

**La desiderata
inhabitada
en *La ventana
sobre el jardín*,
de Felicidad Blanc**

Alba Fernández Maldonado
Universidad Complutense de Madrid

La obra cuentística de Felicidad Blanc se reúne por primera vez de forma íntegra en *La ventana sobre el jardín* (2019). Sergio Fernández Martínez edita, Javier Huerta prologa, Espuela de Plata publica. El volumen da

Resumen

protagonismo a la Blanc autora —tan fácil e injusto hubiera sido

Palabras clave
Felicidad Blanc
La ventana sobre el jardín
Desencanto
Nostalgia

volver a la Blanc personaje—, y evidencia una estructura narrativa coherente e innegable en su escritura: la insistencia del tono del relato en la ausencia, la forma en que los cuentos persiguen el silencio. Este trabajo tratará de acercarse a la estética de la obra magnífica de Felicidad Blanc.

Felicidad Blanc's short story production is brought together for the first time in *La ventana sobre el jardín* (2019): Sergio Fernández Martínez edits, Javier Huerta prologue, Espuela de Plata publishes. The volume gives prominence to Blanc as an author —how easy and unfair it would have been to return to Blanc as a character—, and shows a coherent and undeniable narrative structure in her writing: the tone's insistence in the absence, the way in which the stories chase the silence. This article will try to approach the aesthetics of Felicidad Blanc's magnificent literature.

Keywords

Felicidad Blanc
La ventana sobre el jardín
Disenchantment
Nostalgia

Abstract

I. INTRODUCCIÓN

1.1. *El desencanto: el ejercicio de nostalgia que empezó el mito*

«Par délicatesse / j'ai perdu ma vie»¹. Michi Panero está citando en *El desencanto* el famoso verso de Rimbaud; a su parecer, la aguda sensibilidad de su madre fue la causa de su perdición. Todavía está en pantalla cuando se encabalga la voz de Felicidad Blanc —es una transición *J-cut*—, anticipando el plano siguiente, en el que ella recuerda nostálgicamente cómo el viento astorgano mecía el paisaje y hacía que todo sonara distinto. «Por las noches, cuando te asomabas a la ventana y corría esa brisa que corre muchas veces en Castrillo al atardecer, cambiaba el mundo en que vivíamos, era otro mundo» [1976: 24], dice mientras la cámara de Chávarri detalla una finca echada a perder, ruinoso. En el jardín ya no queda nada y las ventanas están rotas. Felicidad pasea. Irónicamente, ha sido el viento el que ha roto cristales y llenado la casa de polvo.

Felicidad Blanc sea, quizás, una de las mujeres más polémicas de su generación desde que Jaime Chávarri estrenara en 1976 *El desencanto*. La madre y los tres hijos del considerado «poeta oficial»² del franquismo hacían un ejercicio de nostalgia, memoria familiar y, a medida que avanzaba la película, sus confesiones y conflictos, que no tenían ninguna intención de disimular, funcionaron como «operación de desenmascaramiento» [Rey-Reguillo, 2014: 22] de la familia como institución tradicional intocable que había sido sobre todo durante la dictadura.

1 «Por delicadeza / he perdido mi vida», según la traducción de Mauro Armiño [2016: 405].

2 Javier Huerta Calvo, editor de la *Obra completa* (2007) de Leopoldo Panero, recuerda en el prólogo de *La ventana sobre el jardín* que el poeta astorgano «jamás escribió un poema dedicado a Franco, cuando hubo tantos que sí lo hicieron» [2019: 8], por lo que «oficialista» parece más bien una etiqueta heredada. De hecho, llegaron incluso a detenerlo en octubre de 1936 por las sospechas que levantaron sus amistades «marxistas» [Blanc, 2015: 157]. Lo llevaron a San Marcos (León) junto al novio de su hermana Asunción, al que sí mataron. A Leopoldo lo salvó la intervención de su madre, que llegó a ser recibida por Carmen Polo, prima lejana suya.

Franco había muerto menos de un año antes —una casualidad, porque *El desencanto* se comenzó a rodar en 1974—, y la mayor parte de la crítica no ignoró leer en la película la metáfora del fin del régimen y el comienzo de la Transición [Semprún, 1976; Vilarós, 1998; Medina, 2001; Egea, 2004; González, 2008; Moreiras-Menor, 2011; Sánchez-Money, 2016]. Para Jo Labanyi «la película trata del drama no de la relación fantasmal con el padre muerto, sino del conflicto con la madre» [2011: 80] y, según Sánchez-Money, también llama la atención «sobre la situación de la mujer en su arquetipo de mala madre, característico del franquismo» [2016: 517]. La especie de invocación que hacen los hermanos de Leopoldo María y su aparición casi espectral a mitad del *film* con una actitud que oscila deliberadamente entre la locura y el malditismo es justificación suficiente para que otros tantos críticos lo hagan el verdadero protagonista, el *enfant terrible* que desmonta la leyenda épica que sus hermanos y su madre han ido construyendo [Rey-Reguillo, 2014; Bonilla, 2015].

En todo caso, *El desencanto* fue el principio del mito de la familia Panero, «y lo que vino después, la insana necesidad de buscar sujetos expiatorios de nuestro propio desencanto, puso sobre aquellos cuatro exhibicionistas inteligentes, madre e hijos, una carga simbólica insoportable» [Molina, 1999]. A su popularización ayudaron la cantidad de entrevistas, debates y encuentros que se generaron a raíz de la película, además de las continuaciones filmicas: *Después de tantos años* (Ricardo Franco, 1994)³, *Un día con Leopoldo María Panero* (Jacobo Beut, 2005), *La estancia vacía* (Iván Fernández y Miguel Barrero, 2007) o *Los abanicos de la muerte* (Luis Miguel Alonso Guadalupe, 2009), siendo esta última la que intenta resolver la paradoja de que la imagen pública de Leopoldo padre acabase incluso siendo solapada por la de sus hijos, que eran prácticamente anónimos antes de *El desencanto* [Sánchez Noriega, 2012: 209]. Los cuatro títulos se grabaron y se estrenaron después de la muerte de Felicidad Blanc (fallece el 30 de octubre de 1990), pero el interés que generó a raíz de la película de Chávarri también le valió algún papel pequeñito en *Los restos del naufragio* (Ricardo Franco, 1978), *El arreglo* (José Antonio Zorrilla, 1983) y *Calé* (Carlos Serrano, 1987). Y en la literatura se revisitó a los Panero con las biografías noveladas de Andrés Martínez Oria (*Jardín perdido: la aventura vital de los Panero*, 2009), la de Luis Antonio de Villena (*Lúcidos bordes de abismo. Memoria personal de los Panero*, 2014) o, la más reciente, ya de publicación estadounidense: *The Age of Disenchantments* (Aaron Shulman, 2019).

Esos cuatro personajes profundamente dotados para la conversación, las continuas *quotes* literarias, que a veces atribuyen a algún autor y a veces se intuye que en realidad no están citando, sus poses, sus extravagancias, el magnífico montaje de Pepe Salcedo y Chávarri —que sitúa al espectador entre la risa y el espanto— o la manera tan intrigante en la que Felicidad Blanc habla —parece que esté leyendo—, causaron que el público no quedara indiferente, y con la misma exaltación que los entusiasmos también se sucedieron los insultos. La prensa leonesa y los amigos de Leopoldo Panero, cuya poesía había orbitado en torno a la familia —esto en realidad es una característica generalizable al grupo

3 Algunos críticos la han considerado una especie de segunda parte de *El desencanto*, sin embargo, no tuvo ni mucho menos la trascendencia de la película de Chávarri.

Escorial— e incluso se había enfrentado a Luis Cernuda por su poema «La familia», arremetieron sobre todo contra Felicidad. En su extenso estudio, Fernández Martínez recuerda los titulares más controvertidos y las críticas poco amables de Luis Rosales, Claudio Rodríguez, José María Valverde, Francisco Umbral, Andrés Trapiello o Caballero Bonald, entre otros [2019: 157-176]. Del lenguaje de esos injustos ataques —la mayoría sobradamente machistas— hay todavía reminiscencias en las reseñas que comenzaron a escribirse desde la publicación en 2019 de *La ventana sobre el jardín*. En mayo se pudo leer en *Letra Global* que en los relatos «hay un trasfondo de *pijos tristes* [...] y una suerte de *strip-tease* emocional» [Pablos, 2019]. «*Strip-tease* emocional», un comentario más que desafortunado si se recuerda cómo Casimiro Torreiro —«una operación de *strip-tease* vital tan sonrojante como esclarecedora» [2004: 359]— y José Julio Perlado —«creo que no existe viuda alguna de muerto que haya podido superar un *strip-tease* tan total como el suyo» [1983: 76]— utilizaron el mismo término en referencia a su papel en *El desencanto*. Es curioso que, a pesar de que poco o nada se sabía de Felicidad Blanc antes de la película —sus hijos, de hecho, coinciden en que no conocieron verdaderamente a su madre hasta la muerte del padre—, lo que en ella dice les pareciera un exceso. Precisamente lo que hace Felicidad Blanc es «dar cuenta de su memoria, pero también denunciar la anulación de su existencia propia» [Fernández Martínez, 2019: 159]. Una vida que carece de historia es una vida muerta. Ella misma se refiere a los sacrificios de rendirse a la abnegación:

Mis hijos coincidirán más tarde en que hasta la muerte de su padre no me comprendieron ni se tomaron la molestia de pensar quién era yo. Y pienso en tantas mujeres que, como yo, habrán dejado que se oscureciera su inteligencia repitiendo maquinalmente los mismos gestos, perdida la curiosidad por todo, anuladas en una renuncia inútil [2015: 263].⁴

En su reseña para *El Mundo* (2019), Luis Antonio de Villena reprende duramente la edición crítica de los cuentos: «un epílogo largo y bastante innecesario», «estudio no exento de lagunas» o «pseudoacademicismo» son algunos de los calificativos que le dedica y, aunque habla con mucho cariño de Felicidad Blanc, a quien conoció, critica que el estudio «deja de lado al mito de que la muy cautivadora Felicidad Blanc [...] no fue una escritora, como no lo fue escritor Michi, sino que fue un personaje novelesco, de lleno volcado a un romanticismo perdedor, que su vivir facilitó» [Villena, 2019]. La reseña de *El Norte de Castilla* está de acuerdo en que «quizá su lugar, más que como escritora, sea como personaje en busca de autor» [García Martín, 2019]. Reincide Villena en esta idea: «Los escritores fueron el padre y los dos hijos; ella gana siendo básicamente ese personaje turbador que redacta muy bien» [2019]. Es evidente que en *El desencanto* ocurre una transformación literaria: en la memoria hay, en mayor o menor medida, ficcionalización. Jaime Chávarri siempre ha dejado claro que los Panero estaban representando un personaje, y además Blanc fue la única que había preparado previamente un guion [1976: 52]. Ella misma lo admitió

4 Para este trabajo se ha cotejado la edición de Cabaret Voltaire de 2015, pero la edición original de *Espejo de sombras* la llevó a cabo la editorial Argos Vergara en 1977.

[2015: 288]. Ni siquiera las memorias que publicó un año después de la película, *Espejo de sombras*⁵ —un éxito de ventas—, acceden completamente a la intimidad de la autora.

Esa verdadera Felicidad Blanc es inaccesible para ella misma y para el lector porque, entre otras cosas, no podemos contar ya con la vida de Felicidad Blanc, sino con el relato de esa vida, que no puede reproducir una verdad real sino una verdad estetizante [Trueba, 2002: 192].

Es una contrariedad que Villena esté pidiendo no olvidar la atractiva imagen mitificada de Felicidad Blanc al tiempo que utiliza su anecdotario para humanizarla, mientras critica la labor editorial de Sergio Fernández Martínez precisamente por contextualizar su imagen pública. De todas formas, parece que Villena esté confundiendo una popularización mítica de Blanc con la imagen que esta se vio obligada a representar cuando se dio cuenta del vacío fundamental de sí misma, de que había sacrificado su intimidad. Aun así, la edición de los cuentos no propone una separación rígida entre autora y obra, es más, se explicita que «sus personajes femeninos semejan *alter egos* de la autora» [Huerta, 2019: 15] o son su «refracción literaria» [Fernández, 2019: 250]. Villena no cuestiona tanto la calidad de los cuentos como su autoría, niega directamente que Felicidad Blanc sea escritora —aun si sus primeros cuentos empezaron a publicarse veintisiete años antes de la película—, y esa es una estrategia que se ha utilizado históricamente para deslegitimar los esfuerzos literarios de las mujeres.

2. ANÁLISIS DE LA PRODUCCIÓN CUENTÍSTICA DE FELICIDAD BLANC

2.1. La ventana sobre el jardín, *del vidrio a la mentira iluminada*⁶

Felicidad Blanc es «una soñadora de gran estilo» [Bousoño, 1979]. La ventana⁷ es el sitio desde donde se sueña, desde donde el autodiscurso puede experimentarse como «alodiscurso», es decir, desde donde el soñador persigue la sustitución de la realidad por el deseo, jugando momentáneamente a transformar el monólogo desiderativo en formas indicativas. El paradigma quijotesco y bovaryano son ejemplos del peligro que supone

5 La aparición de *Espejo de sombras* hubiese sido difícil sin *El desencanto*, ya que es un «viaje de ida y vuelta, por tanto: cine que refleja la realidad y realidad que se asoma sospechosamente al guion del cine» [Sánchez Noriega, 2012: 210].

6 Es un verso del soneto XLIII de Juan Ramón Jiménez (*Sonetos espirituales*, 1917). «Del vidrio a la mentira iluminada» es el recorrido que el pájaro del poema, símbolo del corazón del poeta, atrapado por error en una sala abandonada, realiza para escapar. La ventana, su única esperanza, es también su verdugo, porque la luz que proyectan las vidrieras confunde al animal, y en lugar de darse cuenta de que es un falso cielo, intenta una y otra vez volar a través, estrellándose varias veces contra el cristal. Muere desangrado en uno de los intentos.

7 Estancia por la que también se interesó Carmen Martín Gaité como imagen literaria femenina en su colección de ensayos *Desde la ventana*. La ventana significó para las mujeres españolas, como para Virginia Woolf tener una habitación propia, la oportunidad de conectar con otra vida ajena a lo doméstico. En el epílogo recuerda cómo su madre miraba por la ventana y parecía como si se fugara [1987: 113-117]. Felicidad Blanc se refiere a una anécdota similar en *Espejo de sombras*: «Solo tiene un defecto mi madre: que le gusta mucho estar a oscuras en su habitación, iluminada únicamente por el reflejo de la calle. Y en la oscuridad mira por la ventana» [2015: 47-48].

prolongar el ejercicio ilusorio en el tiempo. Castilla del Pino se refiere como «protolcura» a esta pérdida diacrítica del sujeto [1996: 33], pero hay que distinguir al personaje —el que sufre la alucinación— del autor —el ilusionista—:

El autor es un ilusionista, y como tal no se engaña; todo lo más se equivoca, y como el ilusionista cuando fracasa, frustra al que aspiraba a ilusionarse, y a pasarlo bien jugando momentáneamente a la realidad de la ficción [Castilla del Pino, 1996: 33].

La ventana sobre el jardín no es un título azaroso: los personajes de Felicidad Blanc mantienen una dolorosa pugna entre la realidad y el deseo, un par que también en la vida de la autora se presentó muchas veces como dicotomía y que ella canalizó en la nostalgia. «Felicidad Blanc es nostálgica, sobre todo, de lo que no fue», sintetiza Rosa María Pereda [1977].

Los desencantos que van cubriendo la vida de Felicidad Blanc son «cortes»⁸ que marcan su biografía. El primero es la Guerra Civil, Blanc tiene veintitrés años. Cuenta en *El desencanto* que los primeros días se pasaba mirando desde la ventana aquel mundo extraño, a veces leía *Madame Bovary* en el jardín mientras caían casquetes de bala a su alrededor [1976: 16]. Cuando decretan la evacuación en Madrid, para evitar tener que marcharse, comienza a trabajar con su padre, médico y director del Hospital de La Princesa. La lujosa casa familiar está en la calle Manuel Silvela, muy cerca de la zona de guerra. Ya no llevan una vida acomodada, pasan hambre, frío, miedo. «No pensamos nunca que vamos a morir, pero empezamos a pensar que nuestra vida será siempre así, que aquello no acabará nunca» [Blanc, 2015: 139]. Todavía quedará una última tragedia: su hermano Luis muere defendiendo el frente republicano en la batalla del Ebro.

Poco después de terminar la guerra unos amigos en común planean presentarle a Leopoldo Panero. Él también ha perdido a su hermano Juan, alférez del bando sublevado, en un accidente de tráfico. La primera impresión no es buena. No tienen muy buena sintonía y están a punto de dejarlo alguna vez, pero su literatura le conquista. «Cuando la desilusión llega algunas tardes, leo su *Cántico*. Él también está en *Cántico*, él no es solo ese Leopoldo Panero que veo por las tardes» [Blanc, 2015: 165]. Se casan el 29 de mayo de 1941. Empieza otra etapa en la vida de Felicidad Blanc: a partir de entonces será más veces nombrada como «mujer de» o «madre de».

Su matrimonio es un completo desengaño, nada tiene que ver con la literatura. Lleva una vida bastante infeliz, de renuncia de sí misma:

Esos poemas que escucho de sus labios y leo muchas veces, en los que habla de mí, ¿a quién se refieren?, ¿a esa mujer solitaria, abandonada, a la que no presta ninguna atención, a la que

8 Ella misma estructura el ejercicio testimonial de *El desencanto* situándose en los hechos que interrumpieron su vida. «Una vez más se producía un corte en mi vida», dice refiriéndose a la muerte de su marido el verano de 1962 [1976: 2]. Los «cortes» a los que ella se refiere son una estrategia de redacción que han aprovechado varios críticos para ordenar su biografía. En *La ventana sobre el jardín* (2019), por ejemplo, tanto Huerta Calvo como Fernández Martínez se guían de esta forma.

hace esperar horas enteras en la noche y a la que ha visto cerca de la muerte varias veces⁹ sin que nada demostrase lo que sentía? Los empiezo a mirar como si fueran escritos a otra mujer. Otra mujer que no vive con él, que está lejos, que yo apenas la conozco [Blanc, 2015: 221].

Cuando muere Leopoldo Panero en 1962, la familia queda en una situación bastante ruinoso. Prácticamente mendigando favores a su red de contactos, Blanc consigue ganarse algún dinero como secretaria en el Palacio de Exposiciones y Congresos hasta 1975, año en el que la trasladan de recepcionista al Ministerio de Cultura (su primer contrato pues antes no estaba dada de alta en la Seguridad Social). El relativo desahogo económico es paralelo a la autonomía que la vida de viuda le permite: empieza a salir con sus hijos, con los amigos de sus hijos: «Por primera vez desde hace mucho, juzgo por mí misma las cosas, y poco a poco me doy cuenta de que nada me choca, que aquella persona que estuvo retenida dentro de mí va surgiendo de nuevo, pero diferente, más humana quizás» [Blanc, 2015: 284]. Sin embargo, la euforia que despierta entre los jóvenes novísimos se acaba, «puesto que su languidez y melancolía femeninas poco tenían que ver con la obsesionada frescura juvenil de una nueva época» [Gallego, 2021: 32].

El desencanto, a pesar de que se planeó en parte por necesidad económica, en contra de rumores prejuiciosos, no generó apenas beneficio, y en 1980 Felicidad tiene que volver a trabajar en el Palacio de Exposiciones. Se jubila en 1985, con setenta y dos años. Sus últimos años de vida, enferma de cáncer, son una continuación del itinerario de cárceles y psiquiátricos que venía siendo la vida de Leopoldo María: se traslada a San Sebastián para cuidar de él, que está interno en el Mondragón. Muere con setenta y siete años, en 1990.

Después de tantos años reunirá a los tres hermanos cuatro años después de la muerte de Felicidad Blanc. La película de Ricardo Franco comienza con Michi Panero preguntándose qué era esa felicidad que lamentaban en *El desencanto*, qué días tan felices eran esos que lloraban haber perdido. Era mentira, una intervención de la ficción en el recuerdo, dice: «La memoria es lo más cruel que hay en el mundo» [1994: 1]. A pesar de que la nostalgia le parece el recurso más fácil, es la solución primaria que encontró su madre para defenderse de los recuerdos.

2.2. *Felicidad: leitmotiv y mayor ausencia*

La opulencia de la felicidad que lamenta el pequeño de los Panero modifica la estructura narrativa de los cuentos de Felicidad Blanc: una vez se frustra la estrategia de rellenar con discurso la ausencia, no hay palabra que acoja hospitalariamente el estado de desamparo de las protagonistas. La narración persigue entonces un silencio.

Es la estructura la que intriga y conmueve en, por ejemplo, «El domingo», el primer cuento de la colección. Un matrimonio y sus cinco hijos planean pasar el día más nostálgico de la semana en el campo. Para un niño, el domingo es un *topos* infantil ideal: las

9 Se refiere al aborto que tuvo en 1944 y a la muerte en el parto al año siguiente de Leopoldo Quirino, un bebé prematuro.

tardés son lo suficientemente largas como para que la amenaza de la nueva semana llegue cuando el día ya casi ha terminado. El evidente entusiasmo de los chiquillos (qué es lo que verán, qué harán en el campo, cuándo llegará el domingo) es una demanda ansiosa que la madre va resolviendo: peinar a una, dar de desayunar a otro. Aunque una empleada le ayuda, ha tenido que levantarse casi al amanecer para prepararlo todo. Su marido, en cambio, todavía sigue dormido cuando ella se levanta, le recuerda medio dormido cómo preparar la tortilla para que le guste a él. La mujer no para en toda la mañana y tampoco puede permitirse la despreocupación cuando por fin van en el metro camino de coger el tren. El domingo es un día laborable para las amas de casa. «¿Llegaremos a tiempo? ¿Habrá sitio?» [2019: 22]. En el tren los niños que se quejan y demandan no se distinguen de la gente apretada en el vagón y las bolsas que pesan: pareciera como si la atmósfera agobiante reposara toda en la madre. En la acampada ella sigue pendiente de los niños, prepara la comida; para él es un día quieto, con los prismáticos «comenzó a mirar con cuidado, como si pudiera lastimar el paisaje» [2019: 24]. Después de comer, duermen. Todos menos la mujer que, aunque acaba de decir que está cansada, es la que hace de guardiana, la que se sacrifica para que los demás descansen.

Pedrito, que no logra dormirse tan rápidamente, le pregunta a su madre: «Mamá, ¿era bonito el pueblo donde tú estuviste de maestra?» [2019: 25]. Es el primer intento en el cuento de que la protagonista no quede en una figura fugitiva. Sin embargo, contesta rápidamente a su hijo, no se permite ahondar en el recuerdo, y en seguida se distrae con otro pensamiento: los zapatos nuevos que faltan y no tienen que faltar. El ejercicio de nostalgia es incompatible con el presente perpetuo en el que vive la madre, y en todo caso su nostalgia es de futuro, sustituye el «qué ha sido de mí» por el «qué será de ellos». Sin embargo, la narración insiste con un elemento casi profético. Como ocurría en el Romancero cuando desde la torre se escuchaba algo que no se debía haber escuchado, a la madre le llegan las palabras de dos paseantes: «Es necesario en la vida hacer de cuando en cuando balance» [2019: 25]. Se plantea si «la atmósfera cerrada de su casa, la opresión de las paredes y el ruido ensordecedor de los niños» [2019: 25] merecen la pena; una reflexión dolorosa que no puede asumir en voz alta porque negaría la idiosincrasia materna tradicional.

La brisa que en la cima de la montaña corre es la magdalena de Proust que mece a la mujer en la introspección. «Ya me iba olvidando de lo que es el aire sobre los árboles. Y, sin embargo, ¡cómo me gustaba oírlo cuando era niña!» [2019: 26]. Cuando quedó huérfana, fue a vivir con sus tíos, quienes se quejaban constantemente de la carga económica que era mantenerla, por lo que se esforzó por estudiar y conseguir independencia lo antes posible. En su primer destino lo conoció a él: todo lo contrario a ella, hijo único y rico. La memoria ha enternecido el sacrificio matinal: si ella está sola y cansada, al menos tiene la familia que en la infancia no tuvo. «¿Cómo podía olvidar eso, cómo podía ser aquella mujer agria y a veces hasta dura?» [2019: 27]. Aunque se casara como vía de escape y él no se pareciera a sus sueños, era bueno con los hijos y trabajador; es decir, justifica su desilusión como una rotura de expectativas altas y disculpa que esté condenada a la despersonalización a cambio de la familia.

Con todo, y aunque momentáneamente ha encontrado un argumento para resistir al desencanto, «sintió con el atardecer toda la tristeza del domingo que acaba, de la casa triste que espera» [2019: 29]. Lo que amenaza el fin del domingo es que la monotonía es de nuevo la tentativa de destrucción de la palabra, y ya no hay consuelo para su incompreensión. A unas líneas devastadoras («Ir a la muerte sin poder descansar, buscando en ella poco más que el silencio» [2019: 29]), le sigue una advertencia que la narración, tan austera, no escribe por casualidad: «Se nos va a hacer tarde», dice el padre para que empiecen a recoger [2019: 29]. La doble lectura es desoladora, ella se pone a llorar. Él rápidamente la consuela: será el cansancio. Los niños no deben verla llorar. Ha elegido no saber de qué sufre su mujer porque saber es un camino que no se puede desandar¹⁰. Y ese pacto de silencio que hacen marido y mujer, paradójicamente, para ella es la restauración de la comunicación, un entendimiento: «Quizás esto sea la felicidad y no otra cosa» [2019: 31].

La solución —suspender el diálogo, relativizar el pasado y atenuar el presente— es tan primaria que, en realidad, es vencida por el tono del relato; es decir, lo que se ha terminado diciendo —la felicidad sugerida— es una metodología del olvido, una distracción para no leer entre líneas. «Blanc construye sus relatos de tal modo que la narración escondida es la que da la forma real a la historia visible» [Fernández, 2019: 125]. La redacción lacónica de Blanc ha buscado premeditadamente el correlato menos amable, negando la posibilidad al lector de conformarse con el relato objetivo, visible, del narrador omnisciente.

El narrador extradiegético de «La institutriz», el siguiente relato, aguanta temporalmente una elipsis que explica por qué la vieja institutriz pasa las navidades sola. Está leyendo las cartas que han enviado sus antiguas alumnas: todas un poco desesperanzadas. La vida de sus niñas fue interrumpida por la guerra y ahora son unas mujeres que se refugian de la infelicidad en la nostalgia, en los días anteriores al desastre, cuando eran cuidadas por Miss O'Connor. Sin embargo, la nostalgia multiplica la desdicha por comparación. La lectura prácticamente catártica de las cartas funciona como augurio; a continuación la confianza de una alumna va a identificar un agujero vital que rescribirá la historia de la institutriz. La chica confiesa que su padre le encargó entregarle una carta que ella ocultó por miedo a que quisiera sustituir a su madre muerta. «Quizá entonces la esperó usted y hoy ya no es nada: treinta años han pasado por encima de ella» [2019: 37]. Con ella quiere enmendar una comunicación ausente para que la institutriz regrese y cure el desamparo de su padre. La carta adjunta es en la que él le confesaba sus sentimientos. No puede terminar de leerla. Busca la foto de ambos que tiene guardada, se mira al espejo y no se reconoce, no parece ella misma. Prefiere no volver a verlo y que él la recuerde como en la foto. La tortura de que una foto guarde un tiempo es el lamento del relato en primera persona del singular que escribirá muchos años después, «Fotografías», en 1981.

¹⁰ «No he querido saber pero he sabido» [Marías, 1993: 11] es uno de los principios más icónicos de la narrativa moderna. *Corazón tan blanco* gira en torno al poder de saber y de no saber, la opción que eligen los personajes y las transferencias de capital a lo largo de la trama. El protagonista se resiste a saber por miedo a que su vida se vuelva inhabitable, pero finalmente sabe.

La pesquisa que queda al lector de este cuento es precisamente el hecho no solo de que haya guardado una foto treinta años, sino la facilidad con la que la encuentra. Lo que no se dice, pero se intuye, es que la institutriz ha estado anhelando ese amor no vivido, por tanto no es una infelicidad revelada, pues, de hecho, su reacción es la total resignación. No es que no se pueda bañar dos veces en el mismo río, es que el río mismo se volverá inhabitable. Felicidad Blanc, que es perfectamente consciente de que el tiempo es pérdida, prefiere en este y otros relatos —y en su memoria personal en general— «anteponer una visión estética de la vida a la vida misma» [Moix, 1978: 56]. Es la razón por la que la actriz de «Última actuación» decidió dejar el teatro. Ahora en su vejez acepta un papel corto como residente en un asilo¹¹. ¿Por qué regresa a los escenarios? La razón está elidida. Quizás porque en el rodaje, «cuando callaba, su vida toda pasaba y volvía a ser durante un momento aquella actriz que en un tiempo triunfó» [2019: 114]. O tal vez porque, como confiesa en varias ocasiones, no puede soportar el vacío fundamental de sí misma y necesita un personaje ficticio que ocupe, por algún tiempo, su imagen. «Estar capturada y atrapada en un espejo en lugar de estarlo en una ventana es ser impulsada hacia dentro, estudiando obsesivamente imágenes propias como si se buscara un yo viable» [Gilbert, Gubar, 1984: 52].

Igual que la veterana actriz, la protagonista de «El cóctel» sufre el desplazamiento de su otredad a un lugar de inferioridad. El jefe de Carlos invita al matrimonio a un cóctel en su casa. Están sinceramente emocionados, entienden la invitación como una posibilidad de acceso a ese otro mundo o quizás una promesa de ascenso laboral. «Será como en las películas», dice el marido [2019: 42]. Y con esa ilusión, a pesar de que sus recursos son bastante limitados, se esmeran en parecerse a la clase de gente que van a encontrar en la fiesta. De camino al cóctel, la gente se queda mirando: «Ahora en Madrid no se puede ir bien vestida. ¿No ves cómo nos miran?» [2019: 44]. Laura ha malinterpretado las miradas acusatorias: sí los miran a ellos, pero precisamente porque los identifican rápidamente como intrusos, como los otros. De esto se da cuenta en el cóctel. Las mujeres que no han tenido que aparentar no aceptan a la que aparenta y, aunque Laura intenta limosnear algún breve gesto de cordialidad, alguna conversación, algo de compañía, las invitadas son implacables. «No, aquello no era como en las películas» [2019: 45]. Sin embargo, Carlos, que ha estado bebiendo para calmar los nervios, no se da cuenta de que allí sobran e intenta hablar con el jefe de la oficina. Lo único que tienen en común empleado y empleador es el espacio de trabajo; fuera de ese contexto, para Don Manuel su empleado está fuera de lugar. Lo invitó probablemente para sentirse mejor consigo mismo porque en la oficina era un buen trabajador: al darse cuenta de que su capital social y cultural dista tanto de las expectativas que esperaba de él, su opinión cambia radicalmente, ahora es molesto.

Las expectativas de Laura y Carlos tampoco se han asemejado en nada a la realidad, y con la decepción y la terrible consciencia de escisión de clase, «tenían la sensación de haber perdido algo o de ser ellos más pequeños y la casa más humilde» [2019: 49]. Abulta

11 Javier Mendoza recuerda en «La distancia entre la realidad y el deseo» [2019: 85] que Felicidad Blanc interpretó un papel similar en *Los restos del naufragio* (Ricardo Franco, 1978), cuando ella tenía sesenta y cinco años.

tanto el fiasco de las perspectivas mal leídas que el matrimonio está en silencio. Solo antes de dormirse Carlos dice en voz alta: «No creas, ellos tampoco deben de ser muy felices» [2019: 49]. El consuelo es que, aunque el grupo social nominador —las clases altas— ostenta la capacidad de desplazar al grupo signado a un lugar marginal, inferior, aun y con todo, tienen una cosa en común: también son infelices.

Al protagonista de «La ventana» le niegan directamente las expectativas. No presta atención en clase, se pasa el día mirando por la ventana. «Nunca serás nada» [2019: 51], le dice el maestro. Prueba suerte fuera del pueblo y va de trabajo precario en trabajo precario. «Cuando sea algo, volveré» [2019: 52]. Vuelve cuando no puede soportar más el hambre y la calle. En el pueblo vive resignadamente: se casa con Marcela, de quien se reía de adolescente y que le sigue pareciendo profundamente desagradable, pero puede mantenerlo con el Parador que le ha quedado de la viudez. La ventana de ese lugar le recuerda a la de su colegio, mira y sueña. Un día prepara un plan: robar a un huésped e irse lejos, a Estados Unidos. Quiere vengarse de las humillaciones de su mujer y demostrar que lo que toda la vida le han repetido, que no es nada, se puede cambiar por voluntad, pero cuando está a punto de coger el dinero, mira por la ventana y se paraliza. «Igual ahora, como entonces, se quedaban entre sus manos, como juguetes inútiles, sus ansias, sus ambiciones. ¿La felicidad dónde estaba?» [2019: 57]. El cuento es la premisa implícita de que el novelero lo es por inacción. La ventana es la frontera de lo doméstico con el sueño, y el mito se tiene que alimentar de lo vulgar.

La joven de «El adulterio» es también una novelera por reacción a la vulgaridad cotidiana. «Había comprado su traje de adúltera» [2019: 99] es la primera línea del cuento. Se casó con un hombre mucho más mayor que no deseaba y las novelas decimonónicas proponían el adulterio como la única solución para problemas similares a la infidelidad «escapatoria alienante hacia la marginación femenina» [Martínez, 2000: 542]. Él le había sido infiel antes del matrimonio. «Algunas veces, después de aquellas noches, ella lloraba sin saber muy bien por qué y, adormecida suavemente por las novelas románticas que leía incansable, soñaba con encontrar algo diferente, con descubrir lo que se ha dado en llamar un amor verdadero» [2019, 100].

Sus deseos de ser adúltera son, en realidad, «un proceso de desdoblamiento de carácter compensatorio que posibilita a emisoras y receptoras vivir imaginariamente, como Emma Bovary, un sueño de amor que rellene el vacío vivencial y sentimental al que le ha llevado la cultura maravillosa de la “felicidad”» [Martínez, 2000: 533]. Y aunque a veces cae en lo *naif* y sueña con el hotel de lujo, la seda y los espejos dorados, su búsqueda del amor romántico es fatal desde el planteamiento: sueña con un marinero. Los marineros solo pueden ser amores fugaces. Evidentemente, cuando pasa la noche con él y despierta y se da cuenta de que el *amour fou* no ha alimentado una vida distinta, se decepciona terriblemente, aun cuando —parece— ha ideado su desliz para que fracase. Como apunta Fernández Martínez:

Si bien es cierto que los personajes parecen estar buscando constantemente espacios más amplios y satisfactorios, menos opresivos que la realidad española, no pueden catalogarse

como rebeldes o inconformistas, ya que su deseo queda reducido a la añoranza, convencidos todos ellos de la inutilidad del posible empeño heroico [2019: 2017].

Sin duda, en el itinerario de la felicidad frustrada de Blanc hay dos cuentos especialmente crudos: «El nudo» y «Ciudad sin alma». De su cuentística, son los relatos más elegíacamente de posguerra. Lo mísero de la vida de sus protagonistas no pierde fuerza de horror con la costumbre, al contrario, la prolongación de la tensión de los límites humanos acaso se asemeja a un determinismo atávico que justifica tanta desgracia acumulada.

Blanc inspira «El nudo» en una vendedora de leche condensada que, a pesar de que era muy castigada en su matrimonio, solo de vez en cuando se quejaba diciendo «¡Ay, señorita, si una pudiera deshacer el nudo!» [2015: 223]. En el cuento es una doncella la que repite la queja. Después de quedarse su marido sin trabajo, empezó a beber por vergüenza, cada vez más, hasta que llegaba a casa a veces irascible y violento. Al día siguiente pedía perdón, pero la mujer comprendía que no iba a cambiar y «no sintió casi ni ira, ni rencor contra él, como si una fuerza misteriosa y oscura le dijera que era inútil luchar contra aquello» [2019: 60-61]. La parálisis de la mujer con su marido era todo lo contrario en el trabajo: lo hacía sin descanso, hasta los domingos, y aun así llevaba la familia una existencia miserable, pasaban hambre. Ella procuraba guardarse la comida del trabajo para sus hijos. Al llegar a casa, había noches que todavía su maltratado cuerpo tenía que sufrir las palizas brutales del marido. Los hijos, que no ignoraban el maltrato, aborrecen al padre, y es la madre la que guarda la casa también en ese sentido, la que lo defiende para que, si no tienen nada, al menos tengan familia, ya que «era lo que nunca debía de faltar» [2019: 63].

El cuerpo signado de violencia envejece prematuramente: «Fue entonces cuando notó más el roce de la cuerda, la opresión del nudo sobre su garganta y, sin embargo, no pensaba en deshacerlo» [2019: 62-63]. Se sacrificará la salud hasta que sus hijos puedan valerse por sí mismos. «Ser entrenada en la renuncia es casi por necesidad ser entrenada para una mala salud» [Gilbert, Gubar, 1984: 68]. Una noche se accidenta:

Nunca supo qué hizo resbalar su pie aquella noche al volver con el frío del invierno. Luego solo recordaba el golpe duro sobre la acera, el crujir de sus huesos quebrantados. Después de un descanso, un alivio al despertar en aquella cama extraña del hospital, y luego la punzada cruel de inutilidad, de su final. Todavía quiso incorporarse, comprobar si su cuerpo la seguía. ¿Qué harían sus hijos; él sobre todo? ¿Quién haría el trabajo de ella? Pero todo fue inútil: su cuerpo ya no le pertenecía, y hasta sus mismas manos las miraba como si ya no fueran de ella, ni fuese su sangre quien las regara [2019: 61].

No le preocupa que su cuerpo no reaccione, le preocupa que ya no pueda usarlo para seguir intercambiándolo por la familia. Su vida está rentada. Ni dos naranjas que él le lleva se las permite, le dice que las guarde para los hijos. «[...] algo más tarde se sintió dulcemente resbalar, caer» [2019: 65] es demoledoramente similar a lo que la madre de «El domingo» augura: «ir a la muerte sin poder descansar, buscando en ella poco más

que el silencio» [2019: 29]. Aunque no se explicita su muerte, quizás sea más cruda la insinuación: «Después rodó, y rodó en el vacío, sola entre las tinieblas, buscando con avidez su sitio» [2019: 65]. La vida le ha sido tan inhóspita que el *memento mori* es consuelo y no amenaza.

La muerte no está acompañada desiderativamente en «Ciudad sin alma», al contrario, el castigo de los personajes es justamente vivir con la continua amenaza de que los días son tan livianos que pueden acabarse en cualquier momento. En tiempo de guerra el desamparo es tan agudo en el protagonista que, aunque su vida corre peligro, no quiere abandonar Madrid por no dejar lo único que tiene: su casa y sus recuerdos. Un día en los horribles refugios se encuentra con una conocida, Pepita, amiga de Mercedes, que fue un tiempo su novia. Se confiesan que están los dos muy solos y ella propone que se reúnan regularmente en la casa en la que vive con un matrimonio anciano, y así pasa. Tras esas cuatro paredes «la vida fluía con el mismo tono de siempre, como si lo que afuera pasaba fuera un sueño irreal y fantástico» [2019: 72]. La calle es aterradora. Él se atreve un día a ir a su trabajo en el Ministerio. Allí apenas queda nadie y los que quedan desconfían. Tiene mucho miedo, pero no se lo dice a ella. No quiere regresar al Ministerio ni esconderse, ella sabe que esa será su sentencia de muerte.

Tengo miedo, y no tengo siquiera el intento de huir. Me cogerán, lo sé; me lo decían los ojos de los compañeros del Ministerio el otro día; los de la portera, la última vez al subir; y, créame, prefiero que ya sea; es peor que esto; estar esperando, esperando con esta cobardía, la muerte [2019: 74].

El cuento, «en vez de fijarse en la épica política, nos habla de dos personajes sin más ideología que su propio miedo» [Mendoza, 2019: 85]. Pepita se da cuenta de que no está intentando desesperadamente ayudar a su amigo por hospitalidad: «la necesidad vital ha convertido en urgente» la amistad difusa que creyeron reencontrar en el refugio [Mendoza, 2019: 85]. La esperanza de ese amor descubierto cambia su mundo: «era como si llegase de pronto la primavera: flores, flores por todas partes, y el olor de la hierba mojada; como si paseara por el campo» [Blanc, 2019: 76] y no por una ciudad asediada. Pasa el día buscando alguna solución y, aunque está muy cansada, no quiere dejar de pasar por su casa y darle esperanzas. La portera le dice que seguramente se lo habrán llevado.

Fin de las ilusiones, la ciudad ya no tiene disfraz. No hay primavera que cubra el horror. La narración se detiene en una anciana hambrienta buscando entre la basura algo que llevarse a la boca. Pepita, que no se rinde, finalmente lo encuentra hacinado junto a otros detenidos. Estaba tranquilo, resignado. Todos los días vendrá Pepita, aunque no la dejen pasar algunos; «[...] todo era confusión y solo su corazón gritando lo que nunca había dicho, haciéndole soñar lo que nunca pensó para ella, lo que soñó y pensó siempre para los demás» [2019: 78]. Se necesitan mutuamente como solución escapista: lo único que les queda de su juventud, de la vida antes de ser terriblemente interrumpida, son el uno al otro.

La ilusión recién descubierta se rompe definitivamente. «Pase si quiere, pero ya no está; ya no es necesaria su ropa» [2019: 79], le dice un miliciano a Pepita. Antes de marcharse un arrestado le da un encargo: «Le dice usted a ella que por fin no siento ningún temor y sí, solo, la pena de dejarla» [2019: 79]. Se aguanta el llanto hasta que ya no está delante del cruel miliciano, la dignidad todavía no se ha rendido a la deshumanización bélica. De camino se encuentra a un grupo de milicianos —Blanc los retrata como una jauría insensible al pueblo— que le piden la documentación. Cuando ella les grita «asesinos», a sangre fría la matan.

No escapa la ironía trágica de que «mientras él es paseado, ella será asesinada en un paseo» [Rubio, 2020]. Felicidad Blanc, formidable lectora, estima al receptor de sus textos, no lo sobreprotege. El detalle fatal de las muertes paralelas está narrado con una finísima sensibilidad, no sobrexponiendo la coincidencia, sino guardando el espacio del lector. Es un ejemplo de la capacidad que la prosa de Felicidad Blanc tiene para significar el detalle, «pero ni siquiera la recreación de lo aludido puede paliar el dolor que provoca la ausencia de la realidad a la que remite» [Blanco, 2008: 53]. La técnica de insistir con la narración en un silencio —ausentar la estridencia— subraya y no disimula desamparo.

2.3. «No habrá muchas como tú». Los conflictos de la femme incomprise

Los personajes de Felicidad Blanc son mujeres que sufren una profunda soledad moral. Tienen claras reminiscencias de Emma Bovary en cuanto a que «experimenta[n] en forma aguda una completa inadecuación entre el mundo idealizado, al cual aspira[n] ardientemente y el mundo mezquino y vulgar que la[s] rodea» [Correa, 1982: 25], pero no sufren del *bovarysme* que psicopatizó Jules de Gaultier como un tipo de trastorno de la personalidad. Las mujeres de los cuentos tienen encuentros insatisfactorios con la realidad porque lo real únicamente representa para ellas lo ausente, por tanto, son incapaces de proyectarse a un futuro realista. «Son mujeres resignadas, afligidas por el pesimismo tras haber renunciado a sus aspiraciones, abandonadas a la nostalgia de una vida no vivida» [Fernández, 2019: 250].

Este sentimiento las desplaza, las desarraiga, las margina. No es que se valoren de forma diferente de lo que en realidad son, es que inevitablemente confrontan la imagen de sí mismas como una otredad, como la imagen que otro les refleja. Es una agotadora pugna entre la intimidad de las protagonistas y el medio hostil que las rodea y, en comparación con los personajes masculinos de Blanc, las dota de una aguda sensibilidad. Un arma de doble filo: por un lado, son conscientes de los peligros inherentes a ilusionarse, pero también por eso sufren más tempranamente el desencanto.

«Con frecuencia, los objetos, en su abultada presencia, adquieren un valor simbólico», dice Gustavo Correa, que hace que los personajes cobren «conciencia aguda de su frustración» [1982: 30]. En «El Domingo» las preocupaciones de la madre sobre la estrechez económica interfieren justo antes de hacer memoria personal: los zapatos que tienen que ser sustituidos, disimulados. El tren de ida y vuelta es un reflejo de su ánimo: el de

ida —cuando ella está cansada de los preparativos y nerviosa— va lleno, apenas entran, es agobiante, mientras que el de vuelta —cuando el pacto de silencio del matrimonio la consuela mínimamente— es más relajado, hay gente durmiendo, cantando («La alegría era un poco forzada, como si se mezclara en ella todo el cansancio de la jornada que termina, de las cosas que acaban» [2019: 31]). Más evidente es la carga simbólica de los objetos en «La institutriz»: el piso humilde, las botas y el sombrero desgastados que se quita al llegar, hasta la compra (una botella de cerveza y un paquete de cigarrillos para pasar la Navidad) acentúan la soledad de la vieja educadora. En «La ventana» ya desde el título el objeto es co-protagonista, el cual simboliza los deseos de Mauricio. El hotel donde consuman la infidelidad en «El adulterio» es un no-lugar, todo lo contrario a los lujosos alojamientos de las novelas rosas. Y si ella sueña continuamente que su apuesto salvador vendrá del mar —será un marinero—, su marido es el sueño revertido: trabaja en un almacén y el olor a alquitrán enmascara el del mar, aunque está muy cerca del puerto. La vida de actriz, dice la protagonista de «Última actuación», no es nada glamurosa, sino bastante vulgar.

En el «El cóctel» la carga simbólica de los objetos va asfixiando la escena. La primera preocupación del matrimonio es qué ropa llevarán. Se tiene que ajustar al humilde presupuesto, pero también tiene que aparentar. Felicidad Blanc cuenta en *Espejo de sombras* que lo escribe justo al volver de un cóctel: «[...] cerca de mí hay una señora cuyo atuendo disimula una cierta pobreza, pero que trata por todos los medios parecer elegante. Veo su marginación y las gentes que pasan de un lado para otro ignorándola» [2015: 221-222]. Las primas de la protagonista le prestan un sombrero que les parece de última moda [2019: 43] y, cuando se lo prueba Laura, dicen: «no habrá muchas como tú» [2019: 44], una línea que se volverá completamente irónica según avance el relato.

La pluma de ese sombrero prestado la mece el aire en el sueño que Laura tiene la noche anterior. Sueña que se le escapa, no puede atraparla. La escena onírica es un augurio. Ha advertido a Laura de la imposibilidad de ascender en el escalafón social. Desde luego, a Don Manuel no le ha impresionado: todo lo contrario, piensa que Laura es cursi, que no ha sabido ni fingir. A medida que Laura se vaya dando cuenta de que están fuera de contexto, le dolerán los zapatos, el sombrero le parecerá que ya no queda igual. Y cuando llegan a casa se desviste «como el soldado que se despoja de su uniforme después de una dura batalla» [2019: 49]. Ha tomado plena consciencia de que han ido a actuar y ha sido más ridículo el gusto aparentado que la vulgaridad sincera. La vergüenza del matrimonio lo ha llenado todo: está lloviendo —como si el cielo supiera que las expectativas han caído—, la lluvia estropea la pluma, el piso es insoportablemente pequeño. Sin duda, esta carga simbólica del detalle que funciona como desdoblamiento psíquico de los personajes es influencia directa de Chéjov, otra de sus lecturas favoritas, mencionada en «Carta primera» [2019: 86].

La conceptualización discursiva de la desintegración de estos personajes se manifiesta a través de la elipsis, el silencio y la construcción antitética de mundo interior idealizado frente a la demoledora realidad prosaica. Más allá de los intentos frustrados de ensoñación, las estructuras sintáctico-semánticas de mayor peso son de indicativo. La

historia escondida o eludida es la desaparición de la persecución ilusoria, la condena de las mujeres de Blanc al tiempo presente y perpetuo. «Está usted perdiendo el tiempo» [2019: 27], le advierten a la protagonista de «El domingo» cuando empieza a conocer al que será el padre de sus hijos. Lo que hacen los personajes con su tiempo no vale gran cosa. La sensación de no avanzar semeja un movimiento de marea: no es que el tiempo no se mueva, es que la sensación de ir y venir siempre en el mismo paso anula la sensación de movimiento. Si la característica distintiva del tiempo es la pérdida, quien tiene tiempo está condenado a perderlo una y otra vez.

La abnegación, la despersonalización, la apatía a la que se vencen las protagonistas de «El domingo», «El adulterio» o «La institutriz» es el pago a la precocidad, a estar listo —a sufrir— antes de tiempo. Es esta una característica muy durasiana. De hecho, los personajes femeninos de Felicidad Blanc aceptan una lectura comparativa con la protagonista de *El arrebató de Lol V. Stein* (1964). Lol, al igual que los personajes de Blanc, «daba la impresión de soportar con un sosegado fastidio a una persona a quien debía parecerse pero de la que se olvidaba a la menor ocasión» [Duras, 1990: 10]. Ambas autoras se aproximan a la narración desde personajes que están contextualizados fuera del discurso.

3. CONCLUSIONES

La literatura de Felicidad Blanc quiere «establecer en nuestra soledad un vínculo entre la realidad y el misterio»¹² [Panero, 1941: 428]. Sus cuentos recorren las isotopías semánticas de ilusión y, como consecuencia, rotura de expectativas. La narración, en tanto que proyección ficcional de la realidad, busca continuamente la realización empírica del deseo. Cuando la realidad sustituye penosamente lo ensoñado, a falta de una palabra que reúna sensiblemente el desencanto de las protagonistas, flota el cuento en una elipsis. Esta no-palabra o palabra-agujero no protege al lector de la decepción explícita: da a la lectura una inquietante serenidad de vida muerta.

La persecución nostálgica de Blanc es todavía una breve pulsión de vida. «La imaginación y el silencio eran lo único importante» [2019: 122], los únicos elementos que pueden interferir en la memoria para que la desiderata sea momentáneamente habitable.

La estética que Felicidad Blanc mantiene coherentemente a lo largo de cuarenta y un años de producción cuentística es la defensa más absoluta de su autoría. No solo Blanc es escritora, sino que sus cuentos hacen jirones inconfundibles de vidas no vividas que guardan un estremecimiento irrepetible en el lector; es literatura que, aunque nazca en la ausencia, no acaba ahí.

12 Es una de las líneas más citadas de Leopoldo Panero. Se está refiriendo a las virtudes de la mejor poesía, en un artículo que estudia la estética de Leopoldo Lugones.

4. BIBLIOGRAFÍA

- BLANC, F. (1979): *Cuando amé a Felicidad*, ed. Carlos Bousoño, Madrid, Ediciones Juan Gris.
- ____ (2015): *Espejo de sombras*, Madrid, Cabaret Voltaire.
- ____ (2019): *La ventana sobre el jardín*, ed. Sergio Fernández Martínez, Sevilla, Ediciones Espuela de Plata.
- BLANCO PICÓ, L. (2008): «Crisis de la modernidad y pérdida de la capacidad narrativa. El nuevo panorama del hombre contemporáneo en *París, Texas*», *L'Atalante*, N.º 7, pp. 51-59.
- BONILLA, B. (2015): «*El desencanto*, muerte y locura de Leopoldo María Panero», *Clínica Contemporánea*, Vol. 6, N.º 2 143-150.
- CASTILLA DEL PINO, C. (1996): «Quijotismo y bovarysmo: de la ficción a la realidad», 1916: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, N.º 10, pp. 23-35.
- CHÁVARRI, J. (1976): «Jaime Chávarri», en Felicidad Blanc, Juan Luis Panero, Leopoldo María Panero y José Moisés Panero: *El desencanto*, Madrid, Elías Querejeta Ediciones.
- CORREA, G. (1982): «El bovarysmo y la novela realista española», *Anales galdosianos*, N.º 17 pp. 23-52.
- DURAS, M. (1990): *El arrebató de Lol V. Stein*, trad. Ana María Moix, Barcelona, Círculo de Lectores.
- EGEA, J. (2004): «*El desencanto*: la mirada del padre y las lecturas de la transición», *Symposium. A Quarterly Journal in Modern Literatures*, N.º 58, volumen 2, pp. 79-92.
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, S. : (2019): «Estudio. Los años de silencio», en Felicidad Blanc: *La ventana sobre el jardín*, Sevilla, Ediciones Espuela de Plata.
- ____ (2020): «Felicidad Blanc, la musa contestataria», eds. Yasmina Romero Morales y Luca Cerullo *Incómodas. Escritoras españolas en el franquismo*, Madrid, Eolas ediciones, pp. 284-303.
- GALLEGO BENOT, J. (2021): «“La ventana sobre el jardín”, de Felicidad Blanc», *Castilla. Estudios de Literatura*, N.º 12, pp. 31-35.
- GARCÍA MARTÍN, J. L. (2019): «Felicidad y otros cuentos», *El Norte de Castilla*, 19 de septiembre. Fuente: <https://www.elnortedecastilla.es/culturas/la-sombra-del-cipres/felicidad-cuentos-20190920203310-nt.html> [Consulta: 5/12/2021].
- GILBERT, S. y GUBAR, S. (1984): *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*, trad. Carmen Martínez Gimeno, Madrid, Cátedra.
- GONZÁLEZ MANRIQUE, M. J. (2008): «La descomposición de la familia tradicional en el cine español de la Transición», *Quaderns de Cine: Cine i Transició (1975-1982)*, 2: 7-16.
- HUERTA CALVO, J. (2019): «Prólogo», en Felicidad Blanc: *La ventana sobre el jardín*, ed. Sergio Fernández Martínez, Sevilla, Ediciones Espuela de Plata.
- LABANYI, J. (2011): «Los fantasmas del pasado y las seducciones del psicoanálisis: *El desencanto* (Jaime Chávarri, 1976)», en *El cine y la transición política en España (1975-1982)*, ed. Manuel Palacio, Madrid, Biblioteca Nueva, pp. 73-85.
- MARÍAS, J. (1993): *Corazón tan blanco*, Barcelona, Anagrama.
- MARTÍN GAITE, C. (1987): *Desde la ventana*, Madrid, Espasa Calpe.

- MARTÍNEZ GARRIDO, E. (2000): «Bildungsroman y crítica de género. Novela rosa y narrativa de mujeres», *Cuadernos de Filología Italiana*, N.º extraordinario, pp. 529-546.
- MEDINA DOMÍNGUEZ, A. (2001): *Exorcismos de la memoria. Políticas y poéticas de la melancolía en la España de la transición*, Madrid, Libertarias Prodhufi.
- MENDOZA, J. (2019): «Los cuentos de Felicidad Blanc. La distancia entre la realidad y el deseo», *Leer*, N.º 292, pp. 84-85.
- MOIX, A. M. (1978): «Felicidad Blanc: “Yo soy Natacha, pero ¿dónde está el príncipe?”», *Camp de l’arpa. Revista de literatura*, N.º 51, pp. 54-57.
- MOLINA FOIX, V. (1999): «Cinema Panero», *El País*, 14 de julio.
- MOREIRAS-MENOR, C. (2011): *La estela del tiempo. Imagen e historicidad en el cine español contemporáneo*, Madrid, Editorial Vervuert S.L.
- PABLOS, M. de (2019): «La rebelión de la musa Felicidad Blanc», *Letra global*, 8-v.
- PANERO, L (1941): «Sobre Leopoldo Lugones», *Escorial*, 14-v, pp. 427-433.
- PANERO, M. (1976): «Michi», en Felicidad Blanc, Juan Luis Panero, Leopoldo María Panero y José Moisés Panero: *El desencanto*, (Madrid, Elías Querejeta Ediciones).
- ___ (1994): «Michi», en *Después de tantos años*, Ricardo F. [DVD]. Madrid: Aiete Films.
- PEREDA, R. M. (1977): «Felicidad Blanc: “La literatura nos salva”», *El País*, 23 de julio.
- PERLADO, J. J. (1983): «Querida Felicidad Blanc», *ABC*, 19 de marzo.
- REY-REGUILLO, A. del (2014): «Leopoldo María Panero, deconstructor de leyendas épicas familiares. A propósito de *El desencanto* (1976) de Jaime Chávarri», *L’Âge d’or. Images dans le monde ibérique et ibéroaméricain*, N.º 7, pp. 39-50.
- RIMBAUD, A. (2016): *Obra completa bilingüe*, trad. Mauro Armiño, Girona, Atalanta.
- SÁNCHEZ-MONENY, J. (2016): «*El desencanto*, ¿una metáfora de la transición?», *Transiciones de la dictadura de la democracia*, Universidad de Szeged, Departamento de estudios hispánicos, pp. 505-517.
- SÁNCHEZ NORUEGA, J. L. (2012): «La deconstrucción fílmica de la familia Panero», *Astórica*, N.º 31, pp.209-222.
- SEMPRÚN, J. (1976): «*El desencanto* o las secretas ceremonias de la familia», en Felicidad Blanc, Juan Luis Panero, Leopoldo María Panero y José Moisés Panero: *El desencanto*, (Madrid, Elías Querejeta Ediciones), pp. 7-17.
- TORREIRO, C. (2004): «Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)», en *Historia del cine español*, eds. Román Gubern, José Enrique Monterde, Julio Pérez Perucha, Esteve Rimbau y Casimiro Torreiro, Madrid, Cátedra, pp. 314-397.
- TRUEBA MIRA, V. (2002): «La autobiografía femenina: la mujer como escritura (sobre Felicidad Blanc)», *Hesperia. Anuario de Filología Hispánica*, N.º 5, pp. 175-194.
- VILARÓS, T. (1998): *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*, Madrid.
- VILLENA, L.A. de (2019): «Los relatos de Felicidad Blanc, el primer adiós, el último y todos los demás», *El Mundo*, 14 de enero.