



MÁSTER UNIVERSITARIO GÉNERO Y DIVERSIDAD

UNIVERSIDAD DE OVIEDO

TRABAJO FIN DE MÁSTER

Carmen Laforet y *La mujer nueva* (1955):
en la encrucijada de la tradición y la
renovación

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

Verónica Hernández Pierna

Directora: Dra. M^a del Carmen Alfonso García

Oviedo, junio de 2019

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

D^a Verónica Hernández Pierna

D.N.I.:

TÍTULO: Carmen Laforet y *La mujer nueva* (1955): en la encrucijada de la tradición y la renovación

DESCRIPTORES O PALABRAS CLAVE: Carmen Laforet, literatura española, posguerra, identidad nacional, identidad de género, *La mujer nueva*, narrativa

DIRECTORA: Dra. M^a del Carmen Alfonso García

1. Resumen en español

A través del análisis de *La mujer nueva* (1955), novela de Carmen Laforet, cuyo estudio se realiza desde una perspectiva en la intersección de los paradigmas identitarios nacional y de género, este trabajo busca indagar en la respuesta de la autora al discurso franquista y hasta qué punto logró superar, en su vida y en su obra, la tensión entre el ser y el deber ser.

2. Resumen en inglés

Through the analysis of *La mujer nueva* (1955), novel by Carmen Laforet, whose study is carried out from a perspective in the intersection of national and gender identity paradigms, this work seeks to investigate the author's response to the Francoist discourse and to what extent he managed to overcome, in his life and work, the tension between being and being should be.

V^oB^o

LA DIRECTORA DEL TRABAJO

LA AUTORA

Fdo. M^a del Carmen Alfonso García

Fdo. Verónica Hernández Pierna

AUTORIZACIÓN PARA CONSULTA DE TESIS DE
MÁSTER/PROYECTO DE INVESTIGACIÓN PROFESIONAL CON
FINES DE INVESTIGACIÓN

Dña. **Verónica Hernández Pierna**, con D.N.I. _____, como autora de la Tesis de máster titulada **Carmen Laforet y *La mujer nueva* (1955): en la encrucijada de la tradición y la renovación** por medio de este documento expresa su autorización para que dicha obra sea utilizada con carácter no lucrativo y con fines exclusivos de investigación. Deberán respetarse, en todo caso, los derechos que le asisten, establecidos en el Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual y en particular, conforme a su artículo 14.3º, el de que sea siempre reconocida su condición de autora/autor del trabajo, con inclusión del nombre y la referencia completa de la fuente, cuando se proceda a la reproducción directa o indirecta del contenido o de las ideas que aparecen en él.

Lo que declara a los efectos oportunos.

En Oviedo, a 9 de junio de 2019

Fdo.:

Verónica Hernández Pierna



Máster Universitario Género y Diversidad



DECLARACIÓN CONTRA EL PLAGIO

Dña. **Verónica Hernández Pierna**, con DNI _____, estudiante del Programa Oficial de Postgrado *Máster Universitario Género y Diversidad*, por la presente declaro que el trabajo adjunto es una creación original propia, en la que las ideas de obras ajenas me han servido de inspiración o apoyo se encuentran debidamente referenciadas, con cita expresa de la fuente y autoría de que procedan.

Asimismo, declaro que los fragmentos de obras ajenas de cualquier naturaleza (escrita, sonora o audiovisual) o las obras aisladas de carácter plástico o fotográfico que he incluido en mi trabajo se encuentran debidamente identificadas como cita literal (entre comillas si se trata de textos) y con referencia a la fuente y autoría de la obra copiada.

Entiendo que de no haber actuado así habría incurrido en plagio, lo que supone un incumplimiento de las leyes, un atentado a los principios éticos del trabajo universitario y una falta de observancia de las instrucciones para la prevención del plagio aprobadas por la Comisión de Docencia del Máster y puestas a disposición del alumnado. Tal hecho habilitará a las personas encargadas de la evaluación y calificación de mi trabajo a no autorizar su defensa o a valorarlo desfavorablemente, según las circunstancias del caso.

En Oviedo, a 9 de junio de 2019

Fdo.:

Verónica Hernández Pierna

ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN	6
1. ENTRE LA BIOGRAFÍA Y LA AUTOBIOGRAFÍA	7
1.1. La familia, el inicio de todo	8
1.2. Las mujeres y los hombres en la vida de la escritora	9
1.3. La sociedad y el mundo literario	12
1.4. El lenguaje, una herramienta prestada	16
1.4.1. La túnica de Penélope	17
1.4.2. El síndrome de la impostora	19
1.4.3. Grafofobia	20
2. <i>LA MUJER NUEVA</i>	22
2.1. La gestación de la novela	22
2.2. Consecuencias y repercusiones	25
2.3. Un punto de inflexión	26
2.4. Influencias teóricas y vitales	27
2.4.1. Elena Fortún y Lili Álvarez, feminismo y religión	28
2.4.2. La novela católica en España	32
2.4.3. San Pablo y el <i>hombre nuevo</i>	34
3. CARMEN LAFORET, ¿UNA MUJER NUEVA?	35
4. CONCLUSIONES	43
5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	46

0. INTRODUCCIÓN

Carmen Laforet vivió parte de su existencia en la España franquista, un contexto tan poco dispuesto a admitir a mujeres independientes y con afanes literarios. La autora, consciente de la dicotomía entre seguir el camino establecido o el suyo propio, sintió a menudo la tensión entre ambas opciones y, en consecuencia, sufrió los efectos de estar en la frontera, entre dos tierras, sin que nadie, de un lado o de otro, pareciese comprender sus decisiones.

El concepto de *mujer nueva* surge en el movimiento feminista para referirse las mujeres que, conscientes de su situación en la sociedad patriarcal, asumen un giro de ciento ochenta grados para tomar las riendas de su vida, especialmente en lo concerniente a su intimidad, pero también en sus relaciones sociales y en su concepto del ser femenino. Creo que, pese a las circunstancias tan poco favorables, Carmen Laforet fue una de estas mujeres. Este trabajo aspira a comprender cuál era su idea de *mujer nueva* y cómo, quizás sin pretenderlo, ella misma se convirtió en una referencia para las escritoras españolas que vendrían después.

El primer apartado del estudio se ocupa de la biografía de la novelista. Para ello, acude tanto a lo que otras personas, con propósito académico, documental o afectivo, han dejado escrito, como a las propias reflexiones de la autora, reflejadas en novelas, artículos y cartas. Laforet, que siempre intentó mantenerse alejada del espacio público y de los distintos círculos y eventos literarios, da, sin embargo, cauce expresivo a su vida en su literatura (a pesar de su persistente negativa a reconocer el carácter autobiográfico de sus textos). Los complejos lazos con su familia y, en general, con quienes pasaron por su vida, determinan un perfil específico en su trayectoria; a pesar de ser una mujer introvertida e independiente, sus amistades se convirtieron en pilares básicos sobre los que se apoyó y sin los que, muy probablemente, se hubiera perdido, antes de lo que lo hizo, en sus inseguridades. Por este motivo, se analiza aquí también su difícil relación con el mundo literario y, por extensión, con el lenguaje, que, en varias oportunidades, la llevó a claudicar como escritora.

En la segunda sección, se aborda el estudio de su tercera novela, *La mujer nueva*, publicada en 1955, tanto en lo relativo a sus antecedentes e influencias como, sobre todo, a las consecuencias de su publicación. El contexto social y político en el que se fraguó la obra tiene gran importancia a la hora de considerar las incertidumbres a las que Carmen Laforet tuvo que enfrentarse como mujer de su tiempo, sometida a unas

determinadas circunstancias que, en buena medida, explican *La mujer nueva*. Se explora asimismo la trascendencia que el encuentro con la tenista Lili Álvarez tuvo en la autora, abriéndole un camino inexplorado hasta entonces, pero que, sin lugar a duda, despertará un sentimiento de libertad e independencia de difícil gestión en el contexto sociohistórico de la España de los años cincuenta.

El tercer apartado explora qué supuso para la escritora este nuevo paradigma femenino y la consiguiente tensión con los planteamientos más tradicionales. Asumiendo las consideraciones anteriores, se detiene en la lucha interna que originó en Carmen Laforet el concepto de *mujer nueva* para evidenciar cómo el enfrentamiento continuo entre el deber ser y el querer ser fue, para ella, el origen de un proceso de degradación mental y psicológico que terminó por conducirla a un silencio permanente, resultado de su incapacidad para la expresión, oral y escrita, de sí misma.

Cierran el trabajo las preceptivas conclusiones y la lista de las referencias bibliográficas utilizadas.

1. ENTRE LA BIOGRAFÍA Y LA AUTOBIOGRAFÍA

Decía Carmen Laforet que “si uno es escritor, escribe siempre, aunque no quiera hacerlo, aunque trate de escapar a esa dudosa gloria y a ese sufrimiento real que se merece por seguir una vocación” (1956, 4). Y así podría resumirse su vida, siempre entre la necesidad de tener aquello que tanto anheló y nunca sintió, el cariño familiar, lo que la hizo huir de los fantasmas y los demonios que la persiguieron en lo más hondo (Cerezales 2014), y que encontró en la escritura un medio para ahuyentar la frustración y el vacío afectivo, el mismo que terminaría por convertirse en pesadilla y fuente de dolor (Rolón Barada 2005), incapaz la autora de transmitir todo lo que albergaba dentro de sí únicamente a través del lenguaje.

Carmen Laforet nació el 6 de septiembre de 1921, en Barcelona, pero pasó su infancia y buena parte de su adolescencia en la isla de Gran Canaria, a donde se trasladó, junto con su familia, a la edad de dos años, por motivos profesionales de su padre (Caballé y Rolón 2010, 29). Allí comenzó su pasión por la escritura y la literatura, especialmente gracias a Consuelo Burell y de Mata, profesora del Instituto de Las Palmas, que le abrió las puertas a un nuevo mundo hablándole “de Juan Ramón Jiménez, de Teresa de Jesús” (Caballé y Rolón 2010, 67), figuras que, con el tiempo, tanto influirían en su trayectoria literaria (Laforet 1988, 64).

Decidida a emprender una nueva vida, en 1939 se fue a Barcelona (Laforet 1956, 11), a estudiar en la universidad, experiencia que estará en la base de *Nada* (1945), su primera novela, con la que obtendrá el premio Nadal y que fue su descubrimiento como escritora; después se marcharía a Madrid, “si bien no lograría terminar ninguna de las dos carreras comenzadas” (Laforet 1956, 11). Tras consagrarse como la gran escritora novel de la época, Laforet se casa con Manuel Cerezales, a quien había conocido a través de su amiga Linka Babecka, quien “se lo presentó a Carmen pensando que él podría orientarla ya que él tenía una pequeña editorial” (Cerezales 1982, 20). En los siguientes años, su carrera literaria continuó con la publicación de cuatro novelas, algunos relatos cortos y artículos en periódicos y revistas. En su última época, mantuvo una vida nómada — “[s]e ve que nací para vagabunda” (Laforet y Sender 2003, 202) —, alternando las temporadas en las casas de sus amigos y sus hijas, y cortas estancias en el extranjero, en París y Roma (Rosenvinge y Prado 2004, 99). Mientras, su capacidad de escribir iba siendo cada vez más limitada, al tiempo que iba también empeorando su estado de salud, como si escritura y escritora estuvieran vitalmente unidas, creando una sola existencia. Después de tres años ingresada en varias residencias geriátricas de Madrid, Carmen Laforet falleció el 24 de febrero de 2004.

1.1. La familia, el inicio de todo

La larga enfermedad de su madre, que murió a la edad de treinta y tres años, cuando la escritora solo contaba trece, fue “un hecho que marcó un punto de inflexión ineludible en la vida de la familia” (Caballé y Rolón 2010, 48), de manera especial para Carmen, para quien “fue hasta el final una experiencia sellada en su vida [...] para sacudirse la angustia y seguir adelante” (Caballé y Rolón 2010, 50). A este periodo de duelo y abatimiento, se une la inminente boda de su padre con una mujer joven, “catorce meses después de quedar viudo” (Caballé y Rolón 2010, 50); la muchacha ve cómo el lugar de la madre es ocupado en lo material, no afectivamente, generando una experiencia tan negativa como confusa (Caballé y Rolón 2010, 53).

Blasina, la nueva esposa de su padre, pasará a convertirse en una pesadilla “una madrastra que, a pesar de todas mis resistencias a creer en los cuentos de hadas, me confirmó su veracidad comportándose como las madrastras de sus cuentos” (Laforet 1956, 11), recuerda la escritora. Ordenó destruir fotografías y recuerdos familiares, todo lo que evocase a la anterior señora de la casa. En palabras de la propia autora, “[a] la segunda mujer de mi padre no le gustábamos en absoluto ni mis hermanos ni yo”

(Caballé y Rolón 2010, 52). Por lo tanto, la relación entre los hijos y su padre se tornó cada vez más fría y distante, siempre bajo la mirada de Blasina que, movida por los celos, sobre todo hacia Carmen (Caballé y Rolón 2010, 54), impregnó la casa y la familia de odio y suspicacias.

Laforet se enfrentará entonces a una situación sentimental para la que, a sus trece años, no tenía recursos, ni físicos, pues no puede huir, ni psicológicos, pues carece de estrategia aún para hacer frente a la manipulación que estaba desarrollando la madrastra en su hogar. Todo esto se traducirá en una tendencia a la fuga, expresión de un sentimiento de impotencia, sin duda traumático, constante y prolongada en el tiempo hasta sus últimos años, “que acabaría por obturar el horizonte vital de la escritora” (Caballé y Rolón 2010, 54) y que se reflejará en su toda su obra literaria.

1.2. Las mujeres y los hombres en la vida de la escritora

“Carmen Laforet poseía dos grandes dones: el don de narrar y el don de la amistad” (Johnson 2006, 1) y, lo cierto, es que resulta imposible discernir a cuál de los dos otorgaba mayor importancia, pues gracias a sus amigos y amigas se le abrieron horizontes intelectuales y expectativas personales de difícil acceso para las mujeres de la época. Con todo, era una persona extraordinariamente intuitiva y selectiva, pues elegía sus amistades con base en su percepción y observación (Johnson 2006, 1). En palabras de su hijo, Agustín Cerezales: “para conquistar la [amistad] de mi madre hay que tener suerte [...] por un lado, porque su amistad, una vez dada, es casi imposible que la retire, y por otro, porque a pesar de su trato, generalmente amable con todo el mundo, se reserva en el fondo para muy pocos” (1982, 16).

Sus primeras relaciones surgieron en la adolescencia, en Gran Canaria. Allí conoció, entre otras, a Dolores de la Fe, “ante la ventanilla de la secretaría para la solicitud de ingreso al bachillerato” (Caballé y Rolón 2010, 46); esta sería una amistad que duraría años, con la que compartiría tristezas y alegrías, los primeros amores, y con quien dio sus primeros pasos literarios a través de una revista, escrita a mano, junto a Carmen Lezcano y Julia Cuenca (Caballé y Rolón 2010, 60). Pero su gran amiga, confidente, y casi hermana fue, sin lugar a dudas, Linka Babecka, a quien conoció en Barcelona, en la universidad, y de la que no se separó hasta el final de sus días. Linka, de origen polaco, había llegado a España, acompañada por su familia, huyendo de la invasión alemana. Su físico exótico y sofisticado, su acento, su manera de vestir y de actuar llamaban poderosamente la atención y atraían las miradas de todo el mundo, y de

Carmen Laforet también (Johnson 2006), que rápidamente encontró en ella el contrapunto rebelde y vivaz que necesitaba. Sería la fuente de personajes como Ena, de *Nada*, y Anita Corsi, de *Al volver la esquina* (Caballé y Rolón 2010, 115).

La relación entre ambas sufrió un pequeño bache cuando, por motivos familiares, Linka marchó a Madrid en 1941, algo que afectó sobremanera a Carmen Laforet (Caballé y Rolón 2010, 126), y cuyo efecto se vio agravado con la rápida boda de su amiga con Pedro Borrell: “[e]n el ánimo de Carmen se hizo una soledad casi absoluta” (Caballé y Rolón 2010, 126). Pese a todo, la relación de amistad entre ambas duró, como se dijo antes, hasta el final de sus vidas, estrechándose especialmente después de la separación de Carmen Laforet y Manuel Cerezales, proceso en el que Linka fue un apoyo constante. En ella, encontró su alma gemela; hermana y confidente, alcanzó con ella el mayor grado de amistad entre dos mujeres, que supieron disfrutar de las alegrías y apoyarse en los malos momentos (Johnson 2006, 7).

En definitiva, las diferentes etapas de la vida de Carmen Laforet estuvieron marcadas por las relaciones con diversas mujeres (Johnson 2006, 11), en las que se apoyó y donde encontró refugio en las situaciones de debilidad. Como después veremos, Elena Fortún y Lili Álvarez, de gran influencia, personal y literaria, en la autora, son solo algunos de los nombres que entraron a formar parte de su existencia a través de una red intergeneracional “en lucha constante con su entorno, produciendo palabras, arte, conocimiento” (Laforet y Fortún 2017, 25).

Y si creó los lazos más estrechos con otras mujeres, lo cierto es que también algunos hombres fueron importantes en su vida. Ramón J. Sender y Emilio Sanz de Soto aparecen como dos de los grandes amigos de Carmen Laforet, en los que ella encontró el valor del cariño y con los que compartiría la dedicación a la literatura. A Ramón J. Sender, exiliado desde 1939, lo conocería personalmente en 1974, durante una visita a España del escritor (Laforet y Sender 2003, 46); no obstante, su relación había comenzado años atrás y se mantendría a través de una intensa correspondencia, que solo desapareció tras la muerte del novelista en 1982, en la que se reflejan las preocupaciones de ambos por la situación política y cultural, así como sus inquietudes religiosas. Su amistad dio lugar a un enamoramiento por parte del autor de *Crónica del alba* (1942) que nunca fue correspondido por ella (Caballé y Rolón 2010, 237), pero que, sin embargo, no alteró el cariño mutuo que ambos se profesaron.

A Emilio Sanz de Soto, escritor malagueño afincado en Tánger, lo conoció Carmen Laforet en el verano de 1958, cuando la familia Cerezales decidió viajar a la

ciudad africana, entonces con estatuto internacional (Caballé y Rolón 2010, 270). Para la escritora, supuso el descubrimiento de una nueva sociedad, más viva, abierta y colorida, con el azul del mar y el encanto de sus habitantes, y donde una mujer como ella, “más próxima al estilo de Virginia Woolf [...] solitaria, independiente del marido, amante de la naturaleza, vestida con elegante despreocupación, con un cigarrillo en la mano y un libro o cuaderno en la otra, con su melena al aire siempre sin maquillar...” (Caballé y Rolón 2010, 271) encajaría sin problema. Su relación se prolongaría durante años, hasta el fallecimiento de la autora.

En último lugar, es necesario mencionar a Manuel Cerezales, marido de Carmen Laforet. A pesar de haber estado casados durante más de veinte años, haber tenido cinco hijos en común, y haber compartido las alegrías, las penas y las vicisitudes propias de cualquier matrimonio, lo cierto es que Carmen Laforet nunca pudo encontrar en él a un amigo. Su relación comenzó en 1944, coincidiendo con el periodo en el que se entregó a la composición de *Nada*, “entre enero y septiembre del 44” (Caballé y Rolón 2010, 151), cuando Linka Babecka le presentó a su “amigo más intelectual [...] buen conocedor del mundo de las letras y el más interesado por ellas” (2010, 148) para ayudarla con el manuscrito en el que estaba trabajando y darle la oportunidad de que fuera valorado por alguien experto, que incluso pudiera abrirle las puertas al mundo editorial.

Manuel Cerezales, doce años mayor que Carmen Laforet, era un hombre de talante serio. Se caracterizaba por una fuerte religiosidad, que, sin embargo, no imponía, y vivía con total libertad y en permanente búsqueda de diálogo (Caballé y Rolón 2010, 149). Impresionó a la escritora de forma inmediata: “Me pareció un hombre inteligente y bondadoso, impecablemente vestido y de muy buen aspecto físico” (Caballé y Rolón 2010, 149), y un año después, el 6 de mayo de 1946 (Caballé y Rolón 2010, 190), contrajeron matrimonio.

El buen entendimiento inicial se fue volviendo cada vez más oscuro y desembocó en una sensación de opresión y ahogo para la autora, que, en más de una ocasión, vio cómo su marido coartaba su libertad individual, tanto en el plano personal como en el profesional, impidiéndole realizar viajes y proyectos literarios y periodísticos, como el planeado a Túnez con la intención de escribir una serie de artículos, que “se aparcaría por muchas razones, entre ellas la oposición de Cerezales [...] poco después la escritora quedaría nuevamente embarazada y del proyectado viaje ya no se volvería a hablar” (Caballé y Rolón 2010, 222).

La vida conyugal era cada vez más tensa; Cerezales, en varias oportunidades, pone sobre la mesa la posibilidad de acabar con el matrimonio debido a la necesidad de su mujer de viajar por motivos de trabajo: “[u]na vez en Madrid la mera idea de una nueva partida por tanto tiempo es imposible y Cerezales la amenaza una vez más con la separación” (Caballé y Rolón 2010, 320). En esta atmósfera asfixiante vivió Carmen Laforet durante más de dos décadas, en las que tuvo que gestionar una relación tiránica con un marido que le reprochaba su forma de ser y de actuar — “[p]ara Cerezales su mujer era y actuaba de una forma demasiado libre y desenvuelta, “descarada” [...] con la que él no podía estar de acuerdo” (Caballé y Rolón 2010, 245) — y sus amistades: “[Cerezales] no consiguió congeniar con Sanz de Soto [...] incluso más adelante lo culpabilizaría de su separación” (Caballé y Rolón 2010, 272).

En los últimos años, la complicidad inicial “había desaparecido dando paso a la frialdad y al resentimiento mutuos” (Caballé y Rolón 2010, 340); apenas interactuaban más que lo estrictamente necesario y los compromisos de uno y de otra conducían no solo a un alejamiento físico, sino también sentimental, lo que desembocó en 1970 en la separación (Caballé y Rolón 2010, 341), lo que trajo serias consecuencias para Carmen Laforet, puesto que, por entonces, en España era el marido quien autorizaba a su mujer a alquilar una casa o abrir una cuenta bancaria (Morcillo Gómez 2015). Manuel Cerezales negoció la libertad de su esposa, asegurándole este tipo de permisos siempre “que ella a su vez firmara un documento privado ante notario en el que se comprometía a no escribir nada que tuviera relación con los veinticuatro años de vida conyugal” (Caballé y Rolón 2010, 345). El espacio novelístico que la escritora había encontrado, aún siendo una adolescente, para expresar su malestar interior y ocultarse de “los demonios que están en todas partes” (Caballé y Rolón 2010, 57), estaba resultando, pues, su propia tumba (Caballé y Rolón 2010, 345).

1.3. La sociedad y el mundo literario: un proceso doloroso

Animada por su tía Carmen, hermana de su madre (Caballé y Rolón 2010, 136), Carmen Laforet se había presentado en 1942 al certamen literario organizado por el Departamento de Publicaciones de la Delegación Nacional del Frente de Juventudes con motivo del Día de la Madre. El texto que escribió se centraba en la figura de un falangista que, en la hora de su muerte, evocaba a su madre. Con él ganó el certamen; obtuvo doscientas cincuenta pesetas y, sobre todo, supuso su primer premio como escritora, poco antes de recibir el Nadal (Caballé y Rolón 2010, 136). En el futuro,

siempre remitiría a este como su primer galardón y, apostillaba siempre, era del que más orgullosa se sentía (Caballé y Rolón 2010, 136). Era evidente que no era una autora al uso; “fue una escritora vocacional” (de la Fuente 2005, 24), cuya necesidad de escribir surgía de su necesidad de expresarse, “de ver y contar todo” (Caballé y Rolón 2010, 180), por lo que “la literatura no fue para ella un fin sino un medio para crear belleza, verdad y poesía” (de la Fuente 2005, 24). En palabras suyas, tiempo después de recibir el Nadal: “Dije sencillamente que yo no era escritora y que no escribiría más” (Caballé y Rolón 2010, 181). Su vida, a partir de entonces, fue una carrera a contracorriente de la fama y éxito creados en torno a su figura, que, al mismo tiempo, daban lugar a una gran dureza consigo misma, como si debiera negarse el elogio y el reconocimiento por algo ya hecho.

Las entrevistas en los medios de comunicación se convirtieron para ella en una dolorosa experiencia que la agotaba mental y físicamente, teniendo que responder a preguntas que, o bien se inmiscuían en su vida privada, interesándose por su relación con Manuel Cerezales, o bien buscaban saber más sobre sus próximas novelas, lo cual no hacía más que acrecentar la sensación de presión y ahogo que le suscitaba enfrentarse al papel en blanco (Cerezales 2014, 34). Todo ello sumado a la obligación de contestar a cuestiones obligadas para las mujeres de la época que destacasen en cualquier ámbito artístico y laboral: “¿Cómo compaginó su papel de ama de casa, madre y escritora?” (Pérez y Arribas 2016).

Los eventos literarios fueron otro espacio del que Carmen Laforet huiría a lo largo de su vida y de su carrera literaria. El éxito de su primera novela “iba en contra de su anhelo de vivir plenamente sin que nadie la fiscalizara” (Caballé y Rolón 2010, 180), por lo que se mantuvo al margen de todo tipo de certámenes o reuniones que conllevaran un análisis de su trayectoria profesional y su posible proyección. En los últimos años de su actividad, se le ofreció en numerosas ocasiones, por mediación de su gran amigo Ramón J. Sender, realizar una serie de conferencias en varias universidades de los Estados Unidos. La mayoría de las veces declinó la oferta, siempre con excusas y titubeos que no eran más que una forma de esconder su miedo a enfrentarse al público, a la crítica, a los “otros”: “dar conferencias me horroriza”, diría (en Rolón Barada 2003, 179). Sin embargo, este querer huir y esconderse de las obligaciones con el público y la crítica no haría más que acrecentar la curiosidad por la escritora y por las dificultades en torno a su vida y su capacidad creativa (Caballé y Rolón 2010, 180), lo que minaba aún más su ya baja autoestima vital y profesional (Potok 2017, 79).

A medida que avanzaba su carrera literaria, más reacia se mostraba a hablar en público. Ese afán social por querer saber de ella, de su vida personal o de su forma de escribir, terminó por convertirla en una figura mediática a la que poder criticar sin ambages: “ser juzgada, por tantos seres tan mediocres, insolentes, peores escritores que yo, con desparpajo enorme y con profesional desprecio, es algo verdaderamente irritante” (en de la Fuente 2008, 235), le comentaría a su amigo Sanz de Soto en una carta en 1959. Carmen Laforet decepcionó, así, a periodistas y críticos, que habían puesto demasiadas —y equivocadas— expectativas en ella (Cerezales 2018) y esperaban mayor grado de complicidad entre ambas partes: “[n]unca habría química, en ninguno de los dos lados” (Caballé y Rolón 2010, 170). En realidad, la escritura era para ella una forma de terapia ante las inseguridades y temores que minaban su existencia, pero nada más; no tenía, ni buscaba, explicaciones ni razones más allá de lo que cada persona quisiera entender en sus novelas (de la Fuente 2005, 24).

Por lo mismo, sus relaciones con otros escritores también le trajeron muchos problemas (Izquierdo López 2013, 671). Con pocas excepciones, como las de Ramón J. Sender o Emilio Sanz de Soto, ya citadas, sus interacciones con el mundo literario fueron siempre tensas y complicadas (Potok 2017, 77), especialmente con Camilo José Cela (Amat 2008), con quien compartía el honor de haber iniciado la renovación de la narrativa española de posguerra (Caballé y Rolón 2010, 194). En una época en la que la mujer “siempre es en realidad esposa y madre en potencia” (Morcillo Gómez 2015, 264), no era generalmente asumido que fuese novelista, además de “mantener el ritmo de gastos de aquella casa” (Rosenvinge y Prado 2004, 72) y que las protagonistas subvirtieran los estereotipos más establecidos en la realidad y en la ficción (Martín Gaité 1992, 91).

En efecto, las novelas de la autora se caracterizan por presentar protagonistas que, como ella misma, son independientes, rebeldes y alejadas del modelo favorecido por el régimen (Martín Gaité 1992). No se conforman con los roles de género preestablecidos y deciden salirse de la norma en busca de su propio camino; son, en palabras de Carmen Martín Gaité (1992), “chicas raras” que aspiran a algo más que a ser madres y esposas. Pero siendo una de estas “chicas”, Carmen Laforet fue también, en algunos momentos de su vida, esposa y madre perfecta de cinco hijos. Como afirma Inmaculada de la Fuente, la maternidad concentró gran parte de su energía justo en el momento en el que su carrera literaria despegaba y era una de las grandes figuras de las letras españolas (2017, 103). A partir de entonces, se mantuvo oscilante entre dos corrientes vitales que

la llevarían, en numerosas ocasiones, a plantearse cómo compaginar tiempo, espacio y energía entre su papel de madre y su papel de novelista (Laforet y Fortún 2017, 30). En la misma línea, y como ya se dijo, el contrato que su marido le hizo firmar, con motivo de su separación, en el que le exigía no escribir nada relativo a su matrimonio, supuso el fin a sus ya débiles posibilidades de seguir escribiendo (Caballé y Rolón 2010, 345).

La concesión del premio Nadal prolongó la huida de Carmen Laforet, comenzada ya a raíz de la muerte de su madre; se sustanció en evitar cualquier encuentro con los círculos literarios, así como con las obligaciones periodísticas a las que tenía que responder. Mientras que el resto de escritores disfrutaba del éxito concediendo entrevistas o acudiendo a las universidades a dar conferencias (Galdona Pérez 2001, 109), ella se mantuvo al margen; ni tan siquiera supo “crearse un personaje para protegerse” (Pérez y Arribas 2016) de aquellos que pretendían entrar en su mundo íntimo y personal para conocer los “enigmas personales y literarios que no quiso compartir con nadie ni revelar en vida” (de la Fuente 2009).

Su primera relación con el mundo literario, después de la conexión a través de su marido, fue con el editor Josep Vergés, fundador de la revista *Destino* y de la editorial del mismo nombre, donde la autora publicó sus primeras novelas. El hecho de que ser una mujer y de ganar el prestigioso galardón con su primera novela chocó con algunos de sus compañeros de profesión, acostumbrados al dominio masculino (Caballé y Rolón 2010, 172–173); “Vergés, sin embargo, permanece ignorante a esta compleja situación [...] se frota las manos pensando que ha descubierto un tesoro y, aun inconscientemente, su intención es explotarlo hasta donde sea posible” (Caballé y Rolón 2010, 173). Y así fue. Lo que no supo anticipar fue que la escritora nunca se sometería al complejo entramado que, para vender ejemplares, obligaba a la proyección pública de la propia vida, todo lo cual desembocó en numerosos desencuentros con el editor catalán, que terminaría por “aislar a Laforet” (Caballé y Rolón 2010, 291) y por cortar todo trato, profesional y personal, con ella.

De lo que no hay duda es de que la autora fue una figura incómoda para los ambientes literarios de la época (Galdona Pérez 2001, 96), hasta entonces predominantemente masculinos. Que una mujer joven pudiese hacer sombra a los grandes literatos del momento supuso una grieta en pensamiento androcéntrico de quienes vieron cómo su posición de privilegio se tambaleaba. Los comentarios de Camilo José Cela (Amat 2008), Francisco Umbral (2004), Jorge Guillén, Pedro Salinas (Caballé y Rolón 2010, 313), y un largo etcétera de escritores, críticos y periodistas solo

vinieron a demostrar la inquietud que les producía el gran potencial de la novelista (de la Fuente 2009).

1.4. *El lenguaje, una herramienta prestada*

Las pobres escritoras no hemos contado nunca la verdad, aunque queramos. La literatura la inventó el varón y seguimos empleando el mismo enfoque para las cosas. Yo quisiera intentar una traición para dar algo de ese secreto, para que poco a poco vaya dejando de existir esa fuerza de dominio, y hombres y mujeres nos entendamos mejor, sin sometimientos, ni aparentes ni reales, de unos a otros...tiene que llover mucho para eso. Pero ¿verdad que está usted de acuerdo, en que lo verdaderamente femenino en la situación humana las mujeres no lo hemos dicho, y cuando lo hemos intentado ha sido con lenguaje prestado, que resultaba falso por muy sinceras que quisiéramos ser? (Laforet y Sender 2003, 97).

Estas palabras, escritas por Carmen Laforet en febrero de 1967 en una carta a su amigo Ramón J. Sender, hacen referencia a una de las múltiples novelas que se quedaron atrapadas en su mente y que, desafortunadamente, nunca se materializaron. Se trata de “*Rebelde en carroza*, en la que iba a dar su punto de vista sobre el feminismo” (Rosenvinge y Prado 2004, 95), llamada a ocupar un lugar cumbre en su producción literaria, en la medida en que hubiera sido la respuesta al abismo que se había creado entre ella y la creación, y su fatal desenlace.¹

La autora no solo se planteaba en su carta cómo dar a conocer ese mundo femenino que existe, y que hay que reivindicar, pues “[t]enemos que decir lo que somos, cómo somos, lo que realmente sentimos y pensamos” (en Caballé y Rolón 2010, 323), sino que además expuso la problemática a la que ella misma tuvo que enfrentarse: la mirada y el juicio de valor inquisitorial (Rosenvinge y Prado 2004, 47) a las que se ven expuestas las mujeres que, haciendo uso de ese lenguaje prestado e insuficiente del que habla a Sender, se atreven a dar un paso al frente y romper con los estereotipos (Morcillo Gómez 2015). La escritura se establece, así, como una herramienta necesaria para la construcción de la identidad femenina, pero, al mismo tiempo, desde el momento en el que a las mujeres se les niega sistemáticamente el estatus de sujeto autónomo, relegadas siempre a un papel subordinado, Laforet se siente usurpadora de algo que no le pertenece (Caballé y Rolón 2010, 345) y que acaba resultando castrante (Izquierdo López 2013, 673).

La relación de Laforet con el lenguaje no siempre fue complicada; durante su adolescencia en Gran Canaria, destaca como buena estudiante escribiendo las

¹ Otros testimonios se refieren a esta obra como *El Gineceo* (De la Fuente 2005, 27; Caballé y Rolón 2010, 411).

redacciones que le exigían sus profesoras y profesores; de hecho, la propia Consuelo Burell quedó fascinada ante una titulada “Mi libro favorito” (Caballé y Rolón 2010, 68), en el que analizó *Las Moradas* (1588), obra de Santa Teresa de Jesús, y que utilizará posteriormente para su cuento “El infierno”, publicado en la revista *Ínsula* en los años cuarenta. El relato inicia un itinerario religioso que posteriormente se desarrollaría y tomaría forma en su novela *La mujer nueva* (Caballé y Rolón 2010, 69)

Cuando obtuvo el premio Nadal en 1944, Carmen Laforet tenía veintitrés años. Público y crítica depositaron en ella unas responsabilidades desmedidas frente a su intención de escribir para vivir, para ser libre (Cerezales 2014), lo que significó llegar incluso a poner en duda su autoría (Caballé y Rolón 2010, 183); si ella había escrito *Nada*, ¿por qué no alardeaba de ello? ¿Por qué ocultaba el esfuerzo que había detrás? ¿Quién haría eso? Estaba claro que la autora no era como los demás escritores. Su temprano éxito literario “le provocó pánico” (Caballé y Rolón 2010, 180), pues había construido su primera novela (y luego todas las demás) con lo más profundo de sí misma, “de lo que vivía, lo que sentía o le interesaba” (de la Fuente 2005, 24). El coste personal fue elevadísimo (Caballé y Rolón 2010, 180).

Se inició entonces un camino incierto, en el que poco a poco, se van perdiendo la autora y su labor creativa. La presión social y “la invisibilidad a la que es sometida por el medio literario” (Amat 2008) se iban haciendo cada vez más pesados, afectando al proceso escritural, tan íntimamente unido a su vida. Continuó publicando relatos y artículos, que supusieron una tímida solución a sus problemas económicos: “mi economía anda muy mal, porque no he trabajado nada, pero es posible que se arregle” (Laforet y Sender 2003, 94), le dice a su amigo Sender en una carta. Aún así, nunca fue capaz de desprenderse de esa sensación de agotamiento que padecía cada vez que se enfrentaba a la publicación (Amat 2008, 6).

1.4.1. La túnica de Penélope

Prácticamente desde el comienzo de su actividad literaria y hasta desembocar en una especie de odio irracional hacia todo lo escrito en los últimos años, la túnica de Penélope es, pues, una valiosa metáfora para explicar el proceso creativo de Carmen Laforet. En *La Odisea* se narra el viaje de vuelta a casa de Odiseo y su tripulación, que duró diez años, durante los cuales, su mujer, Penélope, es pretendida por otros hombres para que tome nuevo esposo. Comienza entonces a tejer una túnica, prometiendo aceptar un nuevo marido una vez la termine y, confiada en el regreso de Odiseo, deshace

durante la noche todo lo que tejió durante el día para evitar la tarea de elegir pretendiente. Un trabajo interminable, agotador e improductivo.

Y así es el proceso creativo de Carmen Laforet: eterno, jamás termina y siempre está por empezar. Rompe de noche todo aquello que fue escribiendo durante el día (Pérez y Arribas 2016); sus textos están, por lo tanto, siempre en estado de continua espera, que alarga hasta el infinito, en una búsqueda inagotable de perfección y satisfacción ante lo creado. Para ella, novelista que se siente vigilada por mil ojos que analizan cada uno de sus movimientos y de sus obras con una lupa que no se aplica a la vida y producción de sus compañeros (Sobejano 1975), la tarea de escribir acaba siendo sinónimo de un extenuante escrutinio. En sus propias palabras, “[l]o que a mí, como novelista, me preocupa en mis libros, lo que soy capaz de destruir enteramente y volver a hacer de nuevo cuantas veces sea necesario, es su estructura y también su vida” (1956, 8), el desarrollo de los personajes, los hechos, la historia, en definitiva, “la observación, la creación de la vida” (Laforet 1956, 8). Y es este cuidado el que la lleva a la mayor exigencia literaria y consigo misma.

Era, decía, un “*tic* de romper y romper: esa especie de enfermedad a que me habían conducido muchos “machaqueos” durante muchos años” (Laforet y Sender 2003, 148), como escritora y como mujer que no había seguido el camino marcado social y políticamente para ella (Martín Gaité 1992, 80) y que se había inmiscuido en un mundo de hombres, conducta por la que debía pagar las consecuencias, un “sufrimiento constante [...] entre lo que hace y lo que quiere hacer, entre sus aspiraciones y el texto que finalmente publica, nunca de su gusto” (Caballé y Rolón 2010, 319). La ingrata tarea de escribir de día y romper de noche se iría acentuando a medida que pasaron los años; el apremio, cada vez mayor, con el que los editores, Josep Vergés primero, y José Manuel Lara, después, la requerían para que continuase publicando, así como las exigencias de los periódicos y revistas en que colaboraba (Caballé y Rolón 2010, 375) y, por supuesto, las dificultades que se multiplicaban a su alrededor y que le impedían lograr esa paz y esa libertad que siempre anheló, no harían sino agudizar el problema.

Su círculo más cercano, amistades y familia, vio cómo la escritora eliminaba cualquier rastro de todo aquello que hubiera salido de su pluma, cómo sus palabras se perdían en el fuego en el que quemaba una futura novela o un futuro artículo. ¿Qué grandes escritos se habrán perdido para siempre? Según Teresa Rosenvinge y Benjamín Prado, “*Conversaciones en el Trastevere* y su novela sobre el gineceo, *Rebelde en carroza*” (Rosenvinge y Prado 2004, 95) fueron algunos de los proyectos que se

quedaron en el tintero. En los últimos años, ya con graves problemas de salud, víctima de una enfermedad neurodegenerativa (Caballé y Rolón 2010), su hija Marta Cerezales es testigo de este ritual en el que “rasga todo lo que escribe” (Pérez y Arribas 2016) porque no se siente cómoda con lo que plasma en el papel. Ha sido expuesta a tanta presión, que es incapaz de diferenciar lo bueno de lo malo y, siempre en el último momento, opta por destruirlo todo.

1.4.2. El síndrome de la impostora

En 1978, Pauline Clance definió el “síndrome de la impostora” como “an internal experience of intellectual phonies, which appears to be particularly prevalent and intense among a select sample of high achieving women” (Clance 1978, 241). Según esta psicóloga, las mujeres son las principales afectadas por este fenómeno debido a la socialización en relación con los logros y al ámbito público. Según Clance, “[d]espite outstanding academic and professional accomplishments, women who experience the imposter phenomenon persists in believing that they are really not bright and have fooled anyone who thinks otherwise” (1978, 241); mujeres con unos logros extraordinarios son incapaces de interiorizarlos, desconfían de su propio esfuerzo y terminan creyendo que su carrera es un fraude y que, tarde o temprano, serán descubiertas. A la pregunta sobre el título de su primera novela, Carmen Laforet respondió: “Porque a mí me parece nada, porque lo que escribía era nada” (Caballé y Rolón 2010, 185). ¿Era este un síntoma de lo que se conoce como “síndrome de la impostora”? Lo cierto es que a lo largo de su trayectoria, la autora nunca fue capaz de reconocerse como la escritora de éxito, de público y de crítica, que era. Siempre consideró sus obras menores, sin ninguna importancia (Laforet 1956, 8), carentes de interés literario, además de haber sido todas ellas, y según su criterio, escritas sin el menor esfuerzo, prácticamente de casualidad (Caballé y Rolón 2010, 185).

La frustración e insatisfacción iban más allá de lo razonable, lo cual desembocaba en sentimientos autodestructivos (Cerezales 2014, 87). Al finalizar su novela *La isla y los demonios*, escribe en una carta a su amiga Elena Fortún: “Querida Elena: He terminado la copia de mi novela y me parece malísima. ¿Qué pena, verdad?” (Laforet 2017, 222). De su siguiente obra, *La mujer nueva*, expresará su descontento diciendo que es “poco convincente, por falta de objetividad y perspectiva” (Laforet y Sender 2003, 56). Continuamente dejará constancia de su malestar sobre lo que publica: en 1972, en carta a Sender, afirmará tener “la sensación de que mi literatura no me gusta

y me cansa”. Que Carmen Laforet fuera víctima del síndrome de la impostora está justificado, pues muchas mujeres de éxito en su especialidad y con un enorme talento consideran que sus triunfos no provienen de su esfuerzo y de su capacidad, sino que son fruto de la casualidad, del beneplácito de los demás o de cualquier otro agente externo que ha decidido otorgarle ese privilegio (Amat 2008, 5).

La dureza con la que las mujeres pueden llegar a valorarse y juzgarse —“en mí, yo no creo mucho”, dirá la novelista a Sender en 1966 (Laforet y Sender 2003, 60) — hace posible ese continuo alejamiento de autora y obra, en una especie de renuncia a reconocerse como parte de las cosas buenas que sucedan, “aunque yo no piense que mi trabajo valga nada” (Laforet y Sender 2003, 122). La presión social y de género propicia que la autora se sienta ajena a poder disfrutar del éxito, se justifique ante las alabanzas (Laforet 1956, 8) o incluso rechace definirse como escritora. No era algo propio de las mujeres españolas ser exitosas más allá de sus funciones de madres y amas de casa (Izquierdo López 2013, 656).

“No hay en toda la cultura española una autora menos interesada en su propia leyenda”, afirmaron Anna Caballé e Israel Rolón (Caballé y Rolón 2010, 35), a luz de las múltiples declaraciones que la autora hizo a lo largo de su vida, quitando importancia a cuanto había conseguido, a esa “falta en mí misma como escritora” (de la Fuente 2008, 43), según explicará a su amigo Sanz de Soto en 1960. No se sentía cómoda en esa posición de mujer de letras de talento y triunfante, porque consideraba que no se la había ganado y que estaba ahí ocupando el lugar de alguien de mayores méritos (Caballé y Rolón 2010, 368). Esta sensación de sentir que no pertenece a ningún sitio ni a ninguna categoría de las que se le habían impuesto se mantuvo fija en su cabeza, sin que pudiera desprenderse de ella por más que lo intentara, por más que en cartas o entrevistas dejara claro que lo que hacía lo hacía porque salió así de su pluma, “espontáneamente” (Caballé y Rolón 2010, 185).

1.4.3. Grafofobia

La grafofobia se define como el miedo irracional y enfermizo a escribir, la imposibilidad de comunicarse mediante la escritura. A través de la palabra escrita, somos capaces de expresarnos, de hacernos entender, de afirmarnos como seres humanos y ponernos en relación con el espacio y el tiempo que nos rodea; a través de ella, nos mostramos ante los demás. Perder esta capacidad es perder una parte intrínseca del ser humano. Y eso fue lo que le ocurrió a Carmen Laforet: un pánico absoluto hacia

la página en blanco, con la imposibilidad de sostener tan siquiera un bolígrafo, especialmente durante sus últimos años (Caballé y Rolón 2010, 448).

Su miedo a la escritura se fue acrecentando a medida que pasaban los años y que su vida personal se iba haciendo cada vez más complicada. Poner fecha exacta al momento en el que fue absolutamente incapaz de tomar la pluma es complicado. A pesar de las múltiples excusas que se decía a sí misma y repetía ante los demás —“voy a ver por mi parte si hago como Pizarro y emprendo la marcha a conquistarme yo misma, y a volverme a hacer escritora” (Laforet y Sender 2003, 209) —, en un intento de autoconvencerse, lo cierto es que la continua presión social y literaria, las distintas ocasiones en las que sus obras habían sido centro de los exámenes y las críticas más mordaces —se llegó a “la idea de organizar una sesión, promovida por algunos ateneístas, que debía “enjuiciar” la novela (*Nada*) en la que Carmen Laforet se negó a participar” (Caballé y Rolón 2010, 186) — y la tensión vital producida por la disyuntiva entre seguir el código social y de género, es decir, ser esposa, madre y ama de casa, o dejarse llevar por su espíritu libre y aventurero, y convertirse definitivamente en una “chica rara”, supusieron para ella una gran carga que, junto a su ya de por sí frágil personalidad — “los que la trataron aluden a su carácter retraído y ensimismado” (Potok 2017, 79) — terminaron por encerrarla en sí misma.

Su ostracismo personal acabó siendo literario, de modo que la vía de expresión que había encontrado en la escritura para hablar de sus sentimientos y sus fantasmas internos (Cerezales 2014, 89) terminó por convertirse en una cárcel. Ella misma reconocerá estar padeciendo un mal al que no sabe poner nombre, “la enfermedad de no escribir” (Caballé y Rolón 2010, 429), dijo en una carta fechada en 1982. La grafofobia se fue haciendo cada vez mayor, la incapacidad de tan siquiera iniciar “novelas, artículos, conferencias incluso...” (Caballé y Rolón 2010, 429), nada de lo que pensaba podía transcribirlo al papel, ni siquiera el texto más simple.

Cuando su miedo a la escritura se hizo evidente —tanto que ella misma usará la palabra “grafofobia” para hablar de su malestar (Cerezales 2014, 143)—, dentro de Carmen Laforet vivía aún aquel espíritu joven de novelista que soñaba con ser libre a través de su obra (Cerezales 1982, 25). A pesar de que su enfermedad neurodegenerativa iba avanzando, jamás perdió esa ilusión y necesidad de usar la pluma, llegando incluso a emplear un cuaderno escolar de su nieta para aprender otra vez, “copiando lentamente las letras” (Caballé y Rolón 2010, 452). Quería empezar de

nuevo a crear, pero el deterioro era ya irreversible, y cuando murió, octogenaria, llevaba ya varios años sin escribir ni pronunciar palabra (Caballé y Rolón 2010, 453).

En definitiva, como ha demostrado el recorrido que hasta aquí hemos trazado, existencia y producción fueron una y la misma cosa en Carmen Laforet. Como veremos seguidamente, su tercera novela, *La mujer nueva*, no sería una excepción.

2. *LA MUJER NUEVA*

En 1955, Carmen Laforet publica la que sería su tercera novela, *La mujer nueva*, que supuso una ruptura con todo lo que anteriormente había escrito pues, aunque la protagonista fuese también una mujer, al igual que sucedía en *Nada* (1944) y *La isla y los demonios* (1952), tanto la temática como el discurso son distintos (de la Fuente 2005, 26). Aún así, el trasfondo trágico que persigue siempre a los personajes femeninos de la autora, protagonistas o no, aparecerá en esta obra, que, a través de Paulina Goya, su personaje principal, refleja “un mundo de fantasías inaceptables” (López 1995, 50). Como les sucede a Gloria y Angustias en *Nada*, y a Vicenta en *La isla y los demonios*, Paulina es el resultado de la culpabilización continua por parte de una comunidad que definía a las mujeres “en función de la maternidad entendida como deber social ineludible (Nash 1995, 203). Todas son fruto de un contexto que deposita en ellas el peso del nuevo proyecto nacionalista y católico que acaba por aplastarlas.

Según Agustín Cerezales (1982, 23), esta novela, aunque “no contó con el apoyo de la crítica, era la más ambiciosa hasta el momento y quizás encierre sus mejores páginas”, acaso porque se fraguó influida por el momento convulso que entonces atravesaba Carmen Laforet, que, si tuvo importantes consecuencias para ella y para su vida familiar y conyugal (Caballé y Rolón 2010, 256), también dejó su huella en la concepción de la obra.

2.1. *La gestación de la novela*

Después de la publicación de *La isla y los demonios*, las circunstancias vitales y literarias de Carmen Laforet eran difíciles. “La novela se vendió discretamente, en comparación con *Nada*” (Caballé y Rolón 2010, 247), por lo que la situación financiera familiar era complicada (Caballé y Rolón 2010, 248). Es entonces cuando, por motivos económicos (Cerezales 2014, 89), la autora escribe la inmensa mayoría de sus novelas cortas; sin embargo, pronto aparece una propuesta de José Manuel Lara, director de la

editorial Planeta, de publicar su siguiente novela a cambio de una sustanciosa cantidad de dinero, mucho más elevada que la que podría ofrecerle Josep Vergés en Destino (Caballé y Rolón 2010, 247). Es en medio de tantas inseguridades cómo, poco a poco, Laforet iría desarrollando el proyecto de su tercera obra.

Tal y como ella afirmó años después, en el prólogo a una antología de sus textos, el móvil principal de *La mujer nueva* es la conversión a la religión católica que la autora experimentó en 1951: “El hecho humano que motivó la temática de esta novela fue mi propia conversión (en diciembre de 1951) a la fe católica...” (Laforet 1956, 208). Decide, entonces, centrar el relato en una mujer que, como ella, tiene ya más de treinta años cuando descubre el catolicismo y su vida cambia por completo (Caballé y Rolón 2010, 256). Nace así el personaje de Paulina Goya —cuyo nombre remite ya al episodio en el que San Pablo, camino de Damasco, cayó del caballo y fue cegado por la luz de Cristo—, influido por Santa Teresa de Jesús, cuya presencia es palpable en sus cavilaciones (Cerezales 1982, 22). Esta experiencia duraría siete años y causaría hondo impacto, físico y psicológico, en la escritora (Cerezales 1982, 24).

“He visto tan claro esos días lo que tenía que hacer... He visto tan claro que, aunque ahora sé que muchas veces será difícil, no quiero dejar ese camino que me ha sido señalado por nada del mundo” (Laforet y Fortún 2017, 125). Este fragmento de una de las cartas de Carmen Laforet a su amiga Elena Fortún bien podría indicar la intención literaria que brotó a raíz de su experiencia mística. Sea como fuere, lo cierto es que durante la fase de creación, Laforet siguió un patrón similar al de sus anteriores obras (Caballé y Rolón 2010, 256): se recluyó en una casa en Arenas de San Pedro (Ávila), alejada de su marido y de sus cuatro hijos, en la más completa soledad (Caballé y Rolón 2010, 257). Escribía sin darse cuenta de las horas que pasaban, junto a un fuego de leña y sin apenas probar la comida, en un marco tan rudimentario como adecuado a la estricta sobriedad que definió su etapa mística (Caballé y Rolón 2010, 256). Su rutina creativa fue entonces la de un trabajo intenso, concretado en unas pocas semanas y con la presión de los plazos editoriales, circunstancia que se repetirá en lo sucesivo y de forma más intensa a medida que la crisis literaria sea mayor.

En 1954 regresa a Madrid con la novela terminada y, según sus palabras satisfecha del resultado: “[c]reo que es mejor que ninguna de las otras” (en Caballé y Rolón 2010, 257). El relato se divide en tres partes. La primera narra la huida de Paulina Goya, una mujer fruto de la educación y del ambiente liberal de la II República, de su acomodada vida en Villa de Robre (León), donde reside con su marido, Eulogio,

con quien está casada civilmente, y la familia de este. Paulina, que mantiene una relación extramatrimonial con un hombre ocho años más joven (a su vez casado y primo de Eulogio), no dudará en separarse de su hijo para emprender su marcha.

En la segunda parte, se relata el viaje a Madrid de la protagonista, con el que quiere dejar atrás un matrimonio abocado al fracaso, donde ya solo existe distancia física y emocional —“Eulogio no existe, aquel que yo esperaba, al menos” (Laforet 2017, 191) — y cuyo recuerdo se entrecruza con la huida mediante el uso de analepsis. Será en el tren donde la protagonista, tras despertarse, sienta una extraña sensación de paz espiritual: Dios se le revela a través de una experiencia casi mística que la pone en contacto con lo más profundo de sus sentimientos, en consonancia con elementos católicos que la desbordan: “Sentía a Dios único como llamarada que llama y crea. Sentía a Dios, que se mete en el alma, Espíritu Santo” (Laforet 2017, 140). Desde ese momento, la historia se centra en Paulina: su aislamiento de las demás personas, el encierro en su piso madrileño, la lectura de la Biblia, la visita a conventos o los retiros espirituales serán el eje central de esta segunda sección.

En la tercera parte, las dudas de la protagonista se van acrecentando a medida que el resto de los personajes le van requiriendo explicaciones. Su vida contemplativa se ve alterada por el recuerdo de Miguel, su hijo de once años, que quedó al cuidado de su padre. Al mismo tiempo, Antonio, su amante, también le pide una respuesta, que, sin embargo, para Paulina carece de importancia. Cabe señalar que su idilio no presenta las características más típicas de una relación ilícita: no hay pasión ni deseo, al menos por parte de la protagonista, que parece más bien sentir desprecio y repugnancia: “No quiero una realidad como la de los cerdos” (Laforet 2017, 109). El desenlace llega de una forma abrupta y rompe con la fluidez que venía mostrando la narración: Paulina regresa con su marido y su hijo (Laforet 2017, 334), dando por finalizada su etapa mística y cerrando cualquier posibilidad de vivir con libertad e independencia.

Así pues, la obra estaba lista para ser publicada y, desde luego, para convertirse en un éxito, debido a la fama que precedía a Carmen Laforet y a todo cuanto escribía. Con todo, y debido a la inseguridad que siempre la caracterizó (Potok 2017, 79), la autora no confiaba del todo en las posibilidades del texto y en cómo sería recibido por el público y por la crítica: “*La mujer nueva* ha sido un intento. Ha sido un paso en un camino difícil y necesario [...] Al escribirla tenía yo plena conciencia de esta dificultad, de tal manera que esperaba, para ella, un rotundo fracaso” (Laforet 1956, 207).

2.2. Consecuencias y repercusiones

La recepción de la novela fue distinta en los diferentes sectores: por un lado, en los núcleos afines al régimen, a pesar de ver con buenos ojos el relato de una mujer que decide abandonar un camino equivocado para entregarse a la rectitud religiosa, se lamentó el excesivo detalle, que se juzgó escandaloso, sobre esa peligrosa senda: “Tal fue así que se hizo necesaria la intervención de la alta jerarquía eclesiástica para que la novela pudiera recibir el permiso de la censura” (Quevedo García 2009, 235). Por otro lado, desde la oposición, se manifestaron varias posturas: de una parte, se consideró la novela como una burla a la censura, por contener, en el fondo, una crítica a la anquilosada religiosidad; de otra, se pensaba que esa conversión católica resultaba casi panfletaria, demasiado cerca de las obligadas pautas de la dictadura (Quevedo García 2009, 235).

En el ambiente literario, *La mujer nueva* no dejó a nadie indiferente; no solo fue autorizada por la censura sino que se “optó por el extremo de opuesto de consagrarla, apoyando su nombramiento a, y la concesión de, dos premios oficiales” (Kebadze 2010, 376), ya que en 1955 obtuvo el Premio Menorca, otorgado a aquellas novelas que exaltaran los valores humanos y cristianos, y, en 1956, el Premio Nacional de Literatura, dependiente del Ministerio de Información y Turismo. De acuerdo con Joaquín de Entrambasaguas, ambos galardones los “mereció la escritora con absoluta justicia por el dominio de la técnica novelística sobre un problema (la conversión católica) tan arduo y fascinante” (1966, 106). Por lo mismo, resulta interesante que el anuncio publicitario que aparecía en las páginas del diario *ABC* el 22 de diciembre de 1955 se formulase en estos términos: “Se ha puesto a la venta *La mujer nueva* de Carmen Laforet. Premio Menorca de novela 1955. Nos introduce a un dramático problema de conciencia”, en tanto que al día siguiente el mensaje fuera este: “Se ha puesto a la venta *La mujer nueva* de Carmen Laforet. Premio Menorca de novela 1955. Es la historia emocionante de una conversión” (Kebadze 2010, 377). Un brusco cambio, sin duda, el que va de los problemas morales a la historia conmovedora.

Con todo, es importante subrayar el valor que los premios tenían para las escritoras de la época, ya que este era uno de los escasos medios de los que disponían para hacerse con un hueco en el masculinizado mundo de las letras (Montejo Gurruchaga 2010, 50). En esa medida, el reconocimiento de lo oportuno de su concesión a esta novela por escritores de renombre, como José María Pemán, Gerald

Brenan (Cerezales 1982, 23), Alonso Zamora Vicente o Manuel García-Viñó (Caballé y Rolón 2010, 260), no hizo sino insistir en su calidad, en tanto que para la crítica poco interesada en la novela católica, y que había acogido sus dos obras anteriores con unánime entusiasmo, pasó totalmente inadvertida (Caballé y Rolón 2010, 260). Aún así, *La mujer nueva* acaparó la atención de varias revistas literarias (Caballé y Rolón 2010, 260), como *Destino*, semanario que durante la posguerra acogió a un gran número de intelectuales, de corte nacionalista, primero y más liberales, después (Caballé y Rolón 2010, 155). En enero de 1956, Rafael Vázquez Zamora, uno de sus redactores, escribía un extenso artículo alabando la nueva novela de Carmen Laforet y su temática religiosa, “un aspecto, en tal sentido, absolutamente español” (Vázquez Zamora 1956, 131) y, en su criterio, muy apreciado por el régimen, que había encontrado en la literatura un medio muy eficaz para transmitir sus valores morales (Vázquez Zamora 1956, 132).

2.3. *Un punto de inflexión*

Tras la publicación de la obra, la vida de Carmen Laforet se vería muy alterada (de la Fuente 2005, 26), pues la repentina conversión religiosa acabaría en una profunda crisis existencial (Cerezales 2014, 65). A partir de entonces, se generalizará su problema con la escritura, que se irá agravando con el tiempo y supondrá el final de su creatividad (circunstancia agravada, como sabemos, por su separación matrimonial).

En el verano siguiente, la autora se aísla en una casita de Pontevedra (Caballé y Rolón 2010, 263). Comienza entonces a manifestar grandes dificultades para escribir, lo cual afecta a su estado anímico (de la Fuente 2005, 27). Se inicia entonces el sufrimiento constante entre seguir adelante con el afán de expresarse y el miedo a ser analizada por el público lector y la crítica (Caballé y Rolón 2010, 274). Como recuerdan Caballé y Rolón, “[l]os encuentros de Laforet con el mundo literario siempre la conducían a una sensación de impotencia y de fracaso” (2010, 275), lo que fue haciendo mella en su proceso creativo, de tal modo que posteriormente a la publicación de *La mujer nueva*, en la que tanto había puesto de sí misma, “se arrepintió de sentirse tan involucrada, tan mezclada, con el personaje de Paulina Goya” (Cerezales 2014, 89). Desde ahí, Carmen Laforet entendió que para seguir siendo escritora debía acogerse a un proyecto narrativo alejado de su propio mundo, de sus hallazgos e intereses (Caballé y Rolón 2010, 290); su tercera novela supuso, así, el fin de todo intento de carácter

autobiográfico evidente, lo que terminará por repercutir en su proyecto vital (Amat 2008, 4).

De otro lado, comienza a manifestarse la crisis religiosa, dado que, en este momento, Laforet “ya está situada en la línea de salida de los seis años de intensa vivencia” (Caballé y Rolón 2010, 268), durante los cuales sus ansias de libertad e independencia no habían desaparecido y en los que, acabará reconociendo, “hice las mayores idioteces y las dejé y me metí por todos los vericuetos de nuestro catolicismo español” (Laforet y Sender 2003, 57). Pese a todo, no había conseguido integrarse plenamente en una comunidad, ideológica, no espiritual, a la que no pertenecía (Cerezales 1982, 23) y en la que se sintió fuera de lugar a pesar de los continuos intentos por ser parte de ella. En numerosas cartas, alude entonces a una especie de pereza espiritual (Caballé y Rolón 2010, 268), en la que muestra su distancia del ansiado sentimiento religioso.

Según palabras de su hijo, Agustín Cerezales, su renuncia a la fe católica se produjo “de la manera en que suelen ocurrirle las cosas a mi madre, es decir, de la mano de la casualidad y la intuición a un tiempo” (1982, 24). En efecto, el grado de somatización de esta experiencia llegó a afectar seriamente a su salud, produciéndole “fuertes molestias en el hígado” (Cerezales 1982, 24); cuando el médico le aseguró que sus dolencias no tenían una causa física, sino psicológica, fue consciente de algo: “su organismo protestaba porque se estaba engañando a sí misma” (Cerezales 1982, 24). Por tanto, al igual que le ocurriera al intentar obedecer a los convencionalismos sociales de la época establecidos para las mujeres, Carmen Laforet sufrió al pretender ser la persona que no quería ni podía ser; “se anuló a sí misma a favor de una idea cuya moralidad adyacente se creía en la obligación de defender a pesar de repugnarle” (Cerezales 1982, 23). Y en ese proceso de anulación de la propia personalidad la escritora tuvo que enfrentarse a la lucha entre lo que debía ser y lo que quería ser (Caballé y Rolón 2010, 373), entre lo que el discurso identitario nacional y de género establecía para las mujeres de la época (Gallego Méndez 1983) y lo que ella, al igual que otras muchas mujeres (y escritoras), anhelaba: libertad e independencia.

2.4. Influencias teóricas y vitales

En la gestación de esta novela, Carmen Laforet asumió distintas influencias, personales y literarias, que enriquecieron su vida y su narrativa. Inmersa en lo que era ya una profunda crisis existencial y atrapada en un matrimonio y una sociedad que la

ahogaban (Caballé 2010, 246), encontró en dos de sus grandes amigas, Elena Fortún y Lili Álvarez, los “horizontes personales e intelectuales a los cuales las mujeres de su época [...] tenían difícil acceso” (de la Fuente 2006, 3).

2.4.1. Elena Fortún y Lili Álvarez, feminismo y religión

Encarnación Aragoneses y Urquijo, más conocida como Elena Fortún, fue una prolífica escritora española, creadora en los años veinte de Celia, el mítico personaje infantil. Fue amiga de Carmen Laforet desde 1950, cuando acudió a un encuentro con la autora catalana, titulado *Una mujer entre libros* y celebrado en el Ateneo de la ciudad condal (Laforet y Fortún 2017, 20). Durante los días que Laforet pasó en Barcelona, ambas se reunieron en la habitación que Elena Fortún tenía alquilada en la ciudad (Laforet y Fortún 2017, 22) y allí crearon un clima de complicidad, pues, aunque de distinta generación, estaban unidas por un mismo sentimiento de inadaptación a una sociedad que las coartaba. A raíz de estos encuentros, se inició entre ellas una correspondencia (Laforet y Fortún 2017), que les permitió estrechar sus lazos afectivos, hasta traspasar la fina línea entre la amistad y el amor materno: “[M]e siento hija tuya” (Laforet y Fortún 2017), le escribiría en más de una ocasión Carmen Laforet a Elena Fortún, pues “siempre a la busca de figuras maternas y protectoras, se sinceró con Fortún desde el primer momento, la veía como una madrina, no solo literaria” (Caballé y Rolón 2010, 195) sino también vital y religiosa.

En las cartas entre ambas, se entrevén, con sensibilidad y elegancia, las reflexiones sobre su obra, su capacidad literaria, su familia y sus dudas religiosas. Elena Fortún, en su papel de “madre”, genera en su amiga una sensación de seguridad, con la que hacer frente a los fantasmas que la rodeaban, pues ambas habían renunciado a sus inclinaciones sexuales (Laforet y Fortún 2017, 101) para no verse abocadas al repudio social de las mujeres que “transgredían las normas” (Nash 1995, 200).

Según palabras de Capdevila–Argüelles, Elena Fortún, reconociendo en Laforet “su misma no ortodoxia genérica” (Laforet y Fortún 2017, 23), y movida, por un lado, por el sufrimiento que supuso para sí misma la búsqueda del equilibrio entre la libertad e independencia (Capdevila–Argüelles 2016, 45) y, por otro, por el dolor, la confusión y el desorden que le produjo su huida de la identidad establecida por el discurso de la domesticidad (Nash 1995, 200), recomienda a su amiga no arrepentirse del papel desempeñado en el ámbito familiar (Laforet y Fortún 2017, 30) y aceptar la

responsabilidad de vivir una vida que no le estaba destinada (Laforet y Fortún 2017, 30), aunque, al tiempo, la llama a disfrutar de la literatura (Laforet y Fortún 2017, 51).

Por otro lado, el posible lesbianismo de Laforet significaría, de confirmarse, otro punto de unión entre ambas escritoras. Caballé y Rolón sustentan la tesis de su homosexualidad en la vida sentimental de la escritora, a la que no se le conocen más relaciones que la de su primer novio, Ricardo Lezcano, y Manuel Cerezales (Caballé y Rolón 2010, 45), así como en ciertos aspectos como los celos que se sabe experimentó ante la noticia de boda de su amiga Linka Babecka (Caballé y Rolón 2010, 126), mientras que Ferretti subraya su relación con Lili Álvarez, de la que se han recuperado cartas en las que “su deseo homoerótico está presente” (Ferretti 2013, 36). Al igual que había sucedido en el caso de Elena Fortún, todo ello “acabará destrozando [...] su vida familiar” (Ferretti 2013, 36). Ambas sufrieron un proceso de autoconvencimiento, de negación de la realidad, obligándose a controlarse y anularse. Así, esa “mujer vieja”, como Laforet llamaba a Elena Fortún, se convirtió en madre y mentora de su joven amiga (Villena 2107).

Queda dicho que la novelista vio en Fortún una figura maternal, pero esta sería también una persona clave en la configuración de su pensamiento religioso desde 1951 y que la acompañaría, aunque no siempre con la misma intensidad, hasta el final de su vida (Cerezales 1982, 23). En las cartas que se escribieron hasta la muerte de Fortún en 1952, es visible que la curiosidad inicial de Carmen Laforet va, lentamente, hacia una asunción casi fanática de la fe católica (Laforet y Fortún 2017, 119).

Elena Fortún había experimentado un renacer espiritual a través de su contacto, en el exilio bonaerense, con Inés Field, maestra argentina profundamente creyente (Capdevila–Argüelles 2016, 19), que la llevó a aceptar para sí una fe alejada de los dogmas eclesiales (Capdevila–Argüelles 2016, 22). De fuerte convicción católica y admiradora de Teresa de Jesús (Laforet y Fortún 2017, 79), Fortún vuelve a poner a la santa abulense en el camino de Carmen Laforet, sobre la que tendrá, como en otras muchas escritoras de la época, notable influencia, aunque la novelista viviría la fe siempre a su manera, alejada de las imposiciones de la Iglesia, de la que tan al margen se sintió (Laforet y Fortún 2017, 31). En su correspondencia, se fue tejiendo una red protectora entre maestra y pupila, con la religión católica como escudo ante los horrores externos que a las dos atormentaban (Villena 2017), pues, como Elena Fortún explicaría a su amiga, “es preciso pertenecer a una religión [...]. De otra manera no hay nada estable en la conciencia” (Laforet y Fortún 2017, 80).

“A Lili Álvarez, con agradecimiento, con mi gran cariño, como madrina mía de confirmación” (Laforet 2017) es la dedicatoria con la que Carmen Laforet abre *La mujer nueva*. Ambas se habían conocido en junio de 1951 (Caballé y Rolón 2010, 233), durante una cena a la que fueron invitadas por amigos comunes. Desde aquel mismo instante, la novelista “quedó absorta en el envolvente carácter de Lili Álvarez” (Caballé y Rolón 2010, 234), que tenía todo lo que ella buscaba en una mujer, pues era fuerte, desenvuelta y decidida (Caballé y Rolón 2010, 233) pero, sobre todo, poseía una convicción religiosa con la que ella estaba empezando a conectar (Rosenvinge y Prado 2004, 32).

Lili Álvarez, aristócrata y cosmopolita, había viajado constantemente por diferentes ciudades de Europa durante buena parte de su existencia (Caballé y Rolón 2010, 227). Hija de una madre de salud extremadamente delicada y de un padre muy deportista (situación muy parecida a la de los progenitores de Carmen Laforet), Lili recibiría la mejor educación de la época y heredaría la pasión paterna por el deporte (Caballé y Rolón 2010, 228), lo que la llevó a ser una reconocida tenista. Se casó, pero su matrimonio, al igual que el de muchas mujeres modernas, no fue satisfactorio; supuso, sobre todo, un sufrimiento (Caballé y Rolón 2010, 231).

Mujer de fuerte carácter y gran empuje, libró su mayor batalla en uno de los terrenos más espinosos de la sociedad española del momento: la cuestión religiosa (Caballé y Rolón 2010, 232). Amparada por el círculo liberal de José Luis López Aranguren (Bueno 1996, 5), propuso una experiencia de la religión alejada de los estrictos dogmas eclesiásticos y de la dictadura sacerdotal, a través de la defensa del papel de las personas seglares en el seno de la Iglesia (Álvarez 1968). Pero, junto al intenso sentimiento religioso, no fue ajena a las inquietudes feministas, con las que buscaba hacer frente a una sociedad patriarcal. De acuerdo con Vilanou, Arada y Turró,

Lili Álvarez se desmarca de todos aquellos que persisten en un intento de mantener a la mujer en un estado de “minoría de edad”, en un estatuto parecido al de mujer–niña. Por todo ello, resulta inviable circunscribir lo femenino al ambiente familiar y hogareño, a la vez que es incongruente que renuncie a estas posibilidades bajo una aparente liberación. En consecuencia, se sitúa en una especie de término medio entre los tradicionalistas que propugnan dejarla en casa, y los modernistas, que promueven que sea, simplemente, la “otra” del hombre. Avanzándose a soluciones conciliadoras aboga por la presencia social de la mujer, ya sea en la Iglesia o en la sociedad, sin menoscabo de su papel de madre y esposa, siempre al lado y junto al esposo, de manera que su feminismo adquiere las connotaciones de un verdadero “parejismo” (2013, 242).

No extraña, pues, que en 1964 se publique *Feminismo y espiritualidad*, la obra con la que Lili Álvarez, en su búsqueda de la liberación y la emancipación femeninas, explica su idea de la secularización y una nueva Iglesia como herramienta indispensable para el desarrollo de las mujeres, que no han de renunciar a su religiosidad (Álvarez 1968). De acuerdo con sus tesis, la religión católica, al haberse rendido a los razonamientos paganos, ha perdido su esencia, basada en la igualdad y la ayuda al prójimo (Álvarez 1968, 28), y ha terminado por aceptar como suya la idea patriarcal y dominante de la “memoria de edad continuada” de la mujer (Álvarez 1968, 16), relegándola a un segundo plano no solo en el ámbito de la jerarquía eclesiástica, sino en el seno de los hogares católicos (Álvarez 1968, 38). Situando en paralelo los conceptos de *mujer* y *religiosa*, en tanto que, en el ámbito eclesiástico, la Iglesia ha establecido para las religiosas ordenadas las que considera “las labores propias de su sexo” (Álvarez 1964, 38), teje su complejo objetivo: alcanzar “la imagen total de mujer nueva, la verdadera mujer cristiana y feminista” (Álvarez 1968, 126).

En efecto, el feminismo católico “abogaba por la presencia social de la mujer, ya sea en la Iglesia o en la sociedad, sin menoscabo de su papel de madre y esposa” (Vilanou, Arada y Turró 2013, 242), pues aunque “entendía que la mayoría de las mujeres se encargasen de la gestión de su hogar y cuidar de sus familiares, y valoraba positivamente que lo hicieran [...] entendía que quienes reducían su existencia a ser amas de casa [...] se contentaban con poco y se engañaban a sí mismas” (Valiente 2016, 215). Para ello, se luchaba por el acceso femenino a la educación, no solo como medio de lograr un empleo y poder formar a sus hijos e hijas, sino también para permitir su inserción en la sociedad. Además, “ocasionalmente, criticaron la falta de derechos individuales de las mujeres [...] y pidieron a las autoridades políticas su reconocimiento” (Valiente 2016, 221). En definitiva, y en palabras de Lili Álvarez, este peculiar feminismo concluía que “la mujer no puede dejar de ser lo que ha sido siempre: el hada tutelar, la cálida ‘constructora del nido’, pero no se la puede reducir a eso tampoco” (Valiente 2016, 216).

Esta ideología, en la inestable intersección del feminismo y el catolicismo, de la que Lili Álvarez se convirtió en abanderada (Caballé y Rolón 2010, 232), sería la misma que mostró a Carmen Laforet y que acabaría impregnando *La mujer nueva*. La influencia de una sobre la otra tuvo especial repercusión no solo en el ámbito literario, sino también en el espacio íntimo y vital de la escritora, quien, como consecuencia de los anhelos de afecto y cariño que venía arrastrando desde la pérdida de su madre,

“quedó cautivada” (Caballé y Rolón 2010, 233), hasta el punto de alejarse de sus amistades y de su marido, que no veían con buenos ojos esta relación (Caballé y Rolón 2010, 245). “He conocido a una persona que ha influido en mi vida de una manera muy extraña y muy buena”, escribirá a Elena Fortún en 1951, época que vivió “como si la rodeara una nube de paz” (Caballé y Rolón 2010, 234) y en la que tuvo lugar la revelación religiosa.

En otra carta a su amiga Elena Fortún, fechada en el mismo momento, dejó constancia de su conversión: “Dios me ha cogido por los cabellos y me ha sumergido en su misma Esencia. Ya no es que no haya dificultad para creer, para entender lo inexpresable [...] Es que *no se puede* no creer en ello.” (Laforet y Fortún 2017, 120). Este, pienso, es el punto clave: la necesidad de creer, la obligación de buscar una salida, moderada y socialmente aceptada, a todo aquello que la atormentaba y para lo que no tenía respuesta (Cerezales 1982, 23). Sus deseos más profundos de vivir libre y alejada de las imposiciones sociales la llevaron a autoconvencerse de su fe en Dios, totalmente legítima, pero alejada de su auténtico “yo” (Cerezales 1982, 22), que luchaba por liberarse de unos barrotes invisibles, que la ahogaban en un papel de mujer no deseado, pero sí aceptado socialmente (Morcillo Gómez 2015).

Esta transformación religiosa tuvo su repercusión en todo cuanto implicaba a Carmen Laforet, aunque el autoengaño al que se estaba sometiendo no era suficiente para ocultar el sufrimiento interno por querer romper las cadenas a las que estaba sometida como mujer y como escritora (Amat 2008, 6). “Su organismo protestaba porque se estaba engañando a sí misma” (Cerezales 1982, 24) y a los demás mediante la ficción de una mujer religiosa y seguidora de los roles de género impuestos. En el fondo, detestaba todo cuanto se esperaba de ella como mujer; su auténtico yo luchaba por salirse del encorsetado papel de perfección femenina y católica con el que se había protegido.

2.4.2. La novela católica en España

Significativamente, en los años en los que Carmen Laforet estaba resuelta a escribir la que sería su tercera novela, el mundo literario conocía ciertas voces discordantes con la orientación dominante en las letras españolas, entonces con gran influencia del realismo social. En un momento de gran presencia de la religión, tanto en el ámbito socio-político como educativo, había quien lamentaba la ausencia de una

novela católica que, para Manuel García-Viñó, estudioso de la tendencia, sería “toda aquella que sea producto de un novelista católico y que responda en definitiva a una concepción católica del mundo y de la vida” (1967, 59), deudora de la corriente originada en la primera mitad del siglo XX, cuando autores y autoras subrayaron la “problemática basada en los acontecimientos existenciales que hacen alusión a la religación y al fin último del hombre” (García-Viñó 1967, 60). Para el crítico, es, pues, básico que el o la novelista sean católicos “en su esencia y en sus profundidades” (García-Viñó 1967, 61), aunque, sin ser esto suficiente, es también primordial que el fin último o la intencionalidad de la obra sea la propuesta de un problema que “tenga en cuenta el lastre inicial del pecado original y la meta final de la eterna salvación o condena” (García-Viñó 1967, 62), sin que sea necesaria la búsqueda de una solución.

Como ya se dijo, en España, a pesar del contexto cultural, político y socialmente propicio, lo cierto es que en el momento de la publicación de *La mujer nueva*, se percibía una ausencia de novela católica (López Aranguren 1955). Las razones serían varias: por un lado, la falta de libertad a la hora de exponer los problemas religiosos contemporáneos sin caer en maniqueísmos ni en el paternalismo al servicio de la institución eclesiástica; por otro, el miedo a arriesgarse al enfrentamiento con preceptos ya establecidos y aceptados pero que, desde el punto de vista narrativo y social, es interesante que sean rebatidos o discutidos críticamente. En palabras de Manuel Cerezales, “[el] inconveniente mayor es la limitación de la libertad, la sujeción voluntaria [...] del católico español a la autoridad eclesiástica aun en las cuestiones dejadas a la libre opinión” (Cerezales 1963, 82).

Asimismo, y siempre según García-Viñó, “el novelista español [...] carece, en tanto que católico, de la conciencia dramática, de la experiencia dialéctica y de la vocación de agitador de conciencias” (1967, 63). En definitiva, si aquellas personas que deben procurar escribir y proyectar un debate religioso en sus novelas ni tan siquiera tienen entre sus motivaciones la de remover conciencias y abrir una tensión dialéctica, enfrentando posturas, resulta imposible que, a diferencia de lo que ocurría en otros países europeos, con una mayor diversidad en sus creencias, se iniciara una confrontación intelectual.

José Luis López Aranguren, filósofo, ensayista y católico liberal, defensor de la religión católica en un mundo que juzgaba cada vez más deshumanizado y tecnocrático (Bueno 1996), justificaba la falta de novela católica en España en que “nuestros

escritores no “ven” que exista ningún problema en la realidad religiosa, porque lo consideran, de una vez y para siempre, resuelto” (López Aranguren 1955, 211). De modo que la cuestión de fondo era la persistencia de la idea del catolicismo absolutamente introducido en la vida cotidiana de las y los españoles; para López Aranguren, este aburguesamiento del catolicismo volvía la religión aproblemática y acrítica, impidiendo que llegase a las novelas españolas y, por consiguiente, el debate y enfrentamiento dialéctico, tan necesarios para cualquier realidad filosófica y social con clara intención de influencia vital.

No es baladí, entonces, que en este contexto Carmen Laforet escribiese *La mujer nueva*, pues en los círculos intelectuales que comenzaba a frecuentar, se percibía la necesidad de una novela católica de planteamientos renovados. La autora sintió que debía contribuir a este renacimiento, tan próximo en espíritu a su propia conversión, de modo que la obra sería no solo la primera novela católica española escrita después de la Guerra Civil sino la primera novela católica española con una intención reformista.

2.4.3. San Pablo y el *hombre nuevo*

Como se ha mencionado anteriormente, el personaje de Paulina Goya remite a la conversión de San Pablo, quien, como zelote, había sido uno de los más violentos atacantes judíos de Jesús y sus discípulos. La influencia se hace expresa cuando la protagonista recuerda la historia que le contaba su abuela acerca de cómo ella “había sido bautizada con el nombre de Paulina por haber nacido en día en que la Iglesia conmemora el suceso de la conversión de San Pablo” (Laforet 2017, 142). Según se recoge en la Biblia, Pablo de Tarso, camino de la ciudad de Damasco, cayó del caballo al ser iluminado desde el cielo mientras una voz le decía: “Saulo, Saulo. ¿Por qué me persigues?” (Hch. 22. 6–16). A causa de la intensidad de la luz, Pablo quedó ciego durante tres días y solo recuperó la vista con el bautismo, cumpliéndose en él la función principal del sacramento de iniciación en la fe católica a través del agua.

En efecto, uno de los preceptos fundamentales de la primera catequesis cristiana es la conversión, definida como “la exigencia fundamental que todo lo abarca, con la que los hombres entran en la presencia de Dios y por la que son llamados a responder al evangelio de Jesucristo, al mensaje de salvación de Dios en su hora” (Alonso 2009, 48). El punto de partida es la iniciativa personal de romper con la vida pasada, la del pecado, y realizar una transformación interior. Esto es lo que decide Paulina al abandonar a su marido y marchar de Villa de Robre, buscando alejarse de una relación

extramatrimonial. El reconocimiento de los errores cometidos y la necesidad de un cambio en la propia existencia producen la conversión (Alonso 2009, 55), que es el eje central de la transformación radical de San Pablo y de Paulina Goya, quien se arrepiente “de todo corazón, de todo lo que ofenda y haya ofendido a Dios” (Laforet 2017, 153) y decide dejarse conducir por los designios divinos. Al igual que “San Pablo reconocerá frecuentemente con agradecimiento en sus epístolas la confianza que Dios ha depositado en él escogiéndole inmerecidamente” (Alonso 2009, 57), también Paulina, desde su conversión en el vagón del tren, lo hará a través de las cartas que escriba (Laforet 2017, 207).

La oposición entre “el hombre movido únicamente por sus propias fuerzas y el de quien participa del poder de Dios” (Alonso 2009, 63) es la dicotomía esencial entre “el hombre viejo” y “el hombre nuevo”: “despojarnos, en cuanto a vuestra vida anterior, del hombre viejo que se corrompe siguiendo la seducción de las concupiscencias [...] y revestiros del Hombre Nuevo, creado según Dios, en la justicia y santidad de la verdad” (Efesios 4:22–24). La renuncia al pecado y a dejarse llevar por las inclinaciones terrenales permiten despojarse de la carga del “hombre viejo” y vivir plenamente en sintonía con la fuerza de Dios (Alonso 2009, 63). Por lo mismo, Paulina decide renunciar a su pasado y recibir su nueva fe: “He pasado demasiados años pensando en mi cuerpo, en sus sensaciones, en sus anhelos, en sus vacíos. Ahora debo someterlo a otra cosa mucho más grande, que he podido ver...” (Laforet 2017, 278).

Sin embargo, el problema surge en la raíz misma de la conversión: “esta nace más del don de Dios que del arranque y del esfuerzo humano; es una gracia que ha de ser concedida por Dios” (Alonso 2009, 49). Por tanto, parece que la fe no puede ser buscada ni forzada; es Dios quien decide a quién la otorga. Pero Paulina, al igual que le ocurriera a Carmen Laforet, se obliga a creer, a sentir la fuerza de Dios, si bien, tan pronto como piensa que llega, desaparece: “se había ido desvaneciendo” (Laforet 2017, 160), porque ha sido un acto coercitivo, querer creer, pretender dejar atrás la vida de sufrimiento que había llevado, tratando de ceñirse al camino impuesto.

3. CARMEN LAFORET, ¿UNA MUJER NUEVA?

Como ya se mencionó, la recepción de *La mujer nueva* fue bastante tibia, tanto por parte del público como por parte de la crítica. En cierta manera, Carmen Laforet, decepcionó a la audiencia, que se vio incapaz de separar el texto del momento personal

de la autora. No se supo entender cómo la misma persona que había escrito *Nada* podía ahora alejarse de su estilo, sin comprender que la nueva protagonista de Carmen Laforet era, más que nunca, resultado de su acercamiento profundo a las corrientes espirituales y, en cierta manera, feministas, pero manteniendo al mismo tiempo el carácter rebelde de Andrea. En carta a su amigo Ramón J. Sender, dice la escritora:

Lo que me dice de *La mujer nueva* me ha dejado perpleja [...] era un libro muy difícil de hacer [...] Es claro que yo, dentro de mis límites, nunca intenté escribir a la manera de nadie. Ni siquiera me planteé el problema de escribir desde lo femenino. Si usted ve que yo hago las cosas desde un ángulo de mujer —y eso me halaga— al menos yo siento que he escrito con sinceridad, puesto que soy mujer y desde este ángulo tengo que verlo (Laforet y Sender 2003, 60).

Sería entendible en este contexto, y ante la presentación de un personaje como el de Paulina, que la novela hubiese sido dado lugar a la controversia; sin embargo, como ya se dijo, no solo la censura autorizó la publicación de la obra, sino que además fue reconocida con dos premios oficiales: el Menorca y el Nacional de Literatura, ambos otorgados con apoyo oficial. Así, mientras que el público católico y conservador se apropió del texto, los sectores contrarios al régimen condenaron lo que juzgaban la neutralización de los componentes problemáticos, de forma que los elementos de denuncia, manifiestos en un análisis profundo, quedaron simplemente supeditados a una lectura moralizante y católica que eliminaba cualquier atisbo de crítica social y política.

Es cierto que el planteamiento inicial que Carmen Laforet plasmó en su novela se relaciona con su conversión; con todo, la escritora la utiliza como vehículo para expresar sus preocupaciones a propósito de la cuestión espiritual, pero también de las diferencias entre hombres y mujeres así como de sus respectivos papeles en la España de posguerra. La vivencia que la autora plasmó en su obra permite entender que ella asumió la religión como un espacio liberador e independiente, donde las mujeres podrían aspirar a mejorar su estatus social y personal. A través de Elena Fortún, se despierta en ella una especie de renacimiento espiritual que la lleva a abrazar una religión más íntima, muy diferente de la que imperaba en la España de posguerra; alejado de cualquier convencionalismo, el sentimiento religioso de Carmen Laforet fue, en realidad, una manera de proteger su libertad individual y su subjetividad, en la línea de Elena Fortún, pero también en la de Lili Álvarez, cuyo misticismo tanto influyó en ella. Sin embargo, pese a la apuesta por una posible emancipación femenina, en la práctica, tal y como le sucedía a Paulina Goya en la novela, el resultado acababa pasando por el paradigma identitario impuesto por el régimen.

A través de su protagonista, la novela apunta, pues, a la problemática esencial respecto de cómo entender la fe, a la discrepancia entre la religión institucionalizada y la religión personal e interiorizada; entre la práctica social, impuesta y convenida, y aquella aprendida y aprehendida, que aboga por una vivencia única y personal. De ahí la respuesta de la propia Carmen Laforet cuando, en el curso de una entrevista, se le preguntaba por su nueva y muy sonada experiencia religiosa: “Yo antes no creía en nada, pero desde hace dos años soy totalmente católica, sin apariciones ni estupideces” (Caballé y Rolón 2010, 252), declaraciones que guardan gran similitud con el testimonio de Paulina Goya en la novela:

Jamás Paulina, hasta entonces, había entendido el Cielo. Es cierto, tampoco se lo había querido imaginar, y las pueriles palabras con que se lo habían explicado los hombres le habían causado risa, y le habían producido imágenes absurdas [...] Y le pareció que si alguna vez ella intentase explicarlo, su explicación sería también pueril y limitada (Laforet 2017, 139).

En su afirmación, contundente, se recoge la cuestión principal en esta vivencia renovada de la fe: no hay normas ni obligaciones más allá de las personales; la exigencia de las instituciones eclesásticas queda al margen de la concepción religiosa, porque la fe no es ni la pomposidad ni la obligatoriedad de las manifestaciones públicas, sino vivencia interior. Con todo, la autora se afanaba por anular cualquier identificación con su personaje:

He huido de esta novela —precisamente por haberse motivado en una vivencia mía— de todo elemento autobiográfico, aparte de la sensación repentina de Gracia. He creado un tipo de mujer, protagonista de mi libro, totalmente distinto de mi tipo humano, y la he colocado en situaciones, ambientes y circunstancias de conversión y lucha espiritual totalmente diferentes a las mías. (Laforet 1956, 208).

Sin embargo, es inevitable no relacionar la experiencia religiosa de la protagonista con la de la escritora (Quevedo García 2009, 247). De hecho, los términos en los que se relata la conversión de Paulina, “como si un ángel la hubiese agarrado por los cabellos” (Laforet 2017, 139), son, ya lo vimos, semejantes a los que Laforet utiliza en carta a Elena Fortún: “Dios me ha cogido por los cabellos” (Laforet y Fortún 2017, 120). Y aunque en sucesivas oportunidades niegue cualquier atisbo autobiográfico en *La mujer nueva* (Caballé y Rolón 2010), lo cierto es que las semejanzas, al igual que con el resto de los personajes principales de sus otras novelas, son evidentes.

Paulina, como Carmen Laforet, se encuentra ante dos caminos que se bifurcan y que la obligan a tomar una decisión: por un lado, está la opción de ser libre, de separarse

de su marido, de llevar al fin la vida que siempre ha querido, pero siendo consciente del escarnio social al que se verá sometida por salirse de la norma. Pero, por otro, puede inhibir sus deseos, continuar con su vida conyugal, asegurarse la protección y la tranquilidad del matrimonio y seguir con sus sueños. Es interesante, en este aspecto, la conclusión a la que llega Carmen Laforet en el texto, pues presenta una tercera opción (Quevedo García 2009): la mística, la satisfacción personal a través de Dios y su revelación, así como la posibilidad de ser dueña de su propio destino, aunque solo sea dentro del pequeño espacio vital y social que es el ámbito del hogar y que la aleja tanto de la incertidumbre que supondría la vida de una mujer separada como de la obligación de vivir un matrimonio infeliz, con un hombre que no desea. Podría decirse, entonces, que *La mujer nueva* presenta una alternativa intermedia: la aceptación de la fe católica, lo cual no supondría un escándalo para la época, dado que se trataría de una vivencia mística profunda: “Sentir es una palabra inadecuada; pero no encuentro otra en mi idioma, hoy, para describir aquel estado beato y suave en que Paulina iba sabiendo estas cosas” (Laforet 2017, 140), pero que, más allá de la ceremonia externa, encontraría en la religión la forma de neutralizar el vacío existencial.

Los sucesos que se refieren en *La mujer nueva*, cuyo tiempo narrativo se sitúa a finales de la década de los cuarenta, se focalizan en la protagonista, quien asume un papel predominante y marca el ritmo del relato. Al igual que ocurría con Andrea en *Nada*, la aspereza que caracteriza la novela se hace patente en el personaje, que se muestra impasible ante la apabullante circunstancia social, al extremo de que puede entenderse como su único momento realmente feliz: “Paulina siguió considerando algo muy suyo, íntimo y bueno, aquel período hogareño” (Laforet 2017, 110).

Para Paulina, como para Carmen Laforet, la conversión católica aparece ligada a la voluntad de partir de cero, de reinsertarse en una sociedad que la había llevado a los márgenes por su condición de mujer, comenzando, así, a construir una nueva vida sobre la base de una espiritualidad alternativa y que implica la renuncia a todo cuanto había creído hasta ese momento. El gesto se vuelve más radical y valioso en la medida en que el personaje ha crecido sin el amor de su madre, cuya devoción la ha llevado a descuidar a su hija, que se ha sentido desamparada y casi huérfana, y con un padre que encuentra en la Iglesia el amparo frente a su conducta:

Le desesperaba su hipocresía y su vanidad [...] su asistencia a la iglesia, que no le servía para dejar de ser un puerco y el que la obligase a ella a asistir, mientras no permitía que ni Paulina ni su madre viesan [...] cualquiera de los

espectáculos que llegaban al pueblo [...] y en cambio él no dejase de estar en primera línea cortejando a las artistas (Laforet 2017, 81).

Esta Iglesia patriarcal e injusta con sus fieles, especialmente con las mujeres, se aleja del mensaje cristiano de amor y solidaridad, provocando, con ello, la animadversión de Paulina: “la iglesia llegó a ser la excusa de todos los males de la patria, de todos los gamberrismos de los hombres, a los que, según le parecía, no exigía nunca nada; algo viejo, corrompido y malo, contra lo cual su juventud quería luchar” (Laforet 2017, 82).

En razón de lo dicho, podría parecer que la conversión del personaje es fortuita y casual, de “cierta artificiosidad” (Sobejano 1975, 154), pero lo cierto es que posee motivos sólidos. Por un lado, Paulina es un personaje herido por su condición de mujer; padece las consecuencias de una infancia sin cariño y de la represión política: “Paulina conoció al fin las penalidades inherentes a una guerra y tuvo a su hijo en la cárcel” (Laforet 2017, 114); finalmente, es consciente de la futilidad del amor romántico: “Yo me había hecho ilusiones de que lo nuestro, lo de antes, seguía.” (Laforet 2017, 250). Las circunstancias no son muy distintas de las de Carmen Laforet, que sufrió igualmente una niñez de vacíos y ausencias, así como el peso de una sociedad que no concebía las necesidades particulares de las mujeres más allá del hogar y de la familia (Gallego Méndez 1983), y, por supuesto, el fracaso matrimonial.

La conversión que experimenta Paulina, tan cercana a la de la propia autora, presenta un dualismo casi paradójico: por una parte, el acercamiento a la fe responde enteramente a la influencia, ejercida sobre las mujeres de la época, a las que se les presentaba ese ámbito como el único espacio de desarrollo permitido, siempre en los márgenes de unos roles de género que la definían como sujeto pasivo (Tavera García 2006, 240); pero, por otra parte, y como contrapunto a esta situación, se da en Paulina, así como en la propia Carmen Laforet, el caso de que esta conversión le permite “plantearse posibilidades vedadas por la sociedad” (Kebadze 2010, 376): lo que *a priori* pudiera parecer una esfera cerrada y vigilada se convierte, para personaje y escritora, en una vía de liberación desde la que observar el mundo alrededor y tomarse el tiempo necesario para reflexionar sobre sus vidas. El asunto se manifiesta en *La mujer nueva* a través de un diálogo entre Paulina y Concha, vecina de la protagonista:

Hablas como una puritana, hija, pero de verdad no te vendría mal enterarte de algunas cosas del catolicismo. Te advierto también que Rafael y yo nos hemos convencido de que es absolutamente antisocial eso de no estar totalmente dentro de la Iglesia. No te diré que nos hayamos convertido. Eso es idiota, puesto que

estamos bautizados desde que nacimos, pero practicamos públicamente como la mayoría de nuestros amigos [...] Esta alocución de Concha en defensa de la religión había mareado a Paulina [...] No puede ser verdad que de todos nuestros amigos la única alejada de la vida religiosa haya sido yo... Hay algo que no va, que no concuerda aquí... (Laforet 2017, 189).

Es obvio que para Paulina y para Concha, la vivencia y la práctica de la fe son conceptos distintos: la religiosidad entendida como manifestación social, institucionalizada frente a la espiritualidad personal e íntima, aquella que no se ve pero que se siente, y, hasta cierto punto, heterodoxa. De ahí que Paulina, alejada totalmente de los convencionalismos sociales y, por lo tanto, religiosos, —“[c]reo mucho en la oración. Creo que en el mundo de hoy, donde se falsifican tanto los valores del cristianismo, la labor de los contemplativos es la más importante para la Iglesia...” (Laforet 2017, 313)—, difiera totalmente del ideal de mujer propagado por la dictadura y sea incapaz de integrarse en una sociedad en la que la mujer, a través de su catolicidad, debe ceñirse a un papel limitado y dirigido institucional y eclesiásticamente (Tavera García 2006, 241). Su concepción del catolicismo la sitúa dentro del orden cristiano previamente establecido, pero, debido a su heterodoxia, queda fuera del orden social. Por tanto, se plantea la siguiente paradoja: la conversión religiosa, que debiera permitir el asentamiento de Paulina como sujeto social activo, conlleva, sin embargo, la imposibilidad de esa libertad e independencia.

Al final, cuando la protagonista vuelve con Eulogio, padre de su hijo, la novedad no radica en esa última decisión, porque es totalmente acorde con el cumplimiento de las obligaciones cristianas, sino en el planteamiento previo sobre qué decisión tomar y con qué consecuencias para ella, pues, debido a su experiencia religiosa, Paulina se ve con la capacidad para imaginarse varias opciones posibles. Por lo tanto, la reconciliación conyugal, a pesar de mostrarse como una claudicación —“Al volver con Eulogio padecería un poco, pero la gracia sacramental la ayudaría siempre, y a cada vacío, a cada abnegación, Dios la iría llenando. La vida de Eulogio y la suya, al fin estarían colmadas por algo más que por el propio egoísmo” (Laforet 2017, 333) — resulta de su propia elección.

Por eso, aunque este proceso evolutivo haya podido parecer polémico o falto de sentido, es interesante prestar atención al tercer apartado de la novela, el más extenso y en el que se narra la estancia de Paulina en Madrid, sola con sus divagaciones sobre la cuestión religiosa y sus dudas de fe:

Le traía una imagen extraña. Su propia imagen, mientras estaba sentada, muy erguida, en el borde de la silla, sonriendo con superioridad e indignándose al criticar las organizaciones caritativas y sociales católicas (Laforet 2017, 233).

Carmen Laforet, que en un principio había estado absolutamente convencida de su nueva concepción de la fe católica, también comenzó a mostrar sus dudas al respecto y, poco a poco, se fue alejando de todo cuanto había creído y de su misma fe. En última instancia, afirmaba en una carta a su amigo Ramón J. Sender:

La experiencia de Dios ha sido tremenda. Primero como algo que vino de fuera. Luego una búsqueda de siete años en que hice las mayores idioteces y las dejé y me metí por todos los vericuetos de nuestro catolicismo español en lo que tiene de venero religioso y en lo que tiene de absurdo y enmohecido todo. (Laforet y Sender 2003, 57)

Más allá de su significación literaria, una lectura actual de la novela muestra las consecuencias de la dictadura franquista y de sus anquilosadas ideas sobre el género y la separación funcional entre sexos. La decisión de Paulina de marchar a la capital sola y de poner en duda las que habían sido sus convicciones hasta el momento se presenta como consecuencia de la falta de libertad femenina, aunque, sin embargo, en su, *a priori*, desconcertante final, manifieste la renuncia a la rebeldía. Este desenlace, en el que la protagonista decide volver con su marido, elimina cualquier atisbo de libertad, puesto que regresar a la vida conyugal es reconocer el deber de esposa tal y como lo establece la moral social de la época. Ahora bien, la sucesión de posibles alternativas que Paulina se plantea previamente, fugarse con Antonio —“Antes, estaba decidida a abandonar a mi propio hijo por Antonio” (Laforet 2017, 232) — o hacerse monja — “había ido a ver, de nuevo, al padre González, para exponerle, otra vez, su teoría de que necesitaba un convento” (Laforet 2017, 298) —, no resulta ajena a la denuncia de la imposibilidad de tomar decisiones propias con clara intención volitiva. De ahí la morosidad con la que se plantea este asunto, con la que se trata de expresar la resistencia de Paulina.

En consecuencia, la novela puede entenderse como afirmación de la libertad femenina y como una crítica a las pocas e insuficientes salidas a las que podían aspirar las mujeres para escapar de la realidad que estaban forzadas a aceptar (Tavera García 2006, 242). En ese sentido, la necesidad de la autora de creer para poder integrarse en la sociedad acabaría por convertirse en obligación, hasta el punto de sufrir las consecuencias, físicas y psicológicas de una fe impostada. La urgencia de creer para integrarse se volvió, durante estos años, el principal deber para Laforet, que, sabiéndose

fuera de un complejo entramado identitario, ansiaba formar parte de una comunidad y alcanzar la paz interior que su concepción de la vida le negaba:

Paulina notó que se estaba envidiando a sí misma. Envidiaba a la mujer de otros tiempos que se habría entregado sin reservas a este goce de su pensamiento que la seguía llenando. Sintió que estaba siendo hipócrita con ella misma y se espantó (Laforet 2017, 203).

Al igual que le ocurriera a Paulina, la autora se vio fuertemente influenciada por situaciones externas que la superaron y por una poderosa sociedad jerarquizada e institucionalizada que no hacía sino marcar el camino debido a las mujeres. En este contexto, pues, es lógico que Carmen Laforet se viera afectada y hasta tal punto ávida de fe, de creer y de sentirse invadida por la gracia de Dios. Era consciente de sus limitaciones espirituales y, a pesar de ello, se sentía precisada a mantenerse fiel a una creencia que no le había sido otorgada, sino que se había impuesto a sí misma con la ilusión y esperanza de encontrar la libertad y la calma tan ansiadas:

Al día siguiente, Paulina fue muy temprano a la iglesia. Se acusó humildemente en un confesionario de haber consentido malos pensamientos. Comulgó y estuvo llorando mucho rato, con la cara entre las manos, sin saber por qué... Después estuvo mucho rato quieta, en la tranquila iglesia llena de viejas bisbiseantes, llena de penumbra y de olor a incienso... Estaba quieta, como esperando, como anhelando... Nada. No sucedió nada (Laforet 2017, 211).

La alternativa a la imposibilidad de desarrollar sus programas vitales personales, y que ni tan siquiera una fe absoluta pudo permitirlo, hizo que, al igual que Elena Fortún, Carmen Laforet tuviera que limitarse a la existencia que le había sido impuesta. La renuncia estuvo siempre presente en su universo, al igual que el sufrimiento es referencia constante en las cartas que escribió a su amiga Elena Fortún, dando por sentado que el dolor es parte de la vida, que es necesario padecer. En consecuencia, y como escapatoria, reprimirse es la única manera de llegar a la paz para con una misma:

En mi vida siempre encontré motivos para renunciar a algo. Aprendí poco a poco que por cualquier cosa hay que pagar, y nunca tomé nada sin saber de antemano que tenía un precio, solo que alguna vez me sorprendió lo terrible que era el precio este que había que pagar. Una vez llegué hasta la anulación de lo mejor de mí... Me quedé como muerta espiritualmente. (Laforet y Fortún 2017, 103)

Se movería siempre en la encrucijada entre dominar o no el deseo, acostumbrarse o no al sacrificio físico y espiritual, entregarse o no a lo que culturalmente se consideraba femenino —cuidar en exceso la apariencia física, saber

dirigir la casa y aprender a ser correcta y seguir los dictados impuestos por la norma patriarcal—. Esta tensión hizo que no pudiera nunca separar ser mujer del ámbito doméstico que en teoría le correspondía; sus estrategias para escapar de la identidad femenina imperante (Nash 1995, 155) resultaron a menudo confusas y, casi siempre, dolorosas: “[T]engo que salir de ese vaso de agua psíquico en que me ahogo. Saldré si Dios quiere” (Laforet y Sender 2003).

Trató de hallar el alivio del dolor buscando en la fe, en la religión católica, la salvación de espíritu y de conciencia, pero se encontró con el obstáculo más difícil de superar: la aceptación por la institución eclesiástica de los mismos esquemas de género de los que estaba huyendo y que la requerían confinada en determinados papeles femeninos, sin la oportunidad de desarrollar una vida libre. En este maremágnum de sensaciones e imposibilidades de crecimiento personal y profesional, Carmen Laforet mantendría siempre la sensación de no pertenencia a ningún lugar, de “sentirse vagabunda” (Laforet y Sender 2003, 202), al no lograr ocupar su lugar en una sociedad sustentada en unas ideas opuestas a sus ideales de mujer nueva. Fue incapaz de sentirse parte de nada ni de pertenecer a ningún sitio.

4. CONCLUSIONES

La producción narrativa de Carmen Laforet proyecta la imagen de un paradigma identitario alternativo, especialmente en lo que atañe a sus protagonistas femeninas. El camino iniciado con su primera novela, *Nada*, en 1944, con la configuración de la joven Andrea como testigo de las consecuencias de la contienda civil, continúa en sus siguientes obras hasta llegar a *La mujer nueva* (1955), analizada en este trabajo, cuyo personaje principal, Paulina Goya, aunque casada y madre, no es ajena a muchas de las inquietudes advertidas en textos anteriores.

El estudio ha permitido ir poniendo de relieve el paralelismo, no absoluto pero profundo, de las biografías de la autora y su personaje, cuyas existencias parecen correr hacia un mismo destino final. De ahí la atención prestada a la vida de Carmen Laforet en el primer apartado de este trabajo, fundamental para establecer el grado de conexión con Paulina Goya y concluir que, con muchas limitaciones, ambas aspiran a ser mujeres nuevas en el marco de la sociedad española de la postguerra. De ahí también el interés por mostrar que su propia condición de mujer generó alrededor de Carmen Laforet un entorno hostil, marcado por un sinfín de dificultades y rencillas perceptibles

no solo en los ambientes literarios, sino también entre periodistas y buena parte del público, que, de haber sido hombre, no habría conocido. Sus novelas, así como sus artículos y declaraciones, estaban siempre en el foco de atención y eran recibidos no sin cierta polémica, ante la incompreensión de los ilustrados autores del momento, que, no obstante, no consiguieron frenar, aunque sí dañar, su espíritu libre.

La autora, siempre entre la tradición y la renovación, tanto en su vida personal como profesional, plasmó en sus criaturas femeninas su necesidad de libertad e independencia, que, como se ha explicado en el curso del análisis, fue coaccionada por las directrices políticas y sociales de la época. Sus mujeres protagonistas testimonian los efectos de ese ambiente asfixiante y opresor de la España de mediados del siglo XX, al tiempo que reflejan las múltiples dificultades existenciales la autora y demuestran, una vez más, la tensión identitaria a la que debió enfrentarse. Por eso el amargo final de sus novelas, en el que si bien los personajes no sucumben a su destino, no logran, sin embargo, alcanzar la autonomía necesaria para desarrollar sus proyectos.

A propósito de *La mujer nueva*, decía Ángela Vallvey en 2003: “Las inquietudes y las luchas de la heroína, Paulina, serán mejor comprendidas desde la perspectiva actual, en la que estos problemas sociales siguen presentes pero se ha aprendido a hablar de ellos. Laforet es una pionera que fue más allá de su género” (en Olazábal 2003,). En efecto, lo significativo, y vigente, del texto, no es el decepcionante final, vinculado a los obstáculos censores de la época, sino su mensaje crítico sobre las férreas estructuras patriarcales en las que se sustenta el modelo identitario nacional y de género, que solo mediante una lectura detenida evidencia el compromiso con la libertad femenina de la novelista, que ella imaginó alcanzar (no sería así) a través de su renacimiento a la fe católica.

Este aspecto, desarrollado, especialmente, en los últimos apartados de este estudio, denota el conflicto interno de la autora, las luchas no resueltas a las que tuvo que enfrentarse durante toda su vida. Su propia obra literaria, así como sus personajes, constatan las múltiples contradicciones que nunca pudo superar. En *La mujer nueva*, en concreto, Laforet expone su incapacidad por conciliar sus ansiadas convicciones de libertad e independencia con sus fuertes y nuevas creencias religiosas, convirtiéndose así en documento único sobre su tensión, creadora y personal, acaso nunca resuelta.

En definitiva, he querido poner de manifiesto los serios conflictos internos de la novelista, que acaso sean los de su generación (en parte, la de sus Andrea, Marta o Paulina), en la que se incluyen nombres más y menos reconocidos de mujeres que

aspiraron a enfrentarse a las normas impuestas, constructoras de una vida que no habían decidido y para las que no estaban preparadas. Con Carmen Laforet, Elena Fortún o Lili Álvarez conforman esa genealogía, quizás pendiente aún de revelar su auténtico yo, definida por la sensación de soledad, el desasosiego o el sufrimiento, pero también por la vitalidad con las que, incluso en los peores momentos, cada una impulsa a la otra. La historia apenas contada de la vida privada, y pública, de esas mujeres, como la escritora, en lucha constante con el mundo que les rodeaba, seguras de que “debían podar el yo para que no crezca y se engrandezca” (Laforet y Fortún 2017, 101), tendría lamentables repercusiones existenciales al situarlas siempre en la fina línea entre el ser y el deber ser.

5. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso Torréns *et al.* 2003. *Historia de las Mujeres en España*. Siglo XX. Madrid: Instituto de la Mujer.
- Alonso, Juan. 2009. “Conversión y hombre nuevo. Teología de la conversión en San Pablo”. *Scripta Theologica*, 41 (1): 47–84.
- Álvarez, Lili. 1968. *Feminismo y espiritualidad*. Madrid: Taurus.
- Amat, Nuria. 2008. “La escritora y los demonios”. *Caleta*, 14 (1): 64–65.
- Bueno, Gustavo. 1996. “¿Quién fue Aranguren?”. *El Mundo*, 21 de abril: 5.
- Caballé, Anna. 2018. “El ama de casa y el contrauniverso del hogar: Carmen Laforet”. *La Térmica*. 49’43”. <https://www.youtube.com/watch?v=Lp6Q-nJEyLA>. Consultada el 23 de enero de 2019.
- e Israel Rolón Barada. 2010. *Carmen Laforet: una mujer en fuga*. Barcelona: RBA.
- Cerezales, Agustín. 1982. *Carmen Laforet*. Madrid: Ministerio de Cultura.
- . 2004a. “Historia de una novela”. En *Al volver la esquina*. Barcelona: Destino.
- . 2004b. “La memoria inédita de Carmen Laforet”. *elcultural.com*, 11 de marzo. Consultada el 10 de enero de 2019.
- . 2018. “Mamá”. *elmundolibro.com*, diciembre de 2018. Consultada el 10 de enero de 2019.
- Cerezales, Cristina. 2005. “Carmen Laforet, Estados Unidos y España”. *Letras Femeninas*, 31 (1): 21–23.
- . 2014. *Música blanca*. Barcelona: Espasa Calpe.
- Cerezales, Manuel. 1963. “La religión relatada”. *La Estafeta Literaria*, 281: 79–85.
- Clance, Pauline Rose y Suzanne Imes. 1978. “The Imposter Phenomenon in High Achieving Women: Dynamics and Therapeutic Intervention.” *Psychotherapy Theory, Research and Practice*, 15 (3): 241–247.
- De la Fuente, Inmaculada. 2005. “Enigmática Carmen Laforet”. *Letras Femeninas*, 31 (1): 24–27.
- . 2006. “Escribir la propia historia”. *Historia de las mujeres en España y América latina, IV*, Isabel Morant, dir. Madrid: Cátedra: 299–310.
- . 2008. “Resplandor y misterio”. *Caleta* 14 (6): 231–235.

- . 2009. “El silencio roto de Carmen Laforet”. revistaclarin.com. Consultada el 23 de marzo de 2019.
- . 2017. *Mujeres de la posguerra*. Madrid: Silex.
- Entrambasaguas, Joaquín de. 1966. “Carmen Laforet y su obra”. En *El libro español*, 98: 102–112.
- Ferretti, Sandra. 2013. *La narrativa breve de Carmen Laforet (1952–1954)*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona. Consultada el 8 de mayo de 2019. <https://www.tesisenred.net/handle/10803/130829>.
- Capdevila–Argüelles, Nuria, 2016. Introducción a Elena Fortún. *Oculto sendero*. Sevilla: Renacimiento: 7–63.
- Galdona Pérez, Rosa Isabel. 2001. *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*. La Laguna: Universidad de La Laguna.
- Gallego Méndez, María Teresa. 1983. *Mujer, Falange y franquismo*. Madrid: Taurus.
- García–Viñó, Manuel. 1967. *Novela española actual*. Madrid: Guadarrama.
- Izquierdo López, Natalia. 2013. “Escritoras de la posguerra frente al espejo. Derrotas y conquistas de algunas antiheroínas”. *Papers. Revista de sociología*, 98 (4): 655–675.
- Johnson, Roberta. 2005. “Carmen Laforet, extranjera”. *Letras Femeninas* 31 (1): 28–29.
- . ————. 2006. “Carmen Laforet y la amistad”. Consultada el 19 de enero de 2019. http://www.carmenlaforet.com/vista_por/33.Roberta%20Jhonson.%20Carmen%20Laforet%20y%20la%20amistad.pdf
- Kebadze, Nino. 2010. “La mujer nueva: una relectura de la novela de Carmen Laforet”. En *Actas del XVII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH (2010)*. Roma: Bagatto Libri. 374–380.
- Laforet, Carmen. 1956. *Mis páginas mejores*. Madrid: Gredos.
- . 2004. *Nada*. Barcelona: Comunicación y Publicaciones S.A.
- . 2005. *La isla y los demonios*. Santa Cruz de Tenerife: Idea.
- . 2017. *La mujer nueva*. Israel Rolón Barada, ed. Barcelona: Destino.
- y Ramón J. Sender. 2003. *Puedo contar contigo. Correspondencia*. Israel Rolón Barada, ed. Barcelona: Destino.

- y Elena Fortún. 2017. *De corazón y alma (1947–1952)*. Nuria Capdevila–Argüelles, ed. Madrid: Fundación Banco Santander.
- López, Francisca. 1995. “El discurso de la novela rosa y la retórica oficial”. En *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*. Madrid, Pliegos: 31–58.
- López Aranguren, José Luis. 1955. “¿Por qué no hay novela religiosa en España?”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 62 (2): 193–214.
- Martín Gaité, Carmen. 1992. “La chica rara”. En *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid, Espasa–Calpe: 87–110
- Montejo Gurruchaga, Lucía. 2010. *Discurso de autora: género y censura en la narrativa española de posguerra*. Madrid: UNED.
- Morcillo Gómez, Aurora. 2015. *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*. Madrid: Siglo XXI.
- Nash, Mary. 1995. “Identidades, representación cultural y discurso de género en la España Contemporánea”. En *Cultura y culturas en la Historia*, Pedro Chalmeta y Fernando Checa, eds. Salamanca: Universidad de Salamanca: 191–203.
- Olazábal, Macarena. 2003. “La reedición de *La mujer nueva* revela la gran modernidad de Carmen Laforet”. *elpais.com*. Consultada el 15 de abril de 2019.
- Pérez de la Fuente, Ana y Marta Arribas Veloso. 2016. “Carmen Laforet, la chica rara”. *Los imprescindibles* (TVE). Consultado el 16 de febrero de 2019.
<http://www.rtve.es/alacarta/videos/imprescindibles/imprescindibles-carmen-laforet-chica-rara/3593312/>
- Potok, Magda. 2017. “El exilio interior: vida y literatura de Carmen Laforet”. *Estudios Hispánicos*, 25: 75–84.
- Quevedo García, Francisco Juan. 2008–2009. “El misticismo en la novela española de posguerra: *La mujer nueva*, de Carmen Laforet”. *Philologica Canariensis*, 14–15: 233–250.
- Rodríguez de Lacea, Teresa. 2006. “Las mujeres y la Iglesia”. En *Historia de las mujeres en España y América Latina*, IV, Isabel Morant, dir. Madrid: Cátedra: 267–275.
- Rolón Barada, Israel. 2005. “Encuentros con Carmen Laforet”. *Letras Femeninas*, 31 (1): 30–32.

- Rosenvinge, Teresa y Benjamín Prado. 2004. *Carmen Laforet*. Barcelona: Ediciones Omega.
- Sanz de Soto, Emilio. 2008. “Tánger”. *Caleta*, 14 (6): 237–238.
- Sobejano, Gonzalo. 1975. “Carmen Laforet: el desencanto”. En *Novela española de nuestro tiempo (En busca del pueblo perdido)*. Madrid, Editora Nacional: 143–160.
- Tavera García, Susanna. 2006. “Mujeres en el discurso franquista hasta los años sesenta”. En *Historia de las mujeres en España y América Latina, IV*, Isabel Morant, dir. Madrid, Cátedra: 239–265.
- Umbral, Francisco. 2004. “Carmen Laforet”. fundacionfranciscoumbral.es. Consultada el 8 de enero de 2019.
- Valiente, Celia. 2016. “Luchar por participar: la protesta feminista en la Iglesia Católica durante el franquismo”. *Pasado y memoria*, 15: 203–226.
- Vázquez Zamora, Rafael. 1956. “*La mujer nueva*, de Carmen Laforet”. *Destino*, 7 de enero: 31–32.
- Vilanou, Conrad, Raquel de la Arada y Guillem Turró 2013. “Lilí Álvarez, tenista e intelectual: Entre el eterno femenino y la mujer eterna”. *Ars Brevis*, 19: 216–250.
- Villa Pastur, Jesús. 1955. “Carmen Laforet: *La mujer nueva*”. *Pliego crítico* 2–3 (mayo–diciembre): 454–456
- Villena, Luis Antonio de. 2017. “Feminidades (Fortún–Laforet)”. luisantoniodevillena.es. Consultada el 19 de febrero de 2019.