



## UvA-DARE (Digital Academic Repository)

### Rebeldías Camufladas. Analisis de tres novelas femeninas de los anos cuarenta en España

Fraai - Roem, J.C.

**Publication date**  
2002

[Link to publication](#)

#### **Citation for published version (APA):**

Fraai - Roem, J. C. (2002). *Rebeldías Camufladas. Analisis de tres novelas femeninas de los anos cuarenta en España*. Eigen Beheer.

#### **General rights**

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

#### **Disclaimer/Complaints regulations**

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

## 7. CONCLUSION

Al considerar el conjunto de las tres novelas que he analizado, cabe constatar que, aunque en primera instancia no lo parezca, se trata de una escritura de combate. Combate librado contra la asfixia de la represión franquista, con su censura, su hipocresía, su discriminación sexual, que encuentra expresión en, por ejemplo, la desigualdad jurídica. Es también una escritura de reticencias, a consecuencia de la autocensura a la que todos los escritores, hombres y mujeres, se someten preventivamente para protegerse contra la prohibición de publicación. Durante la primera década de su existencia, los años cuarenta, la censura está en su fase más rigurosa, período también en que oficialmente no existe. Opera camuflada como "Servicio de libros", sin publicar sus normas, convirtiéndose así para los escritores en un enemigo invisible. Como en todo estado totalitario, el disimulo, el camuflaje está por todas partes. Las contradicciones en que han de vivir los españoles, y muy especialmente las mujeres, no pueden menos de engendrar una protesta, una rebeldía, que, por supuesto, no se debe mostrar abiertamente.

Pasados los primeros años de paralización y de vivo dolor por los estragos de la guerra, se oyen luego dos toques de clarín en el campo literario: el de Camilo José Cela en 1942, y después en 1945, cuando Carmen Laforet publica impávidamente su novela *Nada*. El éxito que *Nada* tiene en seguida, ha sido la inmediata fuerza motriz de Ana María Matute para escribir *Los Abel*. La prudente Emilia Galvarriato, en cambio, opta por presentar su novela como un romance idílico, aprobado como "apto para jóvenes".

El análisis presente pretende ser asimismo una valoración de aquel período, en el sentido de que son las claves ambientales las que han condicionado la calidad de la rebeldía. Mi estudio deja ver que el ambiente, la alta posguerra, en que escriben las tres escritoras sus novelas, es esencial en relación con la condición de mujer de ellas. Su condición de mujer explica el ambiente de la época, que implica a su vez su condición de mujer. En oposición con mucha literatura rosa, que no cuestiona los mitos femeninos propagados por el Régimen, la protesta en las tres novelas es, según he demostrado, indiscutible e incontestable.

El camuflaje en que han envuelto Laforet, Galvarriato y Matute sus mensajes, sus protestas y sus denuncias, es múltiple. Quiero mencionar en primer lugar el camuflaje formal: las tres novelas son narra-

ciones enmarcadas, indicación ya de su carácter mediato. Ninguna de las historias intercaladas tiene lugar en el presente. Se evita, pues, el presente, sea por sentimientos de alienación, como dice Margaret González (1998: 46), sea porque se siente el presente como demasiado amenazador y arriesgado. En todos los casos tiene lugar una proyección de las narraciones hacia el pasado.

En el texto de *Nada* el proceso de encuadramiento es apenas perceptible. Sólo muy de vez en cuando se oye la voz de la Andrea mayor, la narradora extradiegética. De sus breves observaciones se puede deducir que se trata de memorias. Sobre un claro fondo de realidad española, conectada con la inmediata posguerra española, se relata, en primera persona, los acontecimientos del primer año después de la Guerra Civil. La proyección aquí es hacia un pasado muy reciente, con lo que Laforet toca lo más vivo y angustioso de las llagas sufridas por el pueblo español en la guerra. En este punto el libro de Laforet es el más valiente de los tres, y el más reconocible para el público español. Lo reconocible y la implícita condena de las condiciones económicas y morales del país ciertamente han contribuido al abrumador éxito de *Nada*.

El salto atrás en el tiempo de *Cinco sombras* es considerable: tenemos que trasladarnos al siglo XIX. Con esta maniobra de tiempo Galvarriato logra un doble efecto. Primero, consigue que aceptemos como fenómeno normal de aquella época la extrema obediencia al padre por parte de sus hijas, actitud que desde la sensibilidad moderna del lector, hoy por hoy, parecería ingenua y absurda. Segundo, en punto a la muerte de las hijas, consta que en el siglo XIX la muerte de una mujer joven, en la flor de su vida, por múltiples razones, ha sido un hecho más frecuente, menos singular que en nuestra época. Ningún lector pensará que las cinco muertes deben de ser testimonios de rebeldía de la mujer. El camuflaje ha sido efectivo, ya que a nadie de los críticos se le ocurre ver algo más en la novela sino una obra de arte delicada, fina y femenina.

En el caso de la novela de Matute, *Los Abel*, hay igualmente un desplazamiento en el tiempo. El libro nos lleva a los años treinta, cuando todavía no se vislumbraba la Guerra Civil ni había Régimen fascista. En el ambiente de la preguerra se puede hablar tranquilamente de una revuelta de mineros, en que está envuelto Tito, y relatar las actividades amotinadoras de Gus. Sin duda, el camuflaje aquí es menos sólido que en *Cinco sombras*, lo que se evidencia en el juicio de Otaola. Referirse al

período de la Segunda República era tabú en la posguerra, pero, lo mismo que Laforet, Matute pudo contar con cierta indulgencia por parte de los censores, dada la joven edad de ambas.

La segunda forma de camuflaje, la del *framing* o encuadramiento en un género literario, es la más amplia y la más importante. El concepto de *framing*, desarrollado por Culler (1988) y utilizado y adaptado un par de veces por Mieke Bal (1991: 6 y 1999: 212), ha sido ciertamente útil e incluso determinante en mi investigación. Los diferentes géneros y sus convenciones con el prestigio de su larga tradición literaria, constituyen una armadura contra el arma de la censura, institución asimismo prestigiosa y poderosa. Las convenciones, pues, funcionan como un escudo y a la vez como un tapujo para esconder, para cubrir el mensaje rebelde del escritor. Las propiedades y peculiaridades de sendos géneros desvían la atención del núcleo acusador del discurso, haciéndolo más difuso, y por lo tanto, menos claro y menos duro. Si en *Nada*, por ejemplo, es patente el exceso, elemento claramente gótico, los críticos y censores podrán atribuir el carácter excesivo al total de exageraciones y distorsiones en que incurre el libro. O sea que, en medio del estrépito gótico no será audible esa voz acusadora o denunciadora.

Los tres géneros en que las novelas están encuadradas, son géneros femeninos en la medida en que la mujer juega un papel importante. El gótico expresa el terror que las mujeres pueden sufrir tanto fuera como dentro del hogar. Los terrores pueden adoptar formas variadas como villanos, animales horrorosos, sonidos lúgubres, u oscuros corredores laberínticos en que las heroínas, victimizadas, son perseguidas. Desde su aparición las novelas góticas siempre han sido popularísimas, devoradas por hombres y mujeres, sin que se descifrara la acusación encerrada.

Para la novela sentimental del siglo XV reza que el impacto era precisamente lo contrario: el género ha sido llamado siempre "profeminista", valga o no la calificación. De todos modos, en el género sentimental se trataba siempre del enaltecimiento de la mujer, de su impecable belleza exterior e interior. Cualidades invariablemente elogiadas por el caballero amante que se humillaba ante su dama en su afán de conquistarla. Sólo en la investigación de los últimos quince años se ha mostrado que el ritual del amor cortés no era nada más que un juego, en que la idealización de la dama era una forma de dominación del objeto deseado. Dentro del mismo discurso sentimental se ha detectado una

protesta, leve e ineficaz, por parte de las mujeres amadas contra su objetivización, una objetivización inevitablemente acompañada de una deshumanización. Tal protesta, según se ha demostrado, tiene su origen en que el género sentimental, a pesar de ser cultivado exclusivamente por hombres, se ha inspirado, entre otras fuentes, en *Las Heroïdes* de Ovidio, obra en que hablan las mujeres como sujeto. Las historias de estas mujeres mitológicas son lamentaciones por un perdido amante contadas en forma epistolar, son una subversión de la historia oficial de sus vidas. Es voz femenina también la de Fiammetta en la *Elegia di madonna Fiammetta* de Boccaccio, así como la de la protagonista Lucretia en la *Historia de duobus amantibus* de Piccolomini, obras ambas que se han inspirado en *Las Heroïdes* y que a su vez han sido el modelo de las novelas sentimentales.

El último género, el del *Bildungsroman* con protagonista femenina, es género rebelde por antonomasia, según han venido constataando investigadoras como las editoras de *The Voyage In*, Barbara White y Esther Kleinbord Labovitz. Una comparación de los resultados de estos estudios *gender* con el *neutro* de Franco Moretti nos enseña que el género del *Bildungsroman* necesita una reformulación cuando se trata de la novela de desarrollo o despertar con protagonista femenina. El despertamiento de la joven mujer consiste en aprender que hay disparidad entre el mundo del hombre y de la mujer. Si el hombre acaba por lograr cierto arte de vivir, la mujer ha de darse cuenta de que tal arte de vivir es imposible para ella.

El análisis de las tres novelas a través de los diferentes géneros que sirven al mismo tiempo como modelos explicativos, ha sido altamente fructífero. Se ha esclarecido de forma convincente muchos enigmas, vaguedades y malentendidos alrededor de la interpretación de los libros. Si *Nada* era calificado como novela ambivalente, ambigua y rara, muchas, aunque no todas, de sus "ambivalencias" han sido descifradas. De igual manera satisfactoria se ha solucionado, en mi opinión, el enigma de las cinco muertes inocentes en el libro de Galvarriato, *Cinco sombras*. En cuanto a *Los Abel* de Matute, novela casi totalmente e indebidamente oscurecida y mal juzgada, he fijado la atención en la manifiesta importancia de la división del libro en dos partes. Estas partes son complementarias y se corresponden con las dos diferentes etapas en la vida de la heroína. En virtud de tal diferenciación he puesto al descubierto la rebeldía de la protagonista.

La lectura gótica de *Nada* ha elucidado, a pesar de su ambivalencia, el carácter hipócrita y falso de la sociedad franquista. Ha desenmascarado el doble juego de los personajes Angustias y Gerardo, fieles, de labios para fuera, a los mandamientos y prohibiciones impuestas por el Régimen, pero actuando al revés. Ha denunciado la falsedad del ideal de la virtud femenina, ya que nada menos que cuatro personajes femeninos, transgrediendo la moral, sucumben a los encantos del villano Román. Ha quedado demostrada la caducidad de la familia, piedra angular ensalzada en todos los tonos por el sistema totalitario. Su caducidad se evidencia en seguida en cuanto falta el cabeza de familia, que mantiene con mano dura el *stasis* en casa para asegurar el *status quo* de la sociedad burguesa.

Enfocando la posición de las cuatro mujeres, he podido señalar los peligros que corren las mujeres en un país con doble moral. Pero el estado de privilegio de los hombres que les confiere plena autoridad sobre las mujeres, en ocasiones, tiene también su contrapartida. Para los que no saben cumplir con su papel, esa autoridad usurpada, que es concedida a base de ser hombre, se reduce a un escudo tras el cual pueden esconder su incapacidad. El ejemplo más caricaturesco de esta autoridad vacía es Juan, esposo de Gloria, y la nocturna excursión gótica es el *locus* de su desenmascaramiento. Pero, por antonomasia, Román que, al darse cuenta de que ha terminado su papel de seductor, no ve otro escape que el del suicidio. Lo grotesco de los personajes y las situaciones demuestra la gran farsa de aquel mundo establecido e instalado por el nuevo Régimen. Y si Andrea acaba por salvarse gracias a la ayuda del cabal pero trivial e insignificante padre de Ena, esta salvación es una claudicación que confirma el carácter de ambivalencia de *Nada*.

Aunque la novela de Eulalia Galvarriato, a primera vista, parece el *súmmum* de docilidad femenina y el libro pinta la vida de las cinco hermanas como un tierno idilio, su acusación del poder del hombre es un golpe tremendo. La obediencia femenina se convierte en *Cinco sombras* en una rebeldía sin parangón, la rebeldía de cinco muertes jóvenes. Hábilmente cobijado en el género de la antigua novela sentimental, *Cinco sombras* implementa unas cuantas inversiones, de las que la del carácter de sus personajes, tanto los femeninos como los masculinos, menos el del padre, es la más radical. Pero lo que sigue intacto es la relación ineludible entre amor y muerte, importantísima en la novela sentimental y asimismo en nuestra novela del siglo XX. Y viene a refor-

zarse la débil voz femenina, apenas audible en el género sentimental, pero prominente en los textos clásicos que lo preceden. En *Cinco sombras* las cinco hermanas son el sujeto en la historia intercalada. Es la historia de ellas, meditada y comentada además por los monólogos interiores de Julia, receptora de la narración de Diego, lo que constituye la *fábula* del libro.

El género del *Bildungsroman*, género rebelde de por sí en su versión femenina, ha servido para descodificar la gran cantidad de elementos rebeldes en *Los Abel*. La absoluta falta de perspectiva alguna para alcanzar la libertad, y la negación de la protagonista Valba a adaptarse a su situación de jovencita de cierto rango, por temor a tener que llevar una vida encerrada, doméstica, apuntan al horror del destino de la mujer en el franquismo. Son contrastadas las vidas de los hijos varones Abel con las de Valba y su hermanita Ovidia: ellos sí logran “encontrar su puesto”, en tanto que Valba no nota ningún progreso en el lapso de tiempo que el libro cubre. Paralelamente, Ovidia, parece como si ella permaneciera encerrada para siempre en el colegio. La circularidad de mucha vida de mujer, realizada ya en los numerosos estudios sobre el *Bildungsroman* femenino, nuevamente queda mostrada en *Los Abel*. Lou Charon-Deutsch ha puesto en evidencia, en relación con la narrativa femenina del siglo XIX, que el deseo de la mujer suele conducir a la decepción, la degradación o la muerte, observación que vale igualmente para la protagonista Valba. Decepcionada y degradada, y aunque su trayectoria no termina en la muerte, sí termina en un *stasis* desesperante.

A fin de que las facetas de los géneros, discutidos en este trabajo, reciban un acento más fuerte en lo que corresponde a su aspecto femenino, he hecho uso en mi análisis de *Cinco sombras* y *Los Abel* de ciertas características de la literatura de mujer en general. El encierro, lo mismo que la naturaleza como elemento liberador, acentúa la falta de libertad, elemento de relevancia en *Cinco sombras* e igualmente en *Los Abel*. Y en ambas novelas el silencio marca la falta de comunicación entre padre e hija(s), en tanto que el subcapítulo sobre la línea matriarcal en el libro de Galvarriato es señal de la solidaridad entre las mujeres, así como simboliza la herencia de madre a hija, o de mujer a mujer. En *Los Abel* contemplamos la ruptura de la relación entre madre e hija, pero la sonrisa peculiar de la madre revela su índole rebelde y así su solidaridad con sus hijos, cuando éstos se comportan como “una tribu de gitanos”.

Resumiendo, cabe decir que las tres novelas vienen a reflejar, en forma variada, pero explícitamente, una rebeldía. Denuncian, acusan y dan cuenta de la desesperada situación de las mujeres españolas, sobre todo en la primera década del régimen franquista. Hemos visto que, a pesar de las frases líricas sobre el alto destino de la mujer, los personajes femeninos de estas narrativas, quieren una sola cosa: libertad. Libertad e independencia, que son una misma cosa, tal como la tienen sus prójimos, los hombres.

La generación de los cuarenta no existe, como ya determinó Miguel Delibes. En comparación con la década de los cincuenta, la producción literaria de la alta posguerra siempre ha quedado envuelta en nieblas, destacándose no más que los dos colosos literarios de Cela y Laforet. Es curiosa, no obstante, la relativa proliferación de obras femeninas en aquellos años, obras no sólo publicadas sino también nominadas y hasta premiadas. Me pregunto si esta notable apreciación no habrá sido debida a la ausencia de una poderosa "generación" masculina que reprimiera a todos los demás escritores, hombres y/o mujeres. Hemos visto ya que tales circunstancias, a saber, la dominación de la literatura contemporánea por "generaciones" literarias poderosas, han tenido efectos fatales en los primeros tres decenios del siglo XX. Repito, por tanto, que ya es hora, tal como sugirió en su tesis la norteamericana Judith Kirkpatrick, de abandonar la historiografía literaria, el sistema de la descripción por generación, y tratar de enjuiciar las obras en sí.

Aparte de este primer paso, sería conveniente diferenciar entre la novela masculina y la femenina. Si en toda sociedad occidental de aquella época las circunstancias ya eran claramente diferentes para uno y otro sexo, en el estado franquista la diferencia era enorme. Numerosos estudios feministas de los últimos treinta años han venido a probar que la literatura de mujer, y con ella también su historia, puede y debe ser estudiada a través de nuevos cuadros conceptuales. Como todo autor minoritario, la autora femenina se debate en condiciones que la separan de las corrientes principales de cultura. Corrientes a las que, a trancas y barrancas, logra adaptarse o de las que se distancia. En el proceso de distanciamiento las escritoras invierten, reinventan, parodian, y pecan de extravagancia, de inverosimilitud, de ambivalencia. Se trata, en breve, no de las "verdades" en sentido masculino, sino de la desviación de esas "verdades". Por lo tanto, el tema de la rebeldía, que no es más que uno de los muchos enfoques posibles, ha resultado con éxito. No puedo sino



hacer constar que ha rendido bastante: ha arrojado nueva luz sobre las estrategias literarias femeninas, y sobre la contestación literaria por parte de tres mujeres, una de mediana edad ya, y dos jóvenes, todavía en el umbral de la vida.

Ha sido de gran importancia la investigación de Kirkpatrick, quien rescató a dos autoras importantes, Concha Espina y Carmen de Burgos, reparando así la continuidad de la literatura femenina del primer tercio del siglo XX; del mismo modo, yo espero haber contribuido a llenar el vacío existente de la historiografía literaria de los años cuarenta. Metafóricamente hablando, se puede decir quizá que es un modesto esfuerzo por de-construir la casa gótica de la supremacía masculina contemporánea para izar tres frágiles banderas femeninas.