sutil y exigiendo la colaboración de un lector cómplice, el tema de la responsabilidad civil bajo la escala de valores paternalista durante el franquismo mediante un relato aparentemente sencillo pero que la multifocalidad con la que la autora construye el relato abre el abanico interpretativo. Así, el lector recordará que, con anterioridad al parlamento citado, el narrador homodiegético enfocado a través de la memoria de Juan Pablo, con motivo de la descripción que hace el médico de la Rosa joven, le hará recordar a Juan Pablo la relación filial en la adolescencia cuando los hermanos se sentían mucho más cercanos que en el presente del reencuentro (punto cero del enfoque narrativo). Así, Juan Pablo recuerda que “la había querido mucho” (32), que la percibía como “un encanto de chiquilla” (*ibid.*), a quien él le había orientado en sus “lecturas de adolescente y había discutido con ella sus problemas de incipiente intelectual” (*ibid.*), y cómo entonces le parecía “una personita resuelta, original, independiente” (*ibid.*) que le merecía su aprecio y su “orgullo” (*ibid.*) de hermano mayor. Y es aquí cuando el narrador también nos informa sobre una promesa realizada pero no cumplida: “cuando él ganase las oposiciones que estaba preparando, la llevaría a Madrid y *le costearía la carrera. Estaba decidido.*” (*ibid.*; las cursivas son mías). Ante la decisión tomada en la mente de Juan Pablo a través de este narrador homodiegético con foco en el pensamiento del hermano, la duda sobre la veracidad del parlamento del médico (“Al parecer”) se disipa para el lector, pues entiende que Juan Pablo ha traicionado a su hermana y no ha cumplido con la decisión tomada, decisión que no solo habrá sido íntima y mental sino que tuvo que habérselo transmitido a su hermana, ya que solo a través de ella le ha podido llegar al médico el dato de esta promesa incumplida (y, en consecuencia, al lector). Pero la duda que se crea en el discurso es la que surge con el paso del tiempo y con el paso de experiencia vivida (por los hermanos cuando eran adolescentes) a experiencia contada (el relato de Rosa al anónimo médico), cuya certeza queda diluida con el paso del tiempo y con el paso de experiencia vivida a relato de esa experiencia (vivida por otro). Laforet desarrolla por tanto una reflexión aguda sobre cómo funciona la memoria (histórica) y cómo esta es transmitida (o no) a la posteridad, con lo que se evidencia la actualidad del relato en lo que concierne a la construcción de la memoria histórica, tan debatida en nuestros días.

Volviendo sobre la diégesis, tenemos que el relato del médico crea zozobra en Juan Pablo, pero lo que me interesa destacar es que Laforet transforma esta zozobra del personaje en autodefensa, pues la diégesis se centra

en cómo el personaje trata de justificar sus actos ante sí mismo, alegando que no tiene motivos para sentir remordimientos ni responsabilidad alguna por la hermana abandonada a su suerte en la sociedad jerárquica y patriarcal que solo le otorga privilegios a él como varón. Con ello, el satirizado personaje es igualmente caracterizado como personaje amoral, falto de solidaridad, de empatía y de responsabilidad con respecto a su hermana menor: “Juan Pablo se sentía molesto y, *sin saber por qué, con remordimientos*. Le cobró un extraño rencor a aquel hombre que iba a su lado. Quería humillarle terriblemente. Hacerle sentir que era un palurdo estúpido” (34; las cursivas son mías). Si bien el texto explicita que el hermano sentía *remordimientos*, su reacción es de autodefensa (*sin saber por qué*) ante la supuesta pretensión de *humillarle* y hacerle sentir como *un estúpido*; el personaje se vuelve por tanto contra estos remordimientos que considera infundados para en cambio atacar a la otredad que se lo ha inculcado, en la figura del médico. En vez de hacer un acto de inculpación, teme en cambio a la reacción de la hermana: “vería a Rosa siempre acusándole con sus ojos mansos. *Al parecer* le había estropeado él la vida. Eso, por lo menos, *es lo que había dado a entender el tipo este*, el médico...” (35; las cursivas son mías). No obstante, y en perfecta coherencia con la descripción degradante de este personaje que conforma Laforet a través del ambiguo narrador, Juan Pablo rehúye cualquier responsabilidad: “bien sabía Dios que no era culpable. Nunca estuvo en situación de cargar con su hermana. Si la chica hubiera tenido fibra de veras, se habría salido del pueblo sin necesidad de ayuda ajena” (35-36).

Una de las premisas del pensamiento existencialista es precisamente la responsabilidad que tiene el individuo como consecuencia de su libertad innata. Es obvio, sin embargo, que en la sociedad patriarcal que se representa en el relato, donde en una familia humilde los privilegios siempre fueron para el varón (la narración no hace sino plasmar una realidad social vigente bajo el franquismo), las posibilidades de emanciparse para una mujer sola, ir a la universidad, como eran los deseos de Rosa, no era sino un sueño imposible de llevar a cabo sin apoyo de un varón. Cabe recordar que en *La isla y los demonios* se representa esta misma dependencia de la hermana menor con respecto al hermano mayor, pero con un desenlace opuesto, pues Marta ingeniosamente logra zafarse de su hermano para marcharse a estudiar fuera de la isla. El legado de Laforet al respecto es que para zafarse de las redes del patriarcado vigente esta independencia ha de lograrse temprano, en la preadolescencia, pues en la vida adulta las regulaciones sociales son perentorias, como indica la caracterización de Juan Pablo como un personaje

adulto que defenderá sus derechos. Desea en cambio olvidarse de su hermana para volver al lugar seguro y privilegiado de la ciudad sin tomar responsabilidades sobre otros para alimentar su propio ego, con el bienestar y la posición social que su aventajada condición le otorga:

De repente su oscuro cuchitril, *su vida de pereza y de absoluta independencia* se le apareció irradiante de atracción y felicidad. *Por algo no quería dejarla*. Había que volver rápidamente a ella.

—Cuando llegue a casa se lo diré a Rosa, sin rodeos —decidió—. Mañana me voy.

Y al llegar de vuelta de su paseo, muy tarde y rendido, cuando apenas ella le hubo abierto la puerta, se lo dijo. (37; las cursivas son mías).

Y así acaba Laforet el relato, con una Rosa silenciada que en la escena final del relato no es sino una mera receptora pasivizada y sin voz del mensaje del hermano que, a diferencia de ella, tiene total potestad sobre su vida, sus decisiones y sus privilegios. El narrador no volverá a darle voz o perspectiva a Rosa. Laforet ha silenciado su voz como metáfora del silenciamiento de la voz femenina bajo el patriarcado franquista, de cuyas ventajas el favorecido varón Juan Pablo no admite ceder un ápice a su desvalida hermana, dando a entender que los privilegios del varón son incuestionables en este mundo falocéntrico. La técnica narrativa del silenciamiento de la voz femenina es eficaz e implacable para mostrar la situación de la mujer bajo el patriarcado como representación de las consecuencias sociales del régimen y la ideología franquista. Desde el principio del relato, el lector cómplice ha sabido entender las aspiraciones (legítimas) y las virtudes (naturales) de Rosa, a través de las acciones narradas, permaneciendo en ella la esperanza de que Juan Pablo también sea generoso y recuerde sus promesas de juventud, trasfondo que será reforzado a través de la descripción que el médico dará de ella tanto en referencia a su juventud como en su sacrificada existencia actual para sobrevivir en un entorno tan hostil como el descrito en la pequeña, aislada y despiadada aldea donde está destinada la hermana como maestra rural. El silenciamiento total del personaje femenino al final del relato tiene igualmente un efecto demoledor en la percepción del lector sensible con su tácita (pero punzante e implacable) crítica al machismo (con su falta de moral, su egocentrismo, su hipocresía, su doble moral, su cinismo, así como su mediocridad) y las devastadoras consecuencias que la ideología fascista y paternalista del régimen franquista tuvo para la sociedad española de su tiempo.

Como ya adelanté, hay pocas lecturas analíticas e interpretativas de

este relato. Destaca la realizada por Del Mastro, cuya interpretación, sin embargo, difiere de la aquí propuesta pues tras una minuciosa lectura pasa a discutir la responsabilidad de Rosa y lo que considera ‘su ingenuidad’, al esperar ayuda del hermano y no haber aprovechado la oportunidad que tuvo de casarse con el médico en su día (“The reader, however, still asks if Rosa herself deserves any blame for naïvely thinking her brother would assist her, a belief that erases the chance to marry the doctor” [Del Mastro, 2009: 29]), al mismo tiempo que admite la complejidad para interpretar el relato por su elevado grado de indeterminación:

Laforet's message in "El veraneo" is subtle, complex, and powerful: the sexist values of society create an intricate web of deprivation for women who through their own ambitious efforts find themselves inadvertently helping to weave the very web they are trying to escape. (*ibid.*)

Ciertamente, la poética laforetiana, con sus múltiples perspectivas, ambigüedades e indeterminaciones, deja abierta la interpretación al lector. Sin embargo, es importante tener en cuenta la ironía del relato y la descripción degradante del hermano que ni Del Mastro (2005) ni después Ferreti (2013) tienen en cuenta en su concomitante interpretación. En el relato, según hemos podido comprobar, Juan Pablo trata continuamente de justificar su comportamiento pues en la ideología franquista preponderante resulta ‘natural’ que el hombre tenga más derechos que la mujer. Por ello, reacciono ante la interpretación de Del Mastro (que Ferreti sigue a pies juntillas), pues el relato plasma, con gran dramatismo, precisamente *la imposibilidad de la mujer, pese a sus titánicos esfuerzos, de salir de la subalternidad* a la que ha sido impuesta en la sociedad franquista sin menoscabo de su independencia, esto es, sin necesidad de casarse con el médico a quien ‘da calabazas’, y que, según la interpretación de Del Mastro, la hace a ella responsable de su destino, por no haber sabido aprovechar ‘esta oportunidad’. Según mi lectura, Laforet critica en este relato esta situación irrevocable bajo la dictadura franquista y satiriza a una sociedad en la que el mediocre Juan Pablo, por el mero hecho de (man)tener los privilegios de varón que le otorga la sociedad machista, desaprovecha los limitados recursos de su humilde familia para llevar una vida desprovista de responsabilidades, mientras que la mujer, que en el personaje Rosa se representa como individuo con más talento, voluntad y deseos de prosperar, es silenciada y denigrada en esta sociedad machista a menos que acepte depender de un hombre (en este caso, casándose con el médico). Otros lectores perciben la ironía y no dudan en

condenar al hermano, como es el caso de García Blay (2016: 30) cuando afirma que “Juan Pablo no quiere reconocer en *El veraneo* que sus ansias de medrar en una sociedad atrasada económica, social y culturalmente, han hundido la vida de su hermana Rosa, condenándola a una vida en el campo de la que ya forma parte y no puede huir” y Cerullo (2020a: 202) al afirmar que Laforet en este cuento “representa un desequilibrio evidente entre Juan Pablo, al que sus padres pagaron los estudios en la gran ciudad, y Rosa, su hermana menor, más inteligente y mejor estudiante que él pero que está obligada a quedarse en el pueblo sin alimentar sus ganas de conocimiento.”

4. CODA: TENSIÓN ENTRE LO CONTINGENTE Y LO TRANSCENDENTE

Si bien “El veraneo” se centra en lo contingente (la incontestable posición desigual de la mujer bajo el franquismo), entiendo que también subyace en el relato una dimensión trascendente en el trágico destino de Rosa, como representación de las fatídicas consecuencias que la postguerra franquista tuvo para el país donde prevalecía la mediocridad, la superficialidad, la apariencia (esto es, el mundo representado por Juan Pablo en “El veraneo” así como por Paco en “La muerta”) frente al vitalismo de mujeres libres, creativas, bondadosas, sensibles, humildes y curiosas (tal y como es caracterizada Rosa de forma directa en “El veraneo” y María de forma más tácita en “La muerta”). La transcendencia en “El veraneo” estriba, según mi lectura, en que Rosa se encuentra totalmente maniatada y encerrada en una sociedad retrasada y paternalista sin poder salir de su encierro y de su silencio. Lo contingente del momento histórico queda en este relato plasmado de forma reiterada y llega a lo trascendente en tanto que generaciones posteriores pueden revivir la situación de encierro que las mujeres sufrieron bajo el franquismo, controladas por las férreas jerarquías sociales vigentes. El retrato de la mediocridad y arrogancia del hermano, carente tanto de escrúpulos como de ideas, al mismo tiempo que sustenta una posición privilegiada, es la estrategia de Laforet para mostrar la asimetría entre los géneros como uno de las grandes causas del deterioro, empobrecimiento y decadencia bajo la autarquía franquista.

El análisis de la estructuración narrativa de estos dos relatos nos permite ver cómo Laforet construye sus relatos de forma que sea el lector quien tenga que extraer la interpretación de las situaciones narradas. Esta indeterminación propia de la poética de Laforet ha motivado que sus textos tengan divergentes interpretaciones y valoraciones (también ideológicas).

Ambos cuentos analizados son por tanto sintomáticos de la estética y de la poética laforetiana donde “La muerta” anticipa el misticismo cristiano que será tema nuclear de su novela en ciernes, *La mujer nueva* (1955),³ mientras que la desigualdad social entre hombres y mujeres será el tema subyacente en el conjunto de la narrativa de Laforet, pero específicamente en su última novela publicada en vida, *La insolación* (1963). Los dos cuentos que aquí hemos sometido a análisis conforman por tanto sendos microcosmos literarios que reflejan de forma convincente y ajustada la poética y la estética de la obra laforetiana en su conjunto.

Revisar el significado de la importante labor literaria de Carmen Laforet es relevante no solo para comprender el pasado de la España franquista de postguerra. El deseo de no revisar el pasado histórico, propio de la cultura de la transición, implica a su vez que este tipo de jerarquías e impunidades, representadas literariamente con elevado grado de ambigüedad y sutileza por Laforet, persistan a día de hoy. En consecuencia, volver sobre la tensión entre lo contingente y lo trascendente en la estética literaria de Carmen Laforet sirve para posicionarse sobre el pasado de la postguerra bajo el franquismo así como para reflexionar sobre las secuelas que, con la política del olvido, esta mentalidad paternalista del franquismo ha dejado hasta nuestros días, donde la impunidad sigue siendo un tema debatido sobre el que el fantasma del franquismo represor, con su atávico atraso, aislamiento y culto a la mediocridad, sigue dejando sus huellas en la sociedad de hoy. En consecuencia, la relevancia de releer y revivir los impactantes relatos sobre la desigualdad y sus consecuencias bajo la postguerra española que Laforet nos ha legado es incontrovertible, no solo por ser un testimonio de un momento histórico sórdido, sino para que, mediante las tragedias relatadas de Rosa y de María, entendamos que es responsabilidad de todos no aceptar que tales condiciones de vida se puedan volver a producir.

³ Gracia y Ródenas (2011: 365) juzgan muy duramente esta novela (como el conjunto de la producción literaria de la autora, según ya hemos señalado) al calificarla “de contenido retardatario, de una espiritualidad enfermiza y subyugada, del todo acorde con la educación moral represiva que el nacionalcatolicismo reservaba a la mujer”. No obstante, esta novela ha sido objeto de meticulosos y valiosos estudios recientes que de forma convincente, y desde diversas perspectivas analíticas, revierten esta aseveración para matizar las diversas interpretaciones que llevan a cabo la compleja construcción novelística que constituye *La mujer nueva*. Ver al respecto Del Mastro (2006), Mizrahi (2011), Kebabze (2012), Cerullo (2020a) y Varela Olea (2021).

BIBLIOGRAFÍA

- Alborg, Juan Luis (1962), *Hora actual de la novela española*. Madrid, Taurus.
- Amago, Samuel (2002) "Lesbian desire and related matters in Carmen Laforet's *Nada*." *Neophilologus* 86.1), pp. 65-86.
- Caballé, Ana e Israel Rolón Barada (2019), *Carmen Laforet: Una mujer en fuga*. Barcelona, RBA Libros.
- Cerezales, Agustín (2004), "Historia de una novela", en Carmen Laforet, *Al otro lado de la esquina*, ed. a cargo de Cristina Cerezales, Agustín Cerezales e Israel Rolón Barada, Barcelona, Destino, pp. 7-11.
- Cerullo, Luca (2019), *Cuerpos inasibles y almas huidizas. El personaje en Carmen Laforet*. Sevilla: Benilde Ediciones.
- Cerullo, Luca (2020a), "Carmen Laforet y la generación del 50. La narrativa breve y *La mujer nueva* (1950-1955)", *Cuadernos AISPI: Estudios de lenguas y literaturas hispánicas*, 15.1, pp. 193-209.
- Cerullo, Luca (2020b), "La memoria traumática en Carmen Laforet: la mujer como testigo del conflicto.", en Martín Martín (coord.), *Memoria traumática: visiones femeninas de guerra y posguerra*, Dykinson, pp. 37-48.
- De Nora, Eugenio (1963), *La novela española contemporánea*, Madrid, Gredos.
- Del Mastro, Mark P. (2005), "The Role of Women in Carmen Laforet's Short Stories", *Letras Hispanas: Revista de literatura y de cultura* 2.2, pp. 26-38.
- Del Mastro, Mark P. (2006), "Psychosocial Development and Female Identity in Laforet's *La mujer nueva*", *Bulletin of Hispanic Studies* (1475-3839), 83, nr. 6, pp. 509-521.
- Ferreti, Santa (2013), *La narrativa breve de Carmen Laforet (1952-1954)*,

Universitat de Barcelona, tesis doctoral.

Ferreti, Santa (2016), “Carmen Laforet: Una mujer avanzada a su tiempo”, en Guardiola, Ríos, et al., *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*, Región de Murcia, Consejería de Educación y Universidades. Secretaría General. Servicio de Publicaciones y Estadística, pp. 175-184.

García Blay, María Gloria (2016), *Relación causal entre tiempo y estética: la realidad española de posguerra y su traslación al relato de ficción en la narrativa de Carmen Laforet*. Diss. Universidad CEU-Cardenal Herrera.

García Blay, María Gloria y Tomás Ernesto Micó Escrivá (2019), “La censura moral e ideológica durante el franquismo (1945-1975): ejemplos en la obra narrativa de Carmen Laforet”, *Tonos digital*, 36. Disponible en https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/67540/6/peri-2-garcia_y_mico_laforet.pdf [20-4-2023].

Gil Casado, Pablo (1973), *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix Barral.

Gracia, Jordi y Domingo Ródenas de Moya (2011), *Derrota y restitución de la modernidad: 1939-2010*, Barcelona, Crítica.

Illanes Adaro, Graciela (1971), *La novelística de Carmen Laforet*, Madrid, Gredos.

Johnson, Roberta (2006), "La novelística feminista de Carmen Laforet y el género negro", *Arbor* 182.720, pp. 517-525.

Kebadze, Nino (2012), “La mujer nueva: una relectura de la novela de Carmen Laforet”, en *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH*, Bagatto Libri, pp. 374-380.

Laforet, Carmen (1953), *La muerta*, ed. Rumbos, (1ª edición diciembre de 1952, 2ª ed. abril de 1953).

- Laforet, Carmen y Ramón J. Sender (2003), *Puedo contar contigo. Correspondencias*, ed. Israel Rolón Barada, Barcelona, Destino.
- Laforet, Carmen, Cristina Cerezales Laforet y Elena Fortún (2016), *De corazón y alma (1947-1952)*, Fundación Banco Santander.
- Martínez Cachero, José María (1997), *La novela española entre 1936 y el fin de siglo: historia de una aventura*, Madrid, Castalia.
- Mizrahi, Irene (2010), *El trauma del franquismo y su testimonio crítico en Nada de Carmen Laforet*, Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs.
- Ndour, Georgette Thioume (2010), *El tratamiento del tiempo en el cuento de la década del cincuenta en España: Ana María Foret, Carmen Martín Gaité y Carmen Laforet*, tesis doctoral, UCM.
- Peña Ardid, Carmen (2019), "Breve reflexión sobre las escritoras y el canon literario: las novelistas de los siglos XX y XXI en las historias de la literatura española actual", en *Narrativas disidentes (1968-2018): historia, novela, memoria*, coord. por María Ángeles Naval López y José Luis Calvo Carrilla, pp. 35-62.
- Riera, Carme (2017), "Carmen Laforet: La literatura con mayúscula", en Carmen Laforet, *Carta a don Juan. Cuentos completos*, Palencia, Menoscuarto ediciones, pp. 7-14.
- Rossi, Maura (2022), "La Posguerra en la narrativa breve de Carmen Laforet (1952-1956): el aislamiento y sus demonios", *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, 14 (2), pp. 459-475.
- Sanz Villanueva, Santos (1972), *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*, Madrid, Ediciones de bolsillo.
- Sobejano, Gonzalo (2005), *Novela española de nuestro tiempo: 1940-1974 (en busca del pueblo perdido)*. Marenostrum.
- Varela Olea, María Ángeles (2021), "El existencialismo personalista de Carmen Laforet: *La mujer nueva* surgida de la trilogía iniciada en *Nada*", *Revista de literatura*, 165, pp. 193-218.