

## OTRO PASO «FUERA DEL TIEMPO»: *AL VOLVER LA ESQUINA* DE CARMEN LAFORET

ELISABETTA NOÈ  
Universidad de Bolonia

### RESUMEN

Se estudia aquí la novela *Al volver la esquina*, de Carmen Laforet, publicada de manera póstuma por la editorial Destino en 2004, el mismo año de la muerte de la escritora. En esta obra, la articulación y la complejidad de la estructura narrativa representa una nueva e interesante etapa de la evolución estilística de Laforet. Este artículo se propone analizar ciertos aspectos de la organización narrativa de esta obra (focalización, tratamiento del tiempo y fisiónomía de los personajes), insertándola en el contexto de una trilogía inacabada, titulada «Tres pasos fuera del tiempo», de la que representa la segunda parte, tras la publicación, en 1963, de *La insolación*.

**Palabras clave:** Carmen Laforet. Crítica textual. Trilogía. Organización narrativa del tiempo. Focalización. Estructura del personaje.

### ABSTRACT

This work deals with Carmen Laforet's novel *Al volver la esquina*, which was published posthumous by Destino in 2004 when the writer herself died. In this novel the organization and the complexity of the narrative text represent a new and interesting stage in the stylistic evolution of Laforet's writing. This article wants to analyse some aspects of the narrative structure of the novel (focusing, time dealing and characterization) in order to include it in the unfinished trilogy, called «Tres pasos fuera del tiempo», of which it is its second part, after the publication of *La insolación* in 1963.

**Key words:** Carmen Laforet. Textual criticism. Organization of narrative time. Focusing. Characterization.

A los ochenta y tres años de edad, el 28 de febrero de 2004, murió Carmen Laforet. La muerte selló un largo periodo de silencio de la escritora, que obtuvo en 1944, con su novela *Nada*, un éxito extraordinario e importantes reconocimientos críticos (entre ellos, el Premio Nadal en su primera convocatoria), convirtiéndose en la gran promesa de la narrativa española de posguerra.

Su paulatino distanciamiento de la vida pública (que ha sido ampliamente comentado por la crítica) se transformó progresivamente en el abandono del mundo literario: una huida hacia el silencio que se refleja en las cartas enviadas a Ramón J. Sender en los años 1965-1975, donde Carmen Laforet

expresa insistentemente su deseo de recogimiento e intimidad<sup>1</sup>. La última novela publicada por la escritora, *La insolación*, salió en 1963. Carmen Laforet siguió, sin embargo, escribiendo narraciones de viajes, artículos, antologías y recopilaciones, dedicándose incluso a proyectos que, por varias razones, se quedarían inacabados<sup>2</sup>.

Entre las obras incumplidas destaca la trilogía titulada «Tres pasos fuera del tiempo», inaugurada con *La insolación*: en el prólogo a esta novela, Carmen Laforet declaraba tener ya escritas la segunda y la tercera parte, o sea *Al volver la esquina* y *Jaque mate*. Sin embargo, la autora siguió trabajando en este proyecto: si en la carta a Ramón J. Sender, que lleva la fecha de 10 de febrero de 1967, Carmen Laforet se refirió a su trilogía como a una obra ya concluida («La trilogía está tan hecha... sólo necesito escribirla...»), en otras cartas de 1973 aludió a la relectura de *La insolación*, a la redacción de la segunda parte, *Al volver la esquina*, y a la intención de «escribir enseguida la otra tercera», o sea, *Jaque mate*<sup>3</sup>.

En el mismo año de la muerte de la escritora, la editorial Destino dio a la imprenta la segunda parte de la trilogía, *Al volver la esquina*, que Laforet se negó a publicar en 1973, cuando ya solamente faltaba la corrección definitiva de las galeras, y sobre la que, en estas páginas, intentaré hacer una lectura que la sitúe en el conjunto de su obra y en el contexto social y novelístico de la época. Según lo que afirma Agustín Cerezales, hijo de la escritora y editor de la obra, varias circunstancias adversas retrasaron, a lo largo de los años, la publicación de esta novela. De regreso a Madrid, después de un largo periodo de vagabundeo y cambios de residencia, resultó que muchos papeles se habían extraviado. Quizás entre estos deba contarse incluso *Jaque mate*, el acto final de la trilogía.

En el prólogo a *La insolación*, titulado «Por qué esta trilogía», Carmen Laforet proporciona al lector algunas claves de lectura sobre la composición de la trilogía: su intención es representar «tres momentos de la vida de un hombre», que incluso son «tres momentos de la vida de estos últimos veinte años en España»<sup>4</sup>. De esta forma, se manifiesta la voluntad de disponer la materia narrativa según una organización más articulada y una perspectiva más amplia que la de las precedentes novelas, donde esta disposición, sin embargo, ya apareció *in nuce*. En *La isla y los demonios*, publicada en 1952, se narra la historia de Marta, una adolescente más joven que Andrea,

---

<sup>1</sup> C. LAFORET, R. J. SENDER, *Puedo contar contigo. Correspondencia* (ed. a cargo de I. Rolón Barada), Madrid, Destino, 2003.

<sup>2</sup> A. CEREZALES, «Historia de una novela», en C. LAFORET, *Al volver la esquina* (ed. a cargo de C. Cerezales, A. Cerezales e I. Rolón Barada), Barcelona, Destino, 2004, pp. 7-11.

<sup>3</sup> C. LAFORET, R. J. SENDER, *Puedo contar contigo. Correspondencia*, cit., pp. 96-97, 200 y 208.

<sup>4</sup> C. LAFORET, *La insolación* (ed. a cargo de J. M. Martínez Cachero), Madrid, Castalia, 1992, p. 45.

la estudiante universitaria protagonista de *Nada*. Los dos personajes comparten el mismo deseo de libertad y viven en épocas históricas muy cercanas: la guerra civil y los primeros años de la posguerra. La protagonista de *La mujer nueva*, de 1955, representa una sucesiva etapa en la evolución de la figura femenina: Paulina, en su condición de esposa y madre, se encuentra ya alejada de la adolescencia de Marta y Andrea, con las que tiene en común, sin embargo, la necesidad de marcharse de su pequeño mundo y cambiar su forma de vida. La atención reservada a su evolución espiritual y, en particular, a la no muy persuasiva ‘conversión’ religiosa, introduce, en el nivel temático, una novedad en la dimensión existencial del personaje femenino.

Se puede observar, entonces, cómo la escritora, a través de Andrea, Marta y Paulina, ha narrado un desarrollo existencial en tres tiempos, protagonizado no por un solo personaje (como en la trilogía), sino por figuras femeninas diferentes y sin un orden cronológico.

En *La insolación*, la autora vuelve al universo confuso e informe de la adolescencia y, desde el punto de vista histórico, al escenario de la posguerra. Protagonista es el joven Martín Soto, que aparecerá otra vez en *Al volver la esquina* como voz narradora y personaje principal del relato. La elección de un personaje de sexo masculino complica la elaboración de las resonancias biográficas que se pueden observar en la obra de la escritora, sobre todo en *Nada* y en *La isla y los demonios*<sup>5</sup>. De todas formas, lo que interesa a la escritora es captar el «momento íntimo» (o, como dice en otro lugar, el «comportamiento íntimo», la «historia íntima») del personaje, y no, por lo que se refiere a *La insolación*, dibujar una «psicología adolescente de masa ni de ola del momento»<sup>6</sup>. Ciertas temáticas, que ocupan un lugar relevante en la narrativa de Laforet, como la condición femenina o la identidad sexual en una sociedad que conservaba rasgos patriarcales, no se desarrollan en un nivel ‘ideológico’ (entendido como manifestación de una explícita y polémica voluntad de denuncia de ciertos aspectos de la vida

---

<sup>5</sup> Según Manuel GARCÍA VINÓ (*Novela española actual*, Madrid, Guadarrama, 1967, pp. 79-80), es precisamente la «desaparición de la autora como materia novelesca» lo que establece una bipartición en la narrativa de Laforet: la primera etapa estaría constituida por *Nada*, *La isla y los demonios* y *La mujer nueva*, la segunda empezaría con *La insolación*. El crítico prosigue así: «El hecho de que el protagonista de las primeras tres novelas sea femenino y el de la cuarta y, según se nos anuncia, quinta y sexta, masculino, no es ninguna casualidad. Responde perfectamente al cambio de actitud». Hay que observar que la correspondencia entre el supuesto carácter autobiográfico de un texto y el sexo de los personajes que reflejarían al autor, parece exageradamente mecánica. García Viñó, más que analizar la producción novelesca, se sirve de la bipartición mencionada para afirmar, con cierta dosis de arbitrariedad, el decaimiento, a lo largo del tiempo, de las notables calidades narrativas que caracterizan, a su modo de ver, la primera etapa de la producción literaria de Laforet.

<sup>6</sup> C. LAFORET, *La insolación*, pp. 45-47.

social), sino más bien en la perspectiva de una íntima reflexión existencial<sup>7</sup>. Para explorar el mundo «íntimo» del personaje, la autora se detiene en lo que ella misma define una realidad «quizá insignificante y perecedera», formada por «sensaciones» y «deslumbramientos»<sup>8</sup>. Se trata de una técnica casi impresionista, que no se propone reflejar una realidad claramente dibujada, sino un conjunto de estados de ánimo, no siempre explícitamente entrelazados. A través de ellos toma cuerpo una novela «sin asunto», según la acertada afirmación de Juan Ramón Jiménez, donde la acción y los hechos parecen no tener un papel relevante en la formación de la trama<sup>9</sup>.

En ausencia de un retrato psicológico *a tutto tondo*, los personajes de las novelas de la trilogía están presentados, en buena medida, a través de una sucesión de hechos, a veces banales, que parecen encubrir una realidad no fácilmente descifrable; el narrador los observa en sus acciones y comportamientos habituales, y sobre todo a través de sus sensaciones y pensamientos. La percepción del mundo exterior, por otro lado, al no organizarse en estructuras psicológicas e ideológicas definidas, mantiene cierta fragmentación e inmediatez, incluso en la segunda novela de la trilogía: aquí, la actitud reflexiva del protagonista, ya adulto, aparece mucho más desarrollada y se narran aquellas «aperturas a la vida diaria que consciente o inconscientemente —rechazándolas o sumergiéndose en ellas— pueden contribuir a lo que más adelante será el éxito o el fracaso de un hombre»<sup>10</sup>. Éxito o fracaso, que el movimiento decisivo del juego del ajedrez habría decretado —aquel ‘jaque mate’ que es también el título proyectado para la última novela de la trilogía—, poniendo fin a una partida destinada, en cambio, a quedar interrumpida.

El prólogo a *La insolación* ofrece también la oportunidad de investigar la «voluntad de estilo» de la escritora. Reconociendo a la técnica narrativa «una fuerza enorme de estímulo y de interés de descubrimientos», Laforet distingue entre escritores que tienen una consciente voluntad de renovación y los que consiguen este resultado sin manifiestas preocupaciones de carác-

<sup>7</sup> Según Roberta JOHNSON, en el lema dedicado a la escritora en L. GOULD LEVINE, E. ENGELSON MARSON y G. FEIMAN WALDMAN (eds.), *Spanish women writers: a bibliographical source book*, Westport, Greenwood Press, 1993, p. 245, Laforet, que rechazó cualquier compromiso ideológico y político en las vicisitudes de su tiempo, negó coherentemente la adopción de una perspectiva feminista en la creación de sus personajes. Véase también I. DE LA FUENTE, *Mujeres de posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*, Barcelona, Planeta, 2002, pp. 56-111.

<sup>8</sup> C. LAFORET, *La insolación*, cit., pp. 47-48.

<sup>9</sup> J. R. JIMÉNEZ, Carta a Carmen Laforet (marzo de 1946), en J. R. Jiménez, *Guerra en España: 1936-1953* (ed. a cargo de Á. Crespo), Barcelona, Seix Barral, 1985, pp. 270-272.

<sup>10</sup> C. LAFORET, *La insolación*, cit., p. 46.

ter formal. Entre los últimos, la escritora incluye a Pío Baroja, citado varias veces como constante punto de referencia en su propio trabajo literario<sup>11</sup>.

En su conjunto, la narrativa de Carmen Laforet, a pesar de la habitual inclusión en la llamada ‘generación de 36’, se mantuvo alejada de las tendencias literarias que caracterizaron la literatura española a partir de la posguerra hacia adelante: una multiplicidad de formas y caminos que, recibiendo instancias renovadoras procedentes de Europa y de Estados Unidos —el neorrealismo, la *Lost Generation*, el existencialismo, el *nouveau roman*— y del extraordinario desarrollo de la novela latinoamericana, a veces han sido forzados por la crítica en la dicotomía ‘realismo’ versus ‘experimentalismo’<sup>12</sup>.

La dificultad en la clasificación de la obra de Laforet existe, por lo menos en parte, incluso para su primera novela, que habitualmente está clasificada como narrativa existencialista, entendida en el sentido amplio y bastante genérico del ‘realismo existencialista’<sup>13</sup>. Entonces, mientras que *Nada*, incluso por sus rasgos tremendistas, acaba por ser la novela que más fácilmente se inserta en las tendencias literarias de la época, las obras sucesivas resultan, desde esta perspectiva, mucho más huidizas<sup>14</sup>. En la obra de Car-

<sup>11</sup> «Los dos primeros libros que leí de Baroja [...] los leí como al propio Baroja le hubiera gustado que los leyera una criatura de diez años: como libros de aventuras [...]. Más tarde, a lo largo de mi vida, el mundo barojiano ha sido uno de mis balcones para mirar la tierra y las gentes» (citado por J. M. Martínez Cachero, *Introducción* a C. LAFORET, *La insolación*, cit., pp.21-22). Baroja fue el modelo para muchos narradores de la posguerra (cfr. Ó. BARRERO PÉREZ, *La novela existencial española de posguerra*, Madrid, Gredos, 1987, pp. 47-50).

<sup>12</sup> «It must also be considered, however, that about the time she became stymied on the trilogy, a new style of novel-writing had dawned in Spain. Belatedly Spanish novelists had discovered the European and American modernists [...] and with the publication of Luis Martín-Santos's *Tiempo de silencio* in 1962, Laforet's rather straightforward realistic approach to the novel began look dated» (R. JOHNSON, «Carmen Laforet» in L. GOULD LEVINE, E. ENGELSON MARSON y G. FEIMAN WALDMAN (eds.), *Spanish women writers: a bio-bibliographical source book*, cit., p. 244). En cambio, según García Viñó, que insiste en la intención «testimonial» de *La insolación*, con esta obra Laforet volvería a la tendencia dominante en la novela española de la época, mientras que su precedente trabajo habría representado «un baluarte de excepción» (*op.cit.*, p. 81).

<sup>13</sup> Según Gonzalo SOBEJANO (*Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Prensa Española, 1975, p. 279), el llamado ‘realismo existencial’ comprendería casi todas las novelas escritas desde el final de la guerra civil hasta la aparición de la ‘novela social’, alrededor de los años 50. Otros críticos distinguen entre ‘realismo existencial’ y ‘novela existencial’ (que implica una consciente elaboración de temas característicos del existencialismo): entre ellos, Barrero Pérez considera *Nada* como producto de un clima existencialista, muy vago y nebuloso (*La novela existencial...*, cit., p. 64).

<sup>14</sup> Con respecto a la relación entre novela española de la posguerra y existencialismo, véase G. ROBERTS, *Temas existenciales en la novela española de posguerra*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 43-55. La autora niega que el tremendismo pueda representar a la narrativa existencial española y subraya sus lazos con la tradición (empezando por la inclinación hacia ciertos aspectos truculentos en la Edad Media y Barroca para llegar a la «España negra» de Gutiérrez Solana). Esta perspectiva ha sido asumida más recientemente por Barrero Pérez, *op. cit.*, pp. 263- 282.

men Laforet no se observa el recurso a técnicas narrativas experimentales y, mucho menos, de vanguardia; ni siquiera hay evasión o alejamiento de la realidad, a través de una modalidad narrativa fantástica, mítica o legendaria, o de una mirada retrospectiva a la Historia (o a través de la contaminación de ambos). Una componente mítica está presente en *La isla y los demonios*, y quizá sea la característica que distingue esta novela de la primera, *Nada*, con la que tiene en común muchos rasgos, sobre todo por lo que se refiere a la fisonomía de los personajes: sin embargo, el nivel mítico-legendario, vinculado a la cultura indígena de las islas Canarias, no llega a ser el objeto primario de la narración y ni siquiera se traduce en una visión mítica de la realidad, centrándose más bien en la descripción del paisaje encantado de la isla y en el personaje de la majorera Vicenta.

Más que tendencias literarias experimentales, en la narrativa de Laforet se puede notar una perspectiva realista que, sostenida por las vivencias de la escritora, no se traduce en la adhesión a modelos narrativos tradicionales, típicos de la novela realista del siglo XIX, y ni siquiera en la representación polémica de la sociedad, tal como se presenta en la novela social<sup>15</sup>. Las referencias a hechos históricos, introducidos directamente por la voz del narrador o en los diálogos, constan habitualmente de informaciones sucintas, indispensables para la dinámica narrativa. Se puede afirmar lo mismo para el ambiente social, representado sobre todo por la clase burguesa, que nunca se convierte en el objeto de la narración.

El corte realista, la ausencia de innovaciones experimentales, la dificultad misma de situar, en una perspectiva histórico-literaria, a la escritora, junto con su precoz alejamiento del mundo literario, son elementos que pueden ayudar a comprender por qué una parte de la crítica ha infravalorado las novelas sucesivas a *Nada*, transformando a Laforet, por decirlo así, en la autora de una 'única' novela<sup>16</sup>. A pesar de que no hayan faltado para las sucesivas novelas, sobre todo para *La isla de los demonios* y *La insolación*, juicios positivos que han tenido en cuenta la evolución de los medios expresivos de la escritora, su nombre queda indisolublemente vinculado a la primera novela, convertida, de manera discutible, en un término de comparación que no puede ser igualado. Significativa es la opinión de Santos Sanz Villanueva que, en una reciente reseña de la novela póstuma de Laforet,

<sup>15</sup> P. GIL CASADO, *La novela social española*, Barcelona, Seix Barral, 1968, pp. VIII-IX.

<sup>16</sup> Reflexionando sobre la particular 'ubicación' literaria de la escritora, Ignacio SOLDEVILLA DURANTE afirmó que «lamentablemente, la crítica recibió *La insolación*, que es sin duda la mejor novela de Laforet, con un cierto despego que tal vez no sea ajeno al posterior silencio de la novelista. El escritor original que no se inscribe en las tendencias propiciadas por las modas debe desarrollar un caparazón defensivo para proteger su sensibilidad, cosa que posiblemente no ha sabido hacer esta original novelista de voz y acento tan inconfundibles» (*Historia de la novela española, 1936-2000*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 440-441).

escribe que, aun siendo esta obra «más madura y técnicamente superior a aquella *opera prima* justamente famosa, no tiene, sin embargo, el ángel que convirtió a *Nada* en un hito inexcusable de toda la posguerra»<sup>17</sup>.

El presente análisis de *Al volver la esquina* se propone evidenciar ciertas características de la estructura narrativa de la novela, reservando una particular atención a la focalización, al tratamiento del tiempo y a la fisonomía de los personajes, intentando aclarar aquellas estrategias narrativas que, junto con la permanencia de rasgos peculiares de la escritura de Carmen Laforet, hacen de esta novela una obra novedosa y de gran interés literario.

Con respecto a *La insolación*, la organización narrativa de *Al volver la esquina* aparece mucho más ambiciosa: en lugar de una narración prevalentemente lineal, donde el fluir de la historia se entrelaza con el tiempo cíclico de las estaciones, el relato de esta última novela presenta un desarrollo tortuoso, debido, en primer lugar, a la organización del tiempo. El tiempo cronológico se extiende desde el mes de abril de 1950 hasta diciembre del mismo año, pero el acto de la narración se sitúa dos décadas después, en 1973, cuando el narrador-protagonista (el mismo Martín de *La insolación*) empieza, como terapia psicoanalítica, su viaje hacia atrás en la memoria, anotando sus pesquisas en el «cajón del olvido», por sugerencia de su terapeuta. En este camino, el tiempo sufre las inevitables contracciones y dilataciones debidas al carácter subjetivo de su vivencia. A esto se añaden las incertidumbres y reflexiones que acompañan una rememoración efectuada con finalidades terapéuticas. Junto con digresiones y analepsis que se refieren a hechos más o menos alejados en el tiempo, hay un incesante ir y venir de la memoria, a veces con un ritmo vertiginoso, incluso entre sucesos separados por pocas horas. Siguiendo la perspectiva crítica de Genette, se puede observar que, por un lado, el tiempo de la historia resulta suficientemente definido y articulado en su perspectiva cronológica; por el otro, la organización del tiempo del relato presenta significativas alteraciones<sup>18</sup>. Es el caso de la «noche toledana» (el episodio que pone en marcha la novela), a la que se concede un espacio muy amplio, mientras que una gran cantidad de acontecimientos son, con respecto a su duración cronológica, mucho más sintéticamente relatados. Sumarios y elipsis compensan, pues, el tiempo largo y el movimiento 'en espiral' del recuerdo.

Otro elemento que complica la estructura novelesca consiste en la presencia de varias voces narrativas en el interior de un relato de carácter autobiográfico y desarrollado principalmente por un narrador homodiegético.

<sup>17</sup> S. SANZ VILLANUEVA, *Al volver la esquina*, «El Cultural» de *El Mundo* (13-V-2004).

<sup>18</sup> Sobre los conceptos de 'tiempo de la historia' y 'tiempo del relato' y, más en general, por lo que se refiere a la terminología utilizada en el análisis de la estructura del texto narrativo, véase G. GENETTE, *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.

En la segunda parte de la novela, por ejemplo, aparece un narrador heterodiegético que, sin solución de continuidad con respecto al relato principal, introduce una especie de analepsis, el llamado «cuento de Soli» (la pequeña Soledad, uno de los personajes de la novela). Más interesante es la inserción de un «diario policial», escrito por un cierto Luis López, propietario de una tienda de antigüedades, que alquiló a Martín una habitación encima de su almacén: cada una de las dos partes en que está dividida la novela es introducida por una página de este diario, puesto en evidencia por la utilización de la letra cursiva. En otro lugar de la historia, un trozo del diario, puesto entre comillas y utilizando la primera persona, interrumpe, como si fuera una larga cita, el relato hecho por el protagonista.

En la página del diario que abre la novela, se aclara el contenido de las anotaciones de López: «Las pesquisas, primero en la ciudad de Toledo y después en Madrid, que quien esto escribe y algunos familiares suyos han hecho respecto a la desaparición misteriosa de un hombre: Martín Soto Castello»<sup>19</sup>. Curiosamente la novela empieza con la afirmación, manifiestamente equivocada, de una ausencia inexplicable, la del protagonista, Martín, un joven pintor de veinticuatro años, soltero, sin parientes, cuya prendas, de estilo vagamente ‘existencialista’, suscitan la curiosidad del vecindario. Después de su salida de Madrid, un sábado por la tarde del mes de abril, para marcharse a Toledo —escribe López— se habían perdido sus huellas. Después de tres meses, la única certeza era que Martín no llegó a Toledo, ni aquel día, sábado 15 de abril, ni después. Nadie sabía, según el autor del diario, qué le había pasado, «al volver la esquina».

Desde el principio, la novela desmiente el misterio que ha dado origen a este «diario policial»: Martín, citando el diario que le fue entregado después de la muerte de su autor, cuenta su despertar en Madrid después de su «noche toledana»<sup>20</sup>. Al narrador-protagonista lo que se afirma en el diario le parece singular: a pesar de que él hubiera tenido que llamar la atención, vagando por Toledo en compañía de gente rara, sin embargo nadie se dio cuenta de él, nadie lo notó, mientras iba por las calles de la ciudad casi como un fantasma o como ‘otro’ Martín<sup>21</sup>. El protagonista define el diario como «desconcertante», opinión repetida más adelante, cuando le resulta «incomprensible» que López haya conseguido descubrir ciertos secretos suyos, sin poder reconstruir, en cambio, su estancia, muy poco secreta, en Toledo<sup>22</sup>. Pero, en otro lugar del texto, con su habitual inclinación a acoger diferentes interpretaciones, el protagonista sugiere una posible y sencilla (casi banal) explicación de las conjeturas de López, que había escrito: «Si se

<sup>19</sup> C. LAFORET, *Al volver la esquina*, cit., p. 17.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 54.



hubiera quedado Martín en Madrid, como no fuese encerrado en un sótano, también lo habría sabido yo, pues en todas partes tengo amistades...». Y es justamente en Madrid donde vive Martín, y no en un sótano, sino en un piso cerca del Retiro, «el edificio de los miradores redondos en la Avenida de Menéndez Pelayo»<sup>23</sup>.

Así empieza la novela, con una especie de diálogo entre estos dos narradores, que describen realidades de signo opuesto: por un lado el misterio y la desaparición del protagonista, elementos que bien podrían adaptarse a una novela de enredo, por el otro su inmediata negación. Y es que en esta novela las complicaciones se encuentran no en la intriga exterior, sino más bien en la dimensión psicológica del relato.

No cabe duda de que *Al volver la esquina* resulta, en cuanto a la técnica narrativa, la obra de mayor calado de la escritora. Justamente por esta razón debería inducir al abandono de la imagen de Laforet como autora de una 'única' e insuperable novela, *Nada*. En particular, comparándola con *La insolación*, esta segunda parte de la trilogía constituye una elaborada narración, cuyo eje reside en la recuperación del pasado, donde se percibe un eco lejano de la *recherche* proustiana, ya observado en su reseña por Sanz Villanueva. No se trata de una investigación psicológica, ni de una reconstrucción de la personalidad del protagonista: el lector difícilmente conseguirá recomponer un retrato de rasgos definidos. El psicoanálisis no interviene en el relato como paradigma teórico de referencia, sino como ocasión para una rememoración que es, al mismo tiempo, confesión y meditación acongojada sobre las propias debilidades, en busca de una deseada serenidad. Además de una investigación de tipo cognitivo, dirigida hacia sí mismo y a los demás, objeto del camino psicoanalítico es también la curación del alma afligida por los sentidos de culpabilidad, por un «remordimiento que era una enfermedad», y que brota de repente, después de un auténtico proceso de remoción.

En consecuencia, merecen particular atención las numerosas reflexiones de Martín sobre el desarrollo de su propio camino interior. Muy relevante, en la economía de la novela, es la distinción entre el «cajón de imágenes olvidadas», «vivas y desechadas», y el «pasado cerrado en su marco»: es decir, entre lo que ha sido olvidado y lo que la memoria ha retenido. Probablemente la reminiscencia proustiana más profunda se encuentre aquí, en la contraposición entre lo que, sepultado aparentemente en el olvido, sobrevive con su carga de significado y emoción, aun en forma fragmentaria y huidiza, y lo que, flotante en la memoria y fácilmente asequible, ha perdido su energía, como si la continua frecuentación le hubiera quitado consistencia<sup>24</sup>.

Sin embargo, algunos aspectos de la novela quedan sin resolver, como hilos dejados en suspenso. No siempre el papel de los personajes en la di-

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 249-251.

námica narrativa encuentra una justificación, aun implícita, como en el caso de la extravagante y pintoresca joven africana que ‘irrumpe’ por un breve período en la casa de los Corsi. La misma función del «diario policíaco» que, insertado en el texto, hubiera podido producir una interesante contaminación de diferentes géneros y técnicas narrativas, queda incumplida<sup>25</sup>. Incluso el «cuento de Soli» tiene algo misterioso: un narrador heterodiegético, utilizando un lenguaje visiblemente menos cuidado, más ingenuo y coloquial, en sintonía con el punto de vista del personaje, interrumpe el cuento de Martín y refiere episodios de la vida de Soli, la pequeña Soledad, que acompañó a Martín en sus andanzas toledanas<sup>26</sup>. El relato queda insertado, sin solución de continuidad, entre los recuerdos del protagonista, aunque la psicoanalista de Martín, la doctora Leutari, figura que queda al margen de la narración, se lo había prohibido explícitamente por razones que permanecen desconocidas para el lector.

Si en *La insolación* el narrador heterodiegético adopta preferentemente un punto de vista ‘parcial’, que no permite que se alumbre la superficie ‘opaca’ de la realidad, coherentemente con el mundo interior, confuso e indistinto, de la adolescencia del protagonista, en *Al volver la esquina* es el mismo Martín el que, con la madurez debida a su edad y la responsabilidad de ‘paciente’ de una terapia psicoanalítica, asume en primera persona el papel de narrador. Ambos narradores presentan cierta ‘reticencia’. En *La insolación* la voz narradora aparece muy poco inclinada a aclarar, justificar y proporcionar al lector claves ciertas para averiguar la verdad y coherencia de la interpretación de los hechos<sup>27</sup>. La consciencia de Martín asume un papel central: a través de ella llega al lector la gran parte de los sucesos narrados, a pesar de que, a veces, se percibe una mirada ‘desde lo alto’, presente en ciertos juicios y en las escasas alteraciones del orden temporal. En la novela sucesiva, es la misma estructura del relato —recuperación del recuerdo con finalidad ‘terapéutica’—, y la presencia de un narrador interno, que excluye cualquier forma de omnisciencia, que se haga garante de la verídica y definitiva interpretación de los hechos.

Narrador interno y focalización interna caracterizan un relato que se podría considerar, en su conjunto, casi como un largo monólogo interior en el que se asoman, de vez en cuando, las voces y el punto de vista de otros personajes. Esto contribuye de manera determinante a crear una arquitectura

<sup>25</sup> Sobre la novela policíaca y su desarrollo a partir de los años 70, véase V. R. HOLLOWAY, *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid, Fundamentos, 1999, pp. 179-191.

<sup>26</sup> C. LAFORET, *Al volver la esquina*, cit., p. 131.

<sup>27</sup> Sobre el carácter problemático de la noción de ‘focalización’, véase A. J. GREIMAS, J. COURTÉS, *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1990.

más compleja que en las novelas precedentes, caracterizada por constantes desplazamientos en el tiempo y por el ritmo 'ondulante' del recuerdo. La autora utiliza esta técnica literaria desde el principio, desde los capítulos dedicados a la «noche toledana», suceso vivido por el protagonista como una experiencia singular y decisiva, que se hace objeto de una rememoración lenta, incierta y refractaria a un camino lineal. A veces los recuerdos se asoman inseguros, su interpretación resulta difícil: son sinceros, sí, pero no por eso verídicos. El lector, que debe juzgar si la narración es digna de atención o no, se encuentra sin certezas, puesto que la perspectiva dominante es la del protagonista. Por lo tanto, no es casual en la novela la presencia de expresiones verbales como «creo», «es posible», «no sé si es cierto», o frases interrogativas dirigidas por Martín a sí mismo («¿cómo iba a imaginar yo...?»). A veces, en cambio, los recuerdos afloran con la inmediata evidencia de una imagen claramente dibujada, franqueando la barrera del olvido (o de la remoción). Sucede, por ejemplo, cuando por primera vez, después de mucho tiempo, Martín oye pronunciar el apellido de sus amigos de antaño, y esto es suficiente para llevarlo a lugares y tiempos lejanos, los de sus veraneos de adolescentes<sup>28</sup>.

Análogo efecto tendrá, en un episodio sucesivo, el nombre de Anita, recién encontrada en Toledo y hasta aquel entonces solamente un «vago recuerdo». El narrador, para expresar la vitalidad del pasado, propone los recuerdos como imágenes presentes, vívidas, en movimiento («me veo corriendo...», «las veo ahora a las dos...»), o los compara al efecto provocado por una voz grabada en el magnetófono. De los recuerdos subraya la forma inesperada y sorprendente con la que se presentan en la memoria: que se trate de una presencia misteriosa («es un absurdo, pero...», «es un misterio que no llego a entender») o incómoda, hasta desagradable («es un recuerdo que mereció ir al cesto de los papeles. O al cajón del olvido, de donde no debió salir [...]. Pero ahí está»), de todas formas se quiere poner de manifiesto la incontrolable vitalidad de lo que, erróneamente, parecía un conjunto de fragmentos inertes.

El narrador insiste en particular sobre el carácter «insólito» de aquella noche, en que descubrió una Toledo extraña y desconocida. En realidad Martín conocía muy bien aquella ciudad, pero, en esa noche, Toledo parece deshacerse en la lluvia, hasta perder su consistencia y transformarse en una especie de mundo fantasmal y fantástico. Se determina así un suspense indefinido, que se acentúa con el paso del tiempo, mientras que el joven y la pequeña Soli cruzan los laberínticos meandros de las calles, oscuras y desiertas, que parecen disolverse en la tormenta y recuerdan la pintura de El Greco<sup>29</sup>.

<sup>28</sup> C. LAFORET, *Al volver la esquina*, cit., p. 38.

<sup>29</sup> La dimensión literaria en la descripción de Toledo ha sido subrayada por Marisa SOTELO VÁZQUEZ en su artículo «*Al volver la esquina* de Carmen Laforet: las fotografías de la memoria», en *Revista Hispánica Moderna*, LVIII, núms.1-2 (2005), pp.107-117.

La representación del espacio urbano está empapado de la subjetividad del narrador, ya que para él Toledo no es sino un laberinto sumergido en las tinieblas y en la lluvia, un lugar donde se ha vuelto imposible orientarse:

no sé por qué fuimos por lugares tan oscuros y cerrados, sintiéndonos tan perdidos como si estuviéramos en una balsa en medio del océano. [...] En este preludio de la noche toledana siempre me veo corriendo bajo los hilos del agua. Siempre rechazados la niña y yo: dos siluetas grises entre la lluvia gris y el cielo negro. Dos pájaros atontados y con la orientación perdida<sup>30</sup>.

Una sensación de absoluta desorientación aferra a Martín y culmina en la visión de sí mismo que va a tientas, como un ciego, mientras Soli es su lazarillo, en una Toledo «extraña y rezumante de humedad», envuelta en una atmósfera onírica, poblada de sombras, donde lugares y objetos acaban por perder su naturaleza prosaica y cotidiana, asumiendo una fisionomía inquietante y lúgubre<sup>31</sup>.

Además de ser un tiempo cargado de misterio, donde presente y pasado confluyen en el reencuentro con Anita, la «noche toledana» es también un «oleaje» que empuja a entrar en otra existencia, casi un umbral que separa de la vida precedente, de un periodo gris y abúlico, una «situación de espera y desesperanza al mismo tiempo»<sup>32</sup>. El viaje a Toledo es otro «paso fuera del tiempo», un advenimiento que, al parecer, hace Martín invisible a las pesquisas de López, y, al mismo tiempo, determina el olvido espontáneo —hecho difícilmente explicable— de la vida precedente. De manera igualmente inexplicable, no sólo la vida pasada sino incluso los hechos sucesivos a esta noche han sido ofuscados por un olvido voluntario, intencional esta vez, dirigido a borrar sucesos que se habían vuelto insignificantes, una vez perdido su originario «incomprensible encanto»<sup>33</sup>.

En la segunda parte de la novela, Madrid no cubre el papel de protagonista asumido por Toledo, cuya representación, en un territorio intermedio entre la realidad y la imaginación, constituye uno de los rasgos más sugestivos y logrados de la novela. En Madrid, y en pocos lugares más, se mueven varios personajes, observados siempre desde la perspectiva de Martín, a través de digresiones y analepsis, que se hacen, sin embargo, menos apremiantes y se suceden con un ritmo más sosegado.

Como en *La insolación*, del protagonista conocemos sobre todo impresiones, estados de ánimo y comportamientos, relatados por la voz del mismo Martín que, adulto y entregado a la tarea de una especie de auto-análisis, está caracterizado por una mayor consciencia de sí mismo: el muchacho

<sup>30</sup> C. LAFORET, *Al volver la esquina*, cit., pp. 31 y 50.

<sup>31</sup> *Ibidem*, pp. 34-36.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 55.

callado y, a veces, indescifrable para el mundo de los adultos, se ha transformado en el infatigable narrador de *Al volver la esquina*. En ambas novelas falta un verdadero retrato del protagonista (y de los otros personajes): más que un carácter, se trata de una ‘constelación’ dinámica de rasgos muy matizados que se asoman a lo largo de la narración.

También el estilo narrativo de Martín forma parte de su imagen: la incertidumbre en el relato de ciertos hechos evidencia el carácter reflexivo del personaje, que emprende su *recherche* con espíritu crítico, admitiendo su insuficiencia, consciente de los acechos que todos los recuerdos llevan en sí, y que el olvido no es solamente vacío y lóbreguez, sino más bien ausencia reveladora. Recobrando sus recuerdos, intenta dar un sentido al pasado («ahora lo sé»), aunque este sentido coincida a veces con el reconocimiento del papel del azar —la imprevisible concatenación de los hechos— y el carácter ilusorio de las propias decisiones. Además, la actitud dudosa no permite que el lector se entregue completamente al narrador que, sin embargo, representa el único camino para llegar a la verdad. Por otro lado, él reafirma su sinceridad, o por lo menos su esfuerzo para conseguirla, como cuando no se niega a revelar episodios que hubiera ignorado de buena gana y que reencuentra en el diario de López. El punto de vista de Martín coincide aquí enteramente con el del señor López, que considera excesiva la inocencia y la timidez del joven (y en particular la ausencia de relaciones amorosas) y que, con una mezcla de alivio, decepción e inquietud, descubre sus encuentros secretos y mercenarios. Sin embargo concluye afirmando que «lo más tirado sirve a veces de contrapeso a lo más puro»<sup>34</sup>.

Martín se presenta como un «hombre despistado entre las realidades de la vida», «cauto y desconfiado»<sup>35</sup>. Refiriéndose a su ausencia de Madrid por unos meses, antes de la «noche toledana», recuerda cómo se sintió, una vez regresado, ajeno a la ciudad, «sin rumbo en ella, sin obligaciones». En otra circunstancia, alude a su aislamiento, como a una especie de barrera protectora que lo mantiene alejado de las imposiciones del régimen político vigente. Vuelve el personaje separado del contexto social de *La insolación*, donde se notaba fuera de lugar incluso dentro del núcleo familiar paterno. No es una casualidad que lo que más llama su atención en la niña Soledad es la «imagen del desamparo» que ella encarna, aquella dolorida mezcla de soledad (presente en su mismo nombre), miedo y abandono que la asemeja a un cachorro vagabundo.

Con respecto a *La insolación*, el personaje parece más consciente de sus dinámicas interiores y más capaz para analizarlas, sin por esto pretender llegar a conclusiones definitivas y sin atribuirse la facultad de comprenderlo todo<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p.54.

<sup>35</sup> *Ibidem*, pp. 31 y 42.

<sup>36</sup> *Ibidem*, pp. 51 y 53.

Ya no es el adolescente que, a pesar de la observación de lo que le rodea, consigue interpretarse a sí mismo y a los demás en medida muy limitada. La técnica, ya subrayada, de crear una atmósfera suspendida, insinuando preguntas sin respuestas definitivas, encuentra en esta novela una justificación no en la inmediatez sensorial y emocional con la que el personaje se percibe a sí mismo y al mundo, como en *La insolación*, sino en la reflexión que lo empuja a recorrer los laberintos de la memoria.

Martín insiste en subrayar la percepción de su diversidad, la sensación de «tener un mundo íntimo distinto al de los demás», aun sin veleidades subversivas. No se siente un Don Quijote y ni siquiera un rebelde. En vez de luchar contra los molinos de viento, prefiere andar distraído por un mundo que le parece «lejano y fantasmal», mientras para los demás es real y concreto. La presencia del diario de López, donde el autor describe ciertos rasgos de la personalidad de Martín, contribuye a crear una especie de polifonía, en la que se entrelazan los puntos de vista de varios personajes, relatados, sin embargo, por la misma voz narradora. Puntos de vista que tienden hacia la integración recíproca, aunque no falten algunas contradicciones.

Incluso los demás personajes están representados a través de la misma técnica: su imagen se compone poco a poco, siguiendo los vaivenes tortuosos de la memoria de Martín, sin verdaderos retratos que proporcionen una imagen acabada, como es el caso de Amando Pérez, el padre de Soli, figura estafalaria, observada desde varias perspectivas: además del punto de vista del protagonista, crítico y receloso, se relata el de la hija, ingenuamente idealizador, y el de Anita, que, después de una conversación telefónica, lo describe de manera casi opuesta a la de Martín. Para este, Pérez es un «viejo bohemio», cuya mezquindad suscita el desprecio y la rabia del protagonista, mientras que ante Anita aparece como un «viejecito encantador»<sup>37</sup>.

Lo mismo pasa con el personaje de Soli, a la que el padre reprocha cierta picardía, juicio que Martín no acepta («parecía una cigüeñita triste»), hasta el punto de que decide llevarla consigo a Toledo. A veces la imagen de un personaje se sobrepone a la de otro: es lo que sucede con Soli y Anita:

¿Por qué cuando aparece Anita en la puerta del saloncillo donde la esperábamos se interpone otra figura, como en esas fotografías en que el cliché ha sido impresionado dos veces?

Es un absurdo de la memoria. Una película estropeada. Pero aquí están dos imágenes. La más antigua es la de Soli en la cocina de las Martínez. Se une a la otra, no sé por qué<sup>38</sup>.

Detrás de la primera aparición de Anita, en Toledo, se vislumbra la de Soli, aquel «ratoncito con trenzas [...], algo muy pequeño y muy solitario», que suscita en Martín un sentimiento de compasión estremecedora. El opuesto

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 85, pp.129-130 y 139.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 56.

de la sensación de luminosidad y fuerza que emana de Anita. Sin embargo, a pesar de las apariencias, el protagonista intuye en ambas un análogo sentimiento de desamparo.

El punto de vista del protagonista suele ser dominante, no interlocutorio, excepto en el caso de Anita, cuyos matices el narrador vacila en recomponer en una imagen coherente y estable. En este caso el punto de vista de Martín no se sobrepone a los de otros personajes. Como en la época de su adolescencia, le resulta difícil enfocar el aspecto y la manera de ser de Anita: «Anita no se parecía a nadie». Es la compañera de antaño, caracterizada por una alegría y vitalidad contagiosas, y por una infantil ‘insensatez’ que Martín no dejará de reprocharle; al mismo tiempo, sin embargo, es una persona diferente, de gestos más comedidos y capaz de manifestar una insólita dulzura. Es ella, espíritu independiente y generoso, tolerante y comprensivo de las humanas debilidades, quien abre a Martín la puerta de su universo familiar, y no de forma ocasional, como en *La insolación*. El encuentro con Anita representa para el protagonista la posibilidad de integrarse libremente y por su explícita decisión en el grupo familiar de la joven:

Sí, en los recuerdos desechados está [...] esa cálida preocupación de unos por otros, Anita y su padre y yo y Soli unidos en esta atmósfera de amor. Existía. Había olvidado esto<sup>39</sup>.

Así la casa de los Corsi se vuelve «esta casa nuestra», y la pertenencia a una familia, a aquella familia, representa un aspecto importante de la historia. Familia y amor, sí, pero entendidos en una perspectiva que no es la más conforme a las normas sociales. Los lazos entre los habitantes de la casa de los Corsi son el fruto de un acto de voluntad y, al mismo tiempo, de encuentros casuales. Sólo en parte hay vínculos de sangre o de parentesco ‘regularmente’ adquiridos. Los papeles asumidos por cada uno de los miembros no son del todo comparables con los de una familia tradicional: emblemática es la tierna comprensión de Anita hacia las hazañas amorosas del padre y la independencia que todos reinvidican<sup>40</sup>. El grupo familiar es inestable, pero al mismo tiempo es el único que, por lo menos momentáneamente, puede conciliarse con el deseo de libertad de Martín, expresado varias veces a lo largo de la novela. Incluso el sentimiento que une a Martín y Anita asume el carácter inusual de una pasión fraterna, donde libertad e intimidad parecen convivir milagrosamente en un frágil equilibrio y que, por lo menos en dos ocasiones, toma las semblanzas, enseguida rechazadas por parte de ambos, de un auténtico enamoramiento. Anita es como una hermana, a la cual el protagonista se siente unido por «lazos hondamente familiares», pero es también la mujer a la que, en las últimas páginas de la novela, pide su mano, aun consciente de que es un «disparate».

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 175.

Por otro lado, Martín, en su contradictoria personalidad, manifiesta cierto apego a los valores tradicionales, según los cuales la familia debe ser consagrada en el matrimonio y la mujer tiene que ser una perfecta ama de casa<sup>41</sup>. Se trata claramente de un personaje que queda suspendido entre diferentes modelos de comportamiento, entre diferentes conceptos sobre la identidad suya y de los demás, especialmente donde se cruzan la dimensión individual y la social de la existencia. Y resulta eficaz el juicio pronunciado por el viejo Pérez, el padre de Soli, personaje, como ha observado María Sotelo Vázquez, «absolutamente galdosiano», emblemática mezcla de charlatanería, mezquindad y aflicción: «me da pena usted porque no sabe vivir ni gozar ni ser bohemio ni ser señor»<sup>42</sup>. Por lo que se refiere a Anita, hay que observar que este personaje se aleja totalmente del modelo femenino socialmente reconocido en la España de la época, de las mujeres que viven «en casas bien tranquilas, bien guardadas por sus familias»; Anita no corresponde a la imagen ideal de esposa y madre, que a veces ilusiona a Martín, pero ni siquiera es la personificación de la mujer sensual y seductora. En consecuencia, el sentimiento que ella suscita en el joven no se reduce a la antinomia ‘amor puro’ / ‘pasión erótica’. Su actitud tolerante deja perplejo a Martín, que percibe con cierta incomodidad la dificultad para alcanzar un equilibrio entre el ‘yo’ y el ‘otro’ y, en particular, entre el deseo de reconocerse en el otro y el rencor que provoca el hecho de encontrarlo irreductiblemente diferente, a veces incomprensible y hasta enemigo<sup>43</sup>. La propuesta de matrimonio de Martín quizás hay que entenderla como un intento de reconducir la relación con Anita a una dimensión estable y definida, a aquellas «raíces fuertes para agarrarse»<sup>44</sup>. A través del vínculo matrimonial, acabaría el perderse y reencontrarse de los personajes, su acercarse y alejarse, pero, al mismo tiempo, se alteraría también la particular naturaleza de su relación, de la que es parte importante la libertad de cada uno.

Aun faltando el tercer volumen de la trilogía, el título de la saga, «Tres pasos fuera del tiempo», presenta una indiscutible significación. En *La insolación* el protagonista aparece tan ajeno al contexto histórico y separado del ambiente social que le rodea, que, a pesar de los tres veranos transcurridos en el pueblo de Beniteca, sólo «algunas caras le resultaban vagamente familiares»<sup>45</sup>, mientras que la imagen de sus inseparables amigos, los Corsi, se asocia a una sensación intensa, casi un aturdimiento, en que el esplendor luminoso del verano se mezcla con el entusiasmo con que Martín se deja

---

<sup>41</sup> *Ibidem*, pp. 86 y 110. La imagen de mujeres que se dedican a coser tranquiliza al narrador: «siento que me protegen contra la melancolía y las pasiones» (p. 258).

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>43</sup> *Ibidem*, pp. 115-116.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 283.

<sup>45</sup> C. Laforet, *La insolación*, cit., p. 314.



llevar «fuera del mundo conocido y cercano»<sup>46</sup>. El título de la novela alude a la luz deslumbrante que caracteriza las temporadas vividas en Beniteca y también a la presencia de los dos hermanos, en el «largo y llameante verano». La «insolación» puede significar el olvido del mundo circundante y el ingreso en un microcosmos, animado por la excentricidad y las extravagancias de la familia Corsi, cuyos miembros reivindican el orgullo de ser viajeros y cosmopolitas. La «insolación», como hecho concreto y realidad metafórica, desarrolla, por la intensidad de emociones que la acompaña, el mismo papel que la «noche toledana» en *Al volver la esquina*: interrumpe la rutina de los días y constituye una especie de ‘paso’ a través del cual Martín se abre a una nueva forma de existencia, que se desliza paralela a la de los demás, invisible a sus ojos, en la que Martín ‘desaparece’, eludiendo involuntariamente las pesquisas del señor López. Ya se han dado dos de los «tres pasos fuera del tiempo».

Aunque varias huellas de la realidad histórica de la España de la época estén esparcidas en ambos textos, no llegan a adquirir una función autónoma y constituyen sólo el telón de fondo para el desarrollo de una historia individual e íntima. En *Al volver la esquina*, además, desaparece del todo aquel mundillo pequeño-burgués presente en *La insolación* y también en las novelas anteriores. En cambio, hay una familia insólita, la de los Corsi, y personajes insólitos, hasta estrafalarios, aislados por su propia elección o marginados, como probablemente en el caso de Pérez, el «viejo bohemio» que, en su incoherencia, es capaz de sostener los más triviales lugares comunes sobre la moralidad. Según la mayoría de los críticos, la presencia de figuras contradictorias y un poco raras representa una característica peculiar y constante de las novelas de Carmen Laforet. Se trata de personajes que expresan ciertos aspectos de la problemática existencial de la autora, en particular el deseo de libertad que, ahogado en una atmósfera de sospecha y en la rigidez de los códigos de comportamiento de aquel entonces, desemboca en la excentricidad y en el aislamiento social. En el protagonista se puede observar la inclinación hacia una actitud inconformista, que en *Al volver la esquina* llega a ser una búsqueda consciente por parte de un Martín ya adulto. Esa actitud, que no se presenta nunca ni como rebeldía juvenil en *La insolación*, ni como polémica antiburguesa o consciente desafío a la sociedad tradicional en la novela sucesiva, se traduce, quizá con una veta de pesimismo, en el sentimiento de extrañeza, a menudo expresado por el joven, y en el aislamiento suyo y de otros personajes del contexto social, aislamiento vivido sin particular sufrimiento, ni, por otro lado, exhibido orgullosamente como ‘diversidad’.

Las dos novelas, que se diferencian netamente por su ambientación, estructura narrativa y estilo —más enjuta y sobria la primera, donde no falta

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 299.

cierto hermetismo, más compleja e intrigante la segunda, con su «habilitosa y exigente arquitectura», como subrayó Sanz Villanueva— hacen evidente la voluntad de la escritora de avanzar por un camino literariamente complejo y, en el nivel formal, bastante arduo y arriesgado.

El hilo que une las dos obras está constituido por los protagonistas principales y secundarios: la coherencia sustancial reside en la representación de los personajes que, a lo largo de las novelas, presentan una evolución, en primer lugar Martín y Anita. Si Anita, como otras figuras femeninas, desea afirmar el derecho a la libre elección de su destino, y todavía aparece en su fragilidad, en esa condición de desamparo subrayada varias veces por el mismo Martín, en las obras de la trilogía la necesidad de independencia, indisolublemente vinculada a la aspiración a la felicidad, toma cuerpo en el protagonista masculino. Esta, en forma de alegría despreocupada, depende en *La insolación* de un factor externo (la posibilidad, para el joven Martín, de compartir sus veraneos con los hermanos Corsi), mientras que en la última novela se presenta como un camino orientado por una penosa introspección. La exploración del yo no es un proceso auto-referencial, ni mucho menos narcisista, sino dirigido a la búsqueda de nuevas formas de relaciones interpersonales, que no se limiten a la aceptación pasiva de modelos socialmente aprobados. Con respecto a esto, emblemático es el alejamiento de Martín de la figura paterna en *La insolación* y su elección de un núcleo familiar *sui generis* en la novela sucesiva.

A través de temas como el amor y la familia —temas en que afloran ecos autobiográficos—, Carmen Laforet representa el complicado camino hacia la formación de una personalidad, masculina y femenina, en el que a la voluntad de eludir las presiones sociales y a la reivindicación de la individualidad de cada ser humano se une la exigencia de fundar las relaciones humanas y sociales en una perspectiva siempre problemática y basada en la libertad individual. Sin embargo, se manifiesta también la exigencia de «raíces fuertes para agarrarse», la necesidad de vínculos en que se pueda expresar «esa cálida preocupación de unos por otros». Pero la armonización de estas diferentes y, a veces, divergentes exigencias no se da con facilidad, ni mucho menos a través de un feliz desenlace. La conclusión de ambas novelas queda ambigua: si *La insolación* se cierra con el regreso de Martín a la casa acogedora de los abuelos (¿un regreso a la condición infantil?), *Al volver la esquina* termina, con un esquema circular, con la imagen de Martín solo en la casa de los Corsi, que es 'su' casa, eso sí, pero ya vacía, abandonada, quizás momentáneamente, por todos los miembros de su familia de elección.

Fecha de recepción: 7 de junio de 2006

Fecha de aceptación: 26 de julio de 2007