

Guía lectura

Nada (Carmen Laforet)

Joan Estruch Tobella

Guía de lectura

1. La novela de posguerra

Antes de la guerra civil, en los años veinte y treinta, la novela tuvo escaso desarrollo en España, en contraste con el auge de la poesía (Generación de 1927). Ortega y Gasset, en *Ideas sobre la novela* (1925), había teorizado que la novela realista, basada en un argumento y unos personajes, era un género agotado, destinado a desaparecer. En su lugar se planteó la llamada novela deshumanizada, que privilegiaba los aspectos formales y reducía al mínimo el argumento y la intriga. Benjamín Jarnés, Ramón Pérez de Ayala o Gabriel Miró son los novelistas que trataron de aplicar esta nueva concepción de la narrativa. Pero las tensiones sociales y políticas de los años treinta favorecieron que la novela se convirtiera en vehículo de denuncia de las injusticias sociales.

En los años cuarenta, después de la Guerra Civil Española (1936-1939) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), el desolador clima de posguerra favoreció el auge de la literatura comprometida con los problemas sociales. Una de las corrientes fue el existencialismo, doctrina filosófica surgida en los años que precedieron a la Segunda Guerra Mundial. El existencialismo, con su cuestionamiento del sentido de la existencia humana, tuvo enseguida repercusiones literarias. *La náusea* (1938), de Jean Paul Sastre, y *El extranjero* (1942), de Albert Camus, fueron sus novelas emblemáticas. Otra de las corrientes fue el neorrealismo, que tuvo especial desarrollo en Italia, tanto en el cine

como en la novela (Alberto Moravia, Vasco Pratolini, Cesare Pavese).

En España, el existencialismo y el realismo social tuvieron importante repercusión en todos los géneros literarios. Cabe destacar, en poesía, *Hijos de la ira* (1944), de Dámaso Alonso, y en teatro, *Historia de una escalera* (1949), de Antonio Buero Vallejo. Entre 1940 y 1950 se produce un auge cuantitativo de la novela, es decir, se publican muchas obras narrativas, pero no de mucha calidad. Empiezan a publicar los autores nacidos entre 1910 y 1921, que vivieron la guerra civil en plena juventud: Gonzalo Torrente Ballester (1910), Ignacio Agustí (1913), Camilo José Cela (1916), Luis Romero (1916), José María Giro-nella (1917), Elena Quiroga y Carmen Laforet (1921).

Pero se trata de un grupo de escritores que sólo comparten el hecho de ser coetáneos, de pertenecer a la misma época histórica. No puede hablarse, pues, de una «Generación del 36» entendida como grupo literario cohesionado, con vínculos entre ellos y con una estética compartida. Cada uno de ellos tiene su propia personalidad literaria. Por eso podemos afirmar que Carmen Laforet es una escritora aislada que no podemos adscribir a ningún grupo o escuela literaria.

2. Carmen Laforet (1921-2004)

2.1. Apuntes biográficos

En todas las novelas de Carmen Laforet hay una fuerte presencia autobiográfica. Sin embargo, se trata de una presencia filtrada, que no puede interpretarse de manera directa. Ella misma nos lo dice así: «Si mis novelas están hechas de mi propia sus-

tancia y reflejan ese mundo que soy yo, en ninguna de ellas, sin embargo, he querido retratarme» (*Mis mejores páginas*, 11).

Carmen Laforet nació en 1921 en Barcelona, en casa de su abuela materna, en la calle Aribau, n.º 36, la misma casa a la que volverá en 1939 y que le inspirará los escenarios domésticos de su novela *Nada*. En 1923, la familia se traslada a Las Palmas de Gran Canaria por necesidades profesionales de su padre, Eduardo Laforet, arquitecto y profesor de Peritaje Industrial. El padre era culto y tenía en casa una buena biblioteca que Carmen utilizó desde niña. También era deportista, campeón de tiro con pistola, afición que transmitió a sus hijos, y también a Carmen, que se reconocerá «más torpe que mis hermanos». En *Nada* podemos encontrar algunas de esas características en Román y su pistola, y probablemente también en el padre de Ena, que es canario.

La madre de la escritora, Teodora Díaz, era de origen humilde. Fue a una escuela de niñas pobres y después, mediante becas, estudió Magisterio. Se casó a los 18 años y murió a los 33 en Canarias (1934), cuando Carmen tenía 13 años. La escritora la describe como una «mujer menuda, de enorme energía espiritual, de agudísima inteligencia y un sentido castellano, inflexible, del deber. Recuerdo también su bondad. Tenía el don de la amistad». Carmen tuvo dos hermanos, Eduardo y Juan, con quienes siempre se sintió compenetrada.

Poco después de la muerte de su esposa, el padre volvió a casarse. Carmen tuvo muy mala relación con su madrastra, que «se comportaba como las madrastras de los cuentos», ya que, por celos, trataba de impedir toda relación entre Carmen y su padre. El anhelo de recuperar la felicidad familiar marcará la vida de la novelista y dejará huella en sus obras.

Carmen apenas vivió las consecuencias de la guerra civil. En Canarias no hubo combates ni bombardeos, ya que las islas quedaron desde el principio en el bando franquista. Tampoco

hubo problemas de comida, por lo que la vida cotidiana transcurrió con relativa normalidad. Estudió bachillerato en el Instituto de Las Palmas. En aquella época, era una alumna aplicada e independiente, bastante solitaria.

En 1939, recién terminada la guerra civil, Carmen decide irse de casa para alejarse de su madrastra. En aquella época era una decisión valiente y poco usual. Eran muy pocas las chicas que estudiaban carreras universitarias, y menos aún las que lo hacían fuera de su casa. Eligió Barcelona, donde podría alojarse en casa de su abuela y sus tíos, en la calle Aribau. Experimentó un gran choque al llegar a Barcelona, una ciudad que mostraba muchos destrozos de la guerra y donde la vida era muy difícil. Se matriculó en la Universidad, en la Facultad de Filosofía y Letras de la plaza Universidad, pero sólo llegaría a aprobar el primer curso. No era una buena estudiante, y cada vez asistía menos a clase. Tres años después, en 1942, se marchó a Madrid, donde vivió en casa de una tía materna. Se matriculó en la Facultad de Derecho como alumna libre, pero tampoco llegó a terminar la carrera, ya que cada vez estaba más dedicada a la escritura.

En 1943, de enero a setiembre, a los 22 años, empezó a escribir *Nada* en Madrid. La presentó al Premio Nadal, que en 1944 se convocaba por primera vez, y lo ganó de manera inesperada. En 1946, en Madrid, se casó con el periodista y escritor Manuel Cerezales. El matrimonio tuvo cinco hijos. Durante esos años dejó de escribir: «Cuando tuve niños pequeños, el dedicarme a ellos no me permitía escribir; pero tampoco me importaba, porque tenía que cumplir con mi obligación». Dos de sus hijos, Agustín y Cristina, han seguido la afición de su madre y son escritores.

En 1951 sufrió una crisis espiritual que la llevaría a recuperar su fe católica, experiencia que inspiraría su novela *La mujer*

nueva (1955). Pero dos años después, una nueva crisis la hizo abandonar el catolicismo. En 1970 se separó de su marido y comenzó una vida errática y solitaria. Vivió temporadas fuera de España, en Roma y en Tánger.

Se obsesionó por perfeccionar su escritura y rehacía sus obras constantemente. De las obras que tenía proyectadas sólo llegó a publicar una, *La insolación*, en 1962. Su siguiente novela, titulada *Al volver la esquina*, estuvo a punto de publicarse, pero cuando la editorial le envió las galeras para que las corrigiera, se negó a publicarla, quizá porque no le pareció todo lo perfecta que ella hubiera deseado. Finalmente, *Al volver la esquina* sería publicada por sus hijos en 2004, poco después de la muerte de la escritora.

Carmen Laforet siempre rehuyó participar en la vida literaria, negándose a conceder entrevistas y limitando sus relaciones sociales a sus amigos íntimos y a sus familiares. Esta actitud favoreció que se creara una fama de autora un tanto misteriosa y solitaria. Aquejada por una enfermedad degenerativa, murió en Madrid en 2004.

2.2. Su obra

La obra de Carmen Laforet no es muy extensa, lo cual no quiere decir que no escribiera mucho. Su afán de perfección la llevó a desechar muchos borradores y proyectos. Por eso sólo nos podemos referir a las obras publicadas, todas de carácter narrativo o periodístico. *La isla y los demonios* (1952) es de tema autobiográfico. De hecho, puede considerarse como el antecedente de *Nada*. La protagonista, una adolescente llamada Marta, vive en la isla de Gran Canaria sus primeros conflictos sentimentales mientras en la Península se desarrolla la guerra

civil. Al finalizar ésta, Marta se irá a Madrid a iniciar una nueva vida, con lo que la novela enlaza con *Nada*.

La mujer nueva (1955) se inspira en la vivencia mística que tuvo la autora en 1951 y que la llevó a recuperar su fe católica. No fue muy bien recibida por el público y la crítica.

La insolación (1963), considerada por algunos críticos como la mejor novela de Carmen Laforet, fue concebida como primera parte de una trilogía, junto a *Al volver la esquina* y *Jaque mate*. *La insolación* se centra en los conflictos de un adolescente, y las otras dos querían seguir su evolución hasta la madurez. La segunda, *Al volver la esquina*, se publicó, como hemos dicho, en 2004.

También hay que mencionar varias novelas cortas (*La llamada*, *El último verano*, *Un noviazgo...*) y cuentos (*La muerta*, *El veraneo*, *La fotografía*, *En la edad del pato...*).

Desde el punto de vista temático, toda la obra novelística de Laforet puede agruparse en dos trilogías:

- Trilogía femenina, formada por *La isla*, *Nada* y *La mujer nueva*.
- Trilogía masculina, inacabada, formada por *La insolación*, *Al volver la esquina* y *Jaque mate*.

Aunque escritas y publicadas sin orden cronológico y con protagonistas distintos, el tema que las une es la evolución personal desde la adolescencia hasta la madurez. La primera, la trilogía femenina, no fue concebida por la autora como tal, pero se puede considerar así porque asistimos a la evolución de una misma protagonista femenina, aunque con personalidades distintas en cada novela.

En el prólogo de sus *Obras Completas* reconoce que las tres novelas de protagonismo femenino tienen una estrecha

relación y una misma protagonista, aunque con nombres distintos:

La historia de este primer volumen de *Obras Completas* es la historia de una muchacha que poco a poco encontró el camino de su espíritu a través de los libros que ella misma escribió... mientras iba dejando de ser muchacha para convertirse en algo tremendo: en una mujer que calla y observa y sólo vive para sí misma cuando puede olvidarse de que es escritora. («Prólogo», 11.)

La segunda trilogía fue pensada desde el principio como un ciclo narrativo unitario, con título específico, *Tres pasos fuera del tiempo*, y con el mismo protagonista, Martín Soto.

LA OBRA NOVELÍSTICA DE CARMEN LAFORET

Trilogía femenina	Adolescencia	<i>La isla y los demonios</i> (1952)
	Juventud	<i>Nada</i> (1945)
	Madurez	<i>La mujer nueva</i> (1955)
Trilogía masculina	Adolescencia	<i>La insolación</i> (1963)
	Juventud	<i>Al volver la esquina</i> (2004)
	Madurez	<i>Jaque mate</i> (inédita)

Como hemos visto, casi toda la obra de Laforet se basa en el tema de la evolución personal. *Nada* tiene el papel inaugural dentro de esa temática. Esta unidad se corresponde con una unidad de estilo, ya que no hay cambios notables entre sus novelas. Toda su obra se inscribe dentro del realismo, pero *Nada* tiene un tono poético que ya no volverá a usar después.

Una cuestión muy debatida es la de caracterizar la evolución novelística de la escritora. Predominan los críticos que consideran que con *Nada* alcanzó su nivel más alto, de manera que el resto de sus obras tendría menos calidad literaria. En ese caso, nos encontraríamos ante una tendencia descendente. Otros críticos consideran que *La insolación* es la mejor de sus obras, superior a *Nada*. Lo que está fuera de duda es que *Nada* es la obra más conocida de Carmen Laforet, la que mayor fama y prestigio le ha dado.

3. 'Nada'

3.1. Contexto histórico

La novela se sitúa en un periodo muy conflictivo de la historia de España y del mundo. La llegada de Laforet-Andrea a Barcelona, en setiembre de 1939, coincide con la invasión de Polonia por la Alemania nazi, que desencadena el comienzo de la Segunda Guerra Mundial sólo cinco meses de que terminara la Guerra Civil Española con la victoria del ejército franquista. Y a principios de 1945, cuando *Nada* recibe el premio Nadal, la Segunda Guerra Mundial estaba a punto de terminar, primero en Europa y luego en Asia.

Nada es la primera novela española que se sitúa en un marco coetáneo, el de la posguerra. Mientras los escritores falangistas preferían el contexto épico de la guerra civil y la novela costumbrista se refugiaba en el periodo anterior a la contienda, *Nada* refleja la triste realidad inmediata sin idealización, con un realismo no exento de crítica. Este punto de vista la convirtió en una novedad que sorprendió al público y a la crítica. Pero el contexto histórico es sólo un marco borroso al que se alude

muy poco. Por ejemplo, el estallido de la Segunda Guerra Mundial aparece de manera indirecta, en medio de una conversación entre hombres de negocios (p. ²³⁹204).¹ Y eso es así porque a la autora le interesa más el microcosmos de sus personajes, su drama humano, que la problemática social en la que están inmersos. Por eso la novela tiene un gran valor testimonial, autobiográfico, de las vivencias de Carmen-Andrea, pero con escaso interés histórico, a pesar de situarse en un año tan crucial para la historia de España y del mundo.

Carmen Laforet era una joven totalmente desconocida en el mundo de las letras cuando recibió el primer premio Eugenio Nadal, promovido por la revista *Destino*, vinculada a la editorial del mismo nombre. *Destino* era el portavoz de los intelectuales catalanes franquistas, como Josep Pla. Su adhesión al régimen estaba matizada por un moderado catalanismo. Habían creado el premio literario en memoria de su compañero Eugenio Nadal, un escritor muerto en plena juventud. Desde el principio hubo una clara voluntad de valorar la calidad literaria antes que los criterios puramente comerciales. Todos estos factores explican que se concediera el premio a una obra como *Nada*, que tenía una calidad indudable y un moderado contenido de desazón existencial y criticismo social. La censura franquista no puso especiales reparos a la obra, aunque fue interpretada de manera muy distinta por los dos censores que la revisaron y finalmente autorizaron su publicación. Uno de ellos la consideró una «novela insulsa, sin estilo ni valor literario alguno», mientras a otro, probablemente un eclesiástico, le pareció una narración inmoral y contraria a la doctrina de la Iglesia (Ródenas, 240).

1. Todas las citas de *Nada* se refieren a la edición de Ediciones Destino, Barcelona, 1995.

La obra recibió grandes elogios de los escritores consagrados: Azorín, Zunzunegui, Juan Ramón Jiménez... En 1948 se le concedió el prestigioso premio Fantesrrat, de la Real Academia. Este éxito de crítica se correspondió con una buena acogida por parte del público: tuvo tres ediciones en 1945 y otras tres en 1946. Sin embargo, las fuertes tensiones políticas de la época provocaron valoraciones sesgadas, hechas desde posiciones políticas partidistas. Los sectores más reaccionarios del régimen franquista la criticaron ásperamente porque no encajaba con la ideología del nacional-catolicismo. En la revista *Reseña de Bibliografía Hispánica*, de diciembre de 1945, se la critica por carecer de ideales positivos:

Su estética es la estética de lo feo, que hoy está de moda; rinde casi exclusivo culto a lo torvo, a lo hosco, a las complicaciones zoológicas de la vida humana; demuestra una sensibilidad refractaria a las zonas elevadas del espíritu y a los valores bellos y heroicos de la Naturaleza. Todo lo que está en boga, desgraciadamente.

La ofensiva contra la cultura occidental hace actualmente parapeto de la literatura. Arrastra a muchos escritores una consigna inconsciente y difusa de abatir toda la construcción conceptual y estética creada por la civilización cristiana. En la novela, sobre todo, triunfan ya los asiáticos. De ellos es Carmen Laforet.

La referencia al ataque a la cultura occidental y a «los asiáticos» hay que entenderla como una alusión a los comunistas soviéticos, que acababan de derrotar el régimen nazi de Hitler, aliado de Franco. Y en la reseña de la revista jesuita *Razón y fe*, de junio de 1946, se critica el hecho de que «en los personajes hay una falta absoluta de espiritualidad», ya que sólo la abuela se muestra devota.

Cinco años después de su publicación, cuando el mundo se encontraba en plena guerra fría por el enfrentamiento entre Estados Unidos y la Unión Soviética, Jorge Semprún, entonces dirigente del clandestino Partido Comunista de España (PCE) y responsable de los temas culturales, publica en la revista *Cultura y Democracia*, editada en París por el partido, un análisis de la novela titulado «*Nada*, la literatura nihilista del capitalismo decadente». Hay que tener en cuenta que en aquella época el PCE seguía fielmente las orientaciones políticas y culturales de la Unión Soviética. El régimen stalinista imponía una literatura realista que defendiera los ideales comunistas y criticara la sociedad capitalista. Por eso Semprún considera que *Nada* expresa la decadencia de la sociedad capitalista, pero sin criticarla ni denunciarla. La considera «una bonita colección de monstruos, una verdadera basura moral... familia de parásitos, familia sin principios morales de ningún género, [...] típica representación de aquella fracción de la pequeña burguesía vacilante que [...] se encuentra en un estado de descomposición. Esta es económica, primero, y moral como consecuencia inevitable [...] Algunos de los amigos de Andrea pertenecen a las ricas familias de Barcelona y a través suyo se puede atisbar su mentalidad. La concentración financiera, la posibilidad de explotar sin freno a la clase obrera y los prodigiosos aumentos de los beneficios capitalistas que trae consigo la dictadura franquista hacen que en esas familias parezca la vida fácil y agradable». Así pues, mientras algunos sectores del régimen franquista criticaban la novela por inmoral, los comunistas la atacaban por no denunciar las injusticias de la sociedad capitalista.

Si nos fijamos en las cuestiones propiamente literarias, *Nada* recibe influencias de las corrientes de pensamiento y de las tendencias literarias de su tiempo. Sin embargo, es una obra muy

original, que no se limita a seguir las modas de la época. La novela apareció en pleno auge del existencialismo europeo. El existencialismo planteaba temas muy susceptibles de ser tratados por la literatura: el pesimismo existencial, el sinsentido de la vida, la soledad profunda del ser humano... Estos temas impregnan la atmósfera vital de *Nada*, en la que predominan los personajes sin rumbo, carentes de orientación existencial. Hay también algunas referencias claramente existencialistas: «me envolvía la tristeza [...] ¡Cuántos días inútiles! [...] Su olor, que era el podrido olor de mi casa, me causaba cierta náusea» (p. 42).⁸⁰

A veces se ha querido situar *Nada* dentro del tremendismo, tendencia novelística representada sobre todo por *La familia de Pascual Duarte* (1942), de Camilo José Cela. Sin embargo, en la novela de Carmen Laforet predomina una sensibilidad femenina que rehuye la violencia y la crudeza que caracterizan la novela de Cela.

Nada también ha sido considerada como un antecedente del realismo social de los años cincuenta: «En *Nada* se dieron ya algunas de las características que en la década del cincuenta distinguirían la nueva novela» (Corrales, 39-43). En efecto, el reflejo de la realidad inmediata, contemporánea, con un estilo sencillo es propio de la novela social. Pero Carmen Laforet no pertenece al grupo del realismo social, no sólo por edad, sino porque no comparte sus inquietudes sociales e ideológicas. No entiende la novela como un instrumento de crítica y de denuncia de las injusticias sociales. Sus personajes no son típicos, sino raros, excepcionales; viven en conflicto con la sociedad, pero buscan una solución individual a su vida, sin ninguna pretensión de transformar el mundo.

Así pues, aunque *Nada* presenta lógicos vínculos con las corrientes literarias de su tiempo, aparece como una obra ori-

ginal, aislada, que renovó el panorama de la novela española de posguerra. En efecto, «nadie podrá quitarle el puesto de avanzada y el papel regenerador que ha representado», ya que se trata de «una obra que descubría una parte ignorada de la realidad española» (Sanz Villanueva, 289).

3.2. Tiempo narrativo

La acción transcurre durante el curso 1939-1940, pero se producen algunos retrocesos temporales (*flash-back*) basados en los recuerdos de otras estancias de Andrea en Barcelona, cuando iba a pasar los veranos en casa de sus abuelos, en la calle Aribau. La última de esas estancias se produjo cuando tenía siete años. Si aplicamos a Andrea la cronología biográfica de la autora, dejando a un lado los dos años siguientes a su nacimiento en la ciudad condal, esta estancia se situaría en 1928. Esos veranos en Barcelona están asociados a la felicidad infantil: «Pasé allí las temporadas más excitantes de mi vida infantil» (p. 23)⁶¹. Por eso será mayor la decepción que Andrea experimentará al regresar a la casa once años después. También hay algunas referencias sueltas y poco precisas a su adolescencia en Canarias, a un colegio de monjas y a la casa de su prima Isabel, en la que vivía.

TIEMPOS NARRATIVOS EN 'NADA'

Retrocesos temporales	Pasado próximo	Presente
Barcelona, 1928	Otoño 1939-Verano 1940	Febrero-Septiembre 1944
Canarias, ?-1939		

La narradora se sitúa en un pasado cercano a los hechos. Si acudimos a la biografía de la autora, podemos fecharlo en 1944, entre febrero y septiembre, que es el periodo en que escribió la novela. El relato se presenta como una recopilación de recuerdos: «Me viene ahora el recuerdo de las noches en la calle de Aribau» (p. ²³²197). Están narrados siguiendo un orden temporal lineal: «Y creo que recuerdo claramente estas historias» (p. ~~52~~90). Al estar escrita en primera persona, el punto de vista narrativo es el de la protagonista-testigo, que nos cuenta lo que va viéndose. No es una protagonista que nos cuenta lo que hace, sino más bien lo que va observando, lo que va ocurriendo a su alrededor. Pero la narradora utiliza también de manera ocasional un punto de vista omnisciente. A veces interviene para adelantar acontecimientos: «Aquél iba a ser un día de esos que en apariencia son iguales a los otros, ...pero en los que, de pronto, una ligerísima raya hace torcerse el curso de nuestra vida en una época nueva» (p. ¹⁵⁸133); «Esta cariñosa solicitud sobre mi vida se iba a terminar también. Ena debería marcharse al cabo de unos días y ya no volvería a Barcelona» (p. ~~253~~283).

Otras veces explicita sus comentarios o reflexiones sobre lo que va escribiendo. La escritura no es una mera reproducción de recuerdos, sino un ejercicio de memoria que reproduce el pasado con criterios selectivos: «palabrotas que recuerdo bien, pero ¿para qué las voy a repetir?» (p. ²⁰²167); «Me viene ahora el recuerdo de las noches de la calle de Aribau» (p. ²³²197); «Me acuerdo de una noche en que había luna» (p. ²³³198); «Una señora está parada en mi recuerdo... No sé por qué tengo esta imagen eternamente quieta...» (p. ²³⁷203); «ahora me sonrío al acordarme» (p. ²⁴¹206); «Alguien se me ha quedado en el recuerdo con una pierna levantada: tan extraña fue la mirada que lancé a todo y tan rápidamente me olvidé de lo que había visto» (p. ~~242~~273).

Al recuperar los hechos en su memoria, reflexiona y a menudo se autocritica, ya que, cuatro años después, la narradora ya tiene mayor experiencia y madurez vital, lo que le permite distanciarse y juzgar con dureza sus actuaciones y reacciones inmaduras: «La verdad es que me llevaba a ellos un afán indefinible que ahora puedo concretar como un instinto de defensa» (p. ⁹⁵57); «Aquella voz había despertado todos los posos de sentimentalismo y de desbocado romanticismo de mis dieciocho años» (p. ¹⁴²108); «Ni siquiera se me ocurría pensar que estaba histérica por la falta de alimento» (p. ¹⁶⁷132); «Yo era neciamente ingenua en aquel tiempo» (p. ¹⁷⁰136); «Entonces era lo suficientemente atontada para no darme cuenta de que aquél era uno de los infinitos hombres que nacen sólo para sementales» (p. ¹⁷¹136); «En realidad, mi pena de chiquilla desilusionada no merecía tanto aparato» (p. ²⁴³208); «Era yo agria e intransigente como la misma juventud, entonces» (p. ²⁵²220). Las abundantes expresiones del tipo «entonces», «en aquel tiempo» marcan un distanciamiento más emotivo que cronológico: la Andrea que escribe se distancia de la Andrea que vivió la crisis de iniciación en la vida adulta.

De esta manera, la propia escritura de la obra se convierte en un ejercicio de introspección, no sólo de memoria, ya que una narradora distanciada de los hechos, pasada ya la crisis de la adolescencia, saca lecciones del pasado al mismo tiempo que lo recupera y lo narra. Este recurso lo encontramos ya en la novela realista decimonónica. Por ejemplo, en Henry James: «Éste era mi dilema, mi angustia en aquellos instantes, aunque ahora lo entiendo todo con más claridad, viéndolo retrospectivamente». ² Tiene especial interés la frase que da título a la obra: «De la casa de la calle de Aribau no me llevaba nada. Al menos, así

2. Henry James: *Otra vuelta de tuerca*. Madrid: Anaya, 1997, p. 161.

lo creía yo entonces» (p. ³⁰⁵~~275~~). Este «así lo creía yo entonces» deja abierta la interpretación de la obra, ya que la narradora sugiere que la experiencia vivida la marcó de alguna manera, aunque no nos lo quiere aclarar.

3.3. Espacios, ambientes

El argumento coincide con la estancia de la protagonista en Barcelona, que se convierte en el ámbito existencial de una experiencia decisiva: «la ciudad que a mí se me antojaba como palanca de mi vida» (p. ⁶⁰~~23~~). El cambio espacial, el viaje, se vincula a un cambio existencial. La estancia en Barcelona es una experiencia vital decisiva, situada entre la infancia en Canarias y Madrid, donde se supone que la protagonista ha alcanzado su madurez personal.

El marco espacial de la novela es muy concreto y reconocible. La obra comienza cuando la protagonista llega a Barcelona y termina cuando se marcha de ella. Casi toda la acción narrativa transcurre en espacios urbanos, salvo algunas excursiones fuera de la ciudad. Pero la autora no nos proporciona una visión realista, costumbrista, de la ciudad, sino subjetiva, impresionista. Las referencias a lugares de la ciudad son precisas, pero no muy detalladas ni situadas en una época muy concreta. La ciudad es un marco un tanto difuso y atemporal, con pocas alusiones a la vida cotidiana o descripciones del paisaje urbano. Muchos años después, lo explicó así en *El País*:

Mis encuentros con Barcelona no fueron con sus vivencias y tradiciones folclóricas o mercantiles, industriales, excursionistas o musicales... Los encuentros que yo anotaba eran mis descubrimientos en mis andanzas solitarias [...]. Barcelona es allí el telón

de fondo en el que tintinean tranvías y pasan las luces de las estaciones del año. Nada más. No hay autobiografía. Nunca aproveché mis cuadernos juveniles. Escribo corto, ceñidas las palabras al hilo del relato... Y sin embargo, de alguna manera misteriosa, Barcelona (la de mis encuentros íntimos) está en *Nada*.

Le gustaba pasear por la Barcelona medieval: Barrio Gótico, Santa María del Mar, la catedral, la calle Montcada, el monasterio de Pedralbes, etc. En cambio, no le gustaba la Barcelona de Gaudí y el modernismo, por rebeldía contra los gustos de su padre, que admiraba al arquitecto catalán.

Andrea llega a la ciudad nueve meses después de que el ejército franquista la conquistara después de haberla sometida a constantes bombardeos aéreos, que habían destruido unos 1.500 edificios. Pero son escasas las referencias a las huellas de la guerra en la ciudad. La narradora no habla, por ejemplo, de los destrozos en la Gran Vía, muy cerca de la Universidad y la calle Aribau. Menciona los de la plaza de la Catedral: «un conjunto de casas viejas que la guerra había convertido en ruinas» (p. ¹⁴⁵110). Y también alude al incendio de la iglesia de Santa María del Mar por las masas revolucionarias: «Cuando la guerra la quemaron» (p. ¹³⁸113). Uno de los puntos más bombardeados de la ciudad fue el puerto, que quedó inutilizado por 36 barcos hundidos y muchos otros averiados, lo que creó un panorama desolador. En la novela se describe así: «En las dársenas salían a la superficie los esqueletos oxidados de los buques hundidos en la guerra» (p. ¹⁷⁰135). Hay abundantes referencias a la miseria y al hambre que reinaban en la ciudad, que Andrea y su familia sufren directamente, pero se trata de alusiones dispersas que carecen de un afán de crítica o de denuncia.

Es muy marcada la oposición entre los espacios interiores y los espacios exteriores. Los primeros representan el ámbito de

la opresión, de la frustración, mientras que los exteriores adquieren connotaciones de libertad, de felicidad. El contraste se da claramente el día de Navidad. Después de una frustrante comida familiar, Andrea se refugia en su cuarto y allí imagina que en las calles la gente es feliz, sin tener en cuenta la realidad de una ciudad sometida a las cartillas de racionamiento, a los cortes de luz y al miedo:

Terminé el día de Navidad en mi cuarto, entre aquella fantasía de muebles en el crepúsculo [...]. Fuera, en las tiendas, se trenzarían chorros de luz y la gente iría cargada de paquetes. Los belenes armados con todo su aparato de pastores y ovejas estarían encendidos. Cruzarían las calles bombones, ramos de flores, cestas adornadas, felicitaciones y regalos (p. 74). *///*

Los espacios interiores son sucios, sórdidos, en consonancia con la decadencia económica y moral de los familiares de Andrea. Dentro de la casa, cada personaje proyecta su personalidad en su espacio propio, en su habitación: «El cuarto de Gloria parecía algo así como el cubil de una fiera» (p. 34)⁷². Román ocupa un ático-estudio para él solo, una especie de buhardilla de artista, adecuada a su personalidad artística y solitaria. Y Angustias se corresponde con su cuarto: «El olor a naftalina e incienso que su dueña despedía y el orden de las tímidas sillas parecía obedecer aún a su voz. Aquel cuarto era duro como el cuerpo de Angustias» (p. 78)⁷³. Andrea se refugia en su habitación, pero también en el cuarto de baño. Para ella, ducharse tiene un valor simbólico, el de protegerse y limpiarse la suciedad física y moral que la rodea. Por eso, cuando muere Román, su reacción es encerrarse en el cuarto de baño para ducharse (p. 186). *221*

LOS ESPACIOS EN 'NADA'

	<i>Lugares</i>	<i>Grupos sociales</i>	<i>Valor simbólico</i>
<i>Interiores (opresión)</i>	Casa de la calle Aribau	Clase media en decadencia	Decadencia, sordidez
<i>Exteriores (liberación)</i>	Casa de Ena, casa de Pons	Clase alta	Riqueza, poder
	Calle Montcada, Universidad	Estudiantes, artistas	Bohemia
	Paseos, excursiones	Andrea y sus amigos	Libertad, amor
	Barrio Chino	Clase baja	Marginación, vicio

Los espacios exteriores representan la liberación, la posibilidad de que Andrea lleve su propia vida lejos del asfixiante ambiente de la casa familiar. La calle fascina a Andrea. Que una chica paseara sola era en la época algo extraño, contrario a las normas de comportamiento. Por eso Angustias le reprocha a Andrea sus paseos solitarios por la ciudad.

Los espacios exteriores de la novela se dividen en dos ámbitos sociológicos. Uno es el perteneciente a la clase alta. La casa de Ena, la Universidad, el estudio de Guíxols en la calle Montcada, etc., son los lugares en que se mueven los jóvenes de clase alta con los que se relaciona Andrea. Ella es consciente de las grandes diferencias que existen entre ambos ambientes, y quiere mantenerlos separados: «Me juré que no mezclaría aquellos dos mundos que se empezaban a destacar tan claramente en mi vida: el de mis amistades de estudiante con su fácil cordialidad y el sucio y poco acogedor de mi casa» (p. 98/60). Pero el intento fracasará cuando los dos ámbitos entren en conflictivo contacto a través de Román. Él es el nexo de unión entre el desquiciado núcleo familiar de la calle Aribau y la, en apariencia, modélica familia de Ena. De la misma forma que Román es la

fuerza maligna que corroe la familia de la calle Aribau, también actúa como influencia perversa que pone en peligro la estabilidad de la familia de Ena.

Mientras los momentos pasados en el interior de la casa son «días sin importancia», asociados a la tristeza y la náusea (p. 80 ~~42~~), los pasados con sus amigos, en sus excursiones por la costa, son días «incomparables» porque están asociados a la «dicha» 165 (p. 130). Igualmente, a Andrea le fascinan las tertulias de jóvenes que viven una vida de artistas: «A mí aquel ambiente “bohemio” me pareció muy confortable» (p. 146 ¹⁸¹). Resulta curiosa la escasez de referencias a las clases en la Universidad, de la que no se menciona ningún profesor. Probablemente esos silencios son expresión del escaso interés que Carmen Laforet demostraba por la vida académica: se saltaba las clases para dedicarse a pasear o a leer en las bibliotecas.

El otro ámbito exterior pertenece a la clase baja marginal. El Barrio Chino de Barcelona simboliza la degeneración moral y social, que al mismo tiempo atrae y repugna a Andrea. Su deambular por ese barrio es considerado una «aventura» (p. 197 ~~163~~) que la adentra en un «infierno» (p. 165 ²⁰⁰). Se utilizan abundantes recursos simbólicos: «Metí el pie en un charco enlodado» 199 (p. 164). La autora nos ha explicado, en *El País*, que el episodio de la novela tiene un trasfondo autobiográfico:

Acompañada, entré en el Barrio Chino una sola noche de diablura. Fui con una amiga de mi edad y su hermano quinceañero (respetuoso caballero y guardián de damas en peligro...). Con aire natural, de conocedoras del mundo, entramos en un local donde un espectáculo —creo que de travestidos— era la máxima atracción. [...] Yo me paseaba sola por el Barrio Chino durante el día; para ver la vida. Y la vida de verdad, en mercado negro.

En definitiva, Barcelona se convierte en un marco de la crisis existencial de Andrea. Sus paseos por la ciudad, su afán por conocer sus distintos ambientes son algo más que distracciones intrascendentes. Responden a su anhelo de «ver la vida de verdad», de conocer todos los ambientes de una gran ciudad. Esta actitud, situada en su época, resultaba contraria a las convenciones morales, defendidas por tía Angustias. Estaba muy mal visto que una chica de clase media paseara sola por la ciudad, que frecuentara locales de artistas bohemios y, sobre todo, que se atreviera a entrar en el Barrio Chino. Su tía Angustias tiene muy claro que esas incursiones son poco decentes: «y no te disculpes con tu curiosidad de conocer Barcelona. Barcelona te la he enseñado» (p. ¹³⁴96). Es evidente que la Barcelona de Angustias no es la que interesa a Andrea. Pero Andrea no replica a su tía, no discute con ella. Las ansias de libertad de la protagonista no se expresan, pues, mediante un discurso verbal, sino mediante transgresiones de los marcos espaciales que las normas de la época asignaban a una chica de su clase social.

3.4. Estructura

Carmen Laforet siempre tuvo dificultades para construir sus novelas. De manera anómala, en *La isla y los demonios* la caracterización de los personajes aparece al final. Y en *La mujer nueva* hay un marcado desorden argumental. *Nada* sigue la tradicional estructura en tres partes, pero no se corresponden con la presentación, nudo y desenlace. No hay una intriga argumental básica que vaya avanzando hasta su resolución.

La estructura externa de la novela es la siguiente:

ESTRUCTURA DE 'NADA'

<i>Primera parte</i>	I-IX	Llegada de Andrea-Partida de Angustias
<i>Segunda parte</i>	X-XVIII	Nuevas expectativas-Fiesta en casa de Pons
<i>Tercera parte</i>	XIX-XXV	Revelaciones acerca de Román-Partida de Andrea

Varios críticos literarios han señalado que la división entre la segunda parte y la tercera no está justificada: «Esta división no coincide con una estructura pensada y significativa, pues si la primera parte, la mejor en su conjunto, concluye naturalmente con la marcha de la tía Angustias al convento, la separación entre la segunda y la tercera es artificial» (Martínez Cachero, 28). Aunque es cierto que entre el capítulo XVIII y el XIX no sucede nada especialmente importante para justificar la división, no nos parecerá tan caprichosa si tenemos en cuenta que el diálogo entre Andrea y la madre de Ena tiene una enorme importancia argumental, como veremos. Es probable que la autora, consciente de esa importancia, quiera realzarla comenzando la tercera parte de la novela, su desenlace, precisamente con ese diálogo.

La novela tiene poca acción, y no existe una intriga central basada en el esquema tradicional (planteamiento, nudo y desenlace). Sin embargo, se mantiene el interés del lector gracias a una serie de técnicas narrativas destinadas a crear una atmósfera de incertidumbre. La narradora da muy poca información sobre sí misma: sabemos que es huérfana y que viene de un pueblo canario en el que ha vivido con una prima. Pero nada nos dice de su familia, de sus padres, de su infancia... Al pasar a segundo plano, la narradora no acapara la acción narrativa, sino que actúa más bien como punto de vista impresionista, como sensibilidad que vibra ante los hechos que narra. El

lector ha de reconstruir la psicología de Andrea no tanto por lo que dice explícitamente de sí misma, sino por las pistas que le va dando de manera implícita.

Otra manera de aumentar el interés del lector es la elusión narrativa, es decir, plantear intrigas secundarias que no acaban de resolverse, casi todas relacionadas con Román.

a) La personalidad compleja y misteriosa de Román. Su pasado es borroso, en especial su actuación durante la guerra. Sabemos que fue un espía, un miembro de la resistencia franquista en la Barcelona republicana, por lo que fue encarcelado y torturado en una checa (cárcel ilegal, controlada por algún partido de izquierdas). Lo más lógico sería, pues, que con el triunfo de los franquistas obtuviera algún cargo o recompensa y no quedara marginado. Tampoco se comprende cómo no tiene permiso para tener su pistola, que Gloria considera ilegal: «Román va contra la ley» (p. 124¹⁵⁹). Pero los partidarios del régimen tenían permiso de armas. No quedan tampoco claras sus actividades clandestinas después de la guerra. Al parecer, se dedica al mercado negro, conocido entonces como «estraperlo».

b) Las relaciones sentimentales de Román. Durante toda la novela, Román es el centro de una serie de intrigas amorosas con casi todas las mujeres, desde la madre de Ena hasta la criada, pasando por Ena y Gloria. Son relaciones morbosas, envueltas en misterios y soterradas rivalidades. También Andrea experimenta una contradictoria mezcla de sentimientos hacia Román.

c) Las relaciones de Angustias con su jefe, también sumidas en una atmósfera de misterio, ya que resultan contradictorias con la puritana moral que Angustias pretende imponer a Andrea.

d) El futuro de Andrea después de salir de Barcelona. El desenlace es abierto, deliberadamente ambiguo. La narradora

narra años después de los hechos, por tanto, sabe cómo le ha ido después de salir de Barcelona. Pero la obra se cierra sin que sepamos si ha podido resolver los conflictos planteados en la novela. El título de la obra parece indicar una ruptura total con el pasado: «Me marchaba ahora sin haber conocido nada de lo que confusamente esperaba: la vida en su plenitud, la alegría, el interés profundo, el amor. De la casa de la calle de Aribau no me llevaba nada». La rotundidad de la negación se ve cuestionada inmediatamente por una frase ambigua: «Al menos, así lo creía yo entonces» (p. ³⁰⁵~~275~~). Podemos suponer que Andrea arrastró consigo alguna influencia negativa de la traumática convivencia con su familia. En definitiva, *Nada* es una novela de poca acción, sin una intriga basada en acontecimientos o en aventuras, sino en intrigas psicológicas, en relaciones sentimentales que sólo quedan esbozadas, sin acabar de concretarse. Estos márgenes de ambigüedad son un atractivo temático para el lector, que se siente intrigado por la complejidad emocional de los personajes.

3.5. Andrea, «una chica rara»

La novela tiene un importante trasfondo autobiográfico. Se basa muy de cerca en las vivencias de Carmen Laforet en Barcelona, en la que vivió la crisis del paso de la adolescencia a la madurez. La autora dice: «Vino del choque experimentado por mi sensibilidad al llegar desde el mundo amable y pacífico de las islas Canarias a Barcelona, en setiembre del año 1939, recién terminada la guerra española» (*Mis mejores páginas*, 13). Pero no hay que perder de vista que estamos ante una obra de ficción, en la que la autora está en su derecho de alterar la realidad vivida mezclándola con la ficción.

Además de muchos detalles y motivos argumentales, existe una gran correspondencia espacio-temporal entre las biografías de Andrea y de la autora, con algunos desajustes de menor importancia. En la novela no hay datos sobre la infancia de Andrea, por lo que no se sabe si nació y vivió siempre en Canarias o nació en Barcelona y luego se trasladó a las islas, como la escritora. Andrea tiene 18 años en 1939 (p. 108)¹⁴², la misma edad que Carmen Laforet. Ambas llegan a Barcelona en las mismas fechas, pero Andrea se marcha a Madrid al terminar el curso, mientras Carmen permanecería en la ciudad condal dos años más antes de trasladarse a Madrid. Menos precisa es la ubicación temporal del paso a la madurez. No hay datos sobre cuándo escribe Andrea sus recuerdos, y tampoco sabemos si, cuando escribe, ha superado del todo la crisis juvenil vivida en Barcelona. Del mismo modo, no se puede situar en un año preciso de la vida de Laforet un proceso psicológico tan complejo. Sugerimos el año 1946, en que la escritora se casó y abandonó la escritura para dedicarse a cuidar a sus hijos. Una parte de ese proceso personal se refleja en la novela *La mujer nueva*, protagonizada por una mujer casada que recupera la fe católica.

PARALELISMOS BIOGRÁFICOS Y LITERARIOS

	<i>Infancia-adolescencia</i>	<i>Crisis juvenil</i>	<i>Paso a la madurez</i>
Andrea	1921?-1939 Canarias	1939-1940 Barcelona	1941-1944? Madrid
C. Laforet	1921-1923 Barcelona	1939-1942 Barcelona	1946? Madrid
	1924-1939 Canarias		
Novelas	<i>La isla y los demonios</i>	<i>Nada</i>	<i>La mujer nueva</i>

Es evidente que Andrea es la protagonista de la novela. La muchacha protagonista aparece también en *La isla y los demonios* y en *La llamada*. En *La insolación*, el protagonista es un chico, Martín. Pero Andrea no es una narradora-protagonista, sino una narradora-testigo. Apenas nos cuenta lo que hace o lo que piensa, prefiere contarnos lo que observa. Ella misma se define como espectadora de la vida: «Unos seres nacen para vivir, otros para trabajar, otros para mirar la vida. Yo tenía un pequeño y ruin papel de espectadora. Imposible salirme de él. Imposible libertarme» (p. 208).²⁴³

Su papel de observadora pasiva se nota también en la ausencia de detalles sobre su aspecto físico, coherente con su falta de coquetería y su escaso interés por la ropa, los peinados, etc. Andrea llama la atención de los jóvenes bohemios porque nunca se pinta (p. 143).¹⁷⁸ Más bien parece tener una baja autoestima respecto a su cuerpo: «Yo era una niña cetrina y delgaducha, de esas a quienes las visitas nunca alaban por lindas» (p. 199).²³⁴ Cuando pasea, no se dedica a mirar escaparates de tiendas, sino ambientes, monumentos... Sólo se mostrará interesada por esas cuestiones, típicas del modelo femenino tradicional, cuando es invitada a la fiesta de Pons. Andrea tiene una presencia física borrosa, es más una mirada, una sensibilidad que observa, que capta la realidad. Se opone al arquetipo de protagonista femenina de la novela rosa. Inaugura en la literatura española el tipo que Carmen Martín Gaité denomina «chica rara», como la Colometa, protagonista de *La plaça del Diamant*, de Mercè Rodoreda.

Pero el papel de observadora pasiva no significa que Andrea tenga una personalidad débil. Su timidez esconde una personalidad fuerte, muy sensible, que se rebela contra las convenciones sociales y quiere llevar una vida libre, independiente, tema que analizaremos más adelante.

3.6. Los personajes secundarios

De acuerdo con el carácter autobiográfico de la novela, los personajes están inspirados en personas reales que Carmen conoció durante su estancia en Barcelona. Por razones obvias, no se ha profundizado en la delicada cuestión de hasta qué punto los familiares de Andrea se basan en los parientes de Carmen Laforet.

Los personajes masculinos son pocos y tienen menor relieve psicológico que los personajes femeninos. Román ocupa un lugar importante en la novela, hasta el punto de compartir el protagonismo con Andrea, ya que una buena parte de la trama argumental gira alrededor de él. De hecho, la novela termina cuando él muere. Pero es un personaje bastante inconsistente desde el punto de vista psicológico. Es una mezcla de don Juan, de aventurero sin escrúpulos y de artista incomprendido. Su aureola de misterio refuerza «su magnetismo y su atractivo» (p. ²⁴⁸216) entre las mujeres, en las que provoca una mezcla de atracción y de repulsión. Se cree superior a los demás, una especie de dios que los domina a su antojo: «¿Tú no te has dado cuenta de que yo los manejo a todos, de que dispongo de sus vidas, de que dispongo de sus nervios, de sus pensamientos...?» (p. ¹²³85). Andrea le reconoce esa especie de omnisciencia: «Román hace vivir a las gentes de su alrededor. Él sabe, en realidad, lo que les ocurre. Él sabe que yo esta tarde estoy ilusionada» (p. ²³⁶201). Al principio, se siente atraída y fascinada: «La impresión de sentirme arrastrada por su simpatía, que tuve cuando me habló la primera vez...» (p. ⁷⁷39); «Román me parecía un artista maravilloso y único» (p. ⁷⁸40). Pero, en Navidad, cuatro meses después de conocerle, ya lo ha desmitificado: «Román, con su falsa apariencia endiosada. Él, Román, más

mezquino, más cogido que nadie en las minúsculas raíces de lo cotidiano» (p. 127¹²⁴). Cada vez se distancia más de él: «Román tiene atractivo a su manera, aunque no es una persona recomendable» (p. 215).²⁴⁷

La vinculación de Román con Xochipilli, el dios azteca al que se ofrecían sangrientos sacrificios humanos, le confiere una dimensión maléfica, diabólica: «La risa de Román me alcanzaba, como la mano huesuda de un diablo que me cogiera la punta de la falda» (p. 86).¹²⁴

Juan es una versión más brutal y menos sofisticada de la personalidad de Román. Artista fracasado, violento y amargado, tiene una personalidad patológica, inestable. Se aprovecha de su mujer, Gloria, a la que maltrata.

Los personajes femeninos, mejor trazados que los masculinos, presentan finos matices psicológicos. Ena está basada en Linka Babecka, una joven polaca a la que Carmen Laforet conoció en la Universidad. Pronto se hicieron amigas inseparables. Juntas llevaron a cabo la atrevida incursión nocturna por el Barrio Chino. Linka se hizo novia del pintor Pedro Borrell, con quien se casó después. Carmen iba con ellos a las tertulias que organizaba el pintor Ramon Rogent. En 1942, igual que Andrea y Ena, Carmen y Linka se marcharon a Madrid, pero, a diferencia de la novela, Carmen vivió en casa de una tía suya. Las huellas de esta amistad son bien visibles en numerosas referencias de la novela, que justamente está dedicada a Linka y a Pedro Borrell.

Ena representa el prototipo femenino de chica burguesa culta, coqueta, moderna. Sus padres le han dado una educación muy liberal para la época. Por ejemplo, le han permitido ir a la Universidad y la dejan salir con su novio. La madre de Ena tiene ideas avanzadas respecto a la educación de los hijos: «Respeto hasta un punto extraordinario la independencia de

Ena» (p. ¹⁴⁹~~217~~). Pero las ansias de libertad de Ena son mayores aún, y eso provoca un moderado conflicto con su familia: «Toda mi vida he estado huyendo de mis simples y respetables parientes [...]. Me gusta la gente con ese átomo de locura que hace que la existencia no sea monótona, aunque sean personas desgraciadas y estén siempre en las nubes, como tú... Personas que, según mi familia, son calamidades indeseables...» (p. 153).¹⁴⁸ A pesar de esa moderada rebeldía, Ena parece destinada a seguir los pasos de su madre, que en su juventud vivió una crisis sentimental que la enfrentó a sus padres.

El personaje de Ena es el contrapunto positivo de Andrea. Andrea la admira e incluso la envidia («La miré desde lejos, con cierto rencor»,⁹⁶ p. ~~58~~) porque es hermosa, rica, inteligente. Por eso acabará integrándose en su familia: burguesa, liberal, tolerante, aparentemente feliz. Es una familia en la que el padre juega un papel fundamental. Se trata de una «patriarcal familia» (p. ¹⁴⁹~~114~~), en la que el padre es «el jefe de la familia» (p. ~~114~~),¹⁴⁹ de «buen carácter» y «realmente guapo» (p. ¹⁴⁸~~115~~). Pero debajo de esa armonía late un conflicto soterrado, ya que la madre de Ena y la misma Ena ocultan su fascinación por Román, encarnación del mal. Por tanto, la incorporación de Andrea a esa familia de adopción no puede considerarse un final feliz, ya que la narradora no dice en ningún momento que en Madrid, en la familia de su amiga, haya encontrado la felicidad.

MODELOS FEMENINOS EN 'NADA'

Angustias, abuela	mujer religiosa, tradicional
Gloria	mujer liberada
Ena, su madre	mujer burguesa moderna

En la novela aparecen otros modelos femeninos. La tía Angustias representa el modelo de mujer tradicional, convencida de que «una mujer no debe andar sola en el mundo», ya que sólo hay dos caminos para la mujer honrada: el matrimonio o el convento (p. ¹³²94). Pero Andrea se enfrenta pasivamente al exasperante control de su tía y se burla interiormente contra ese modelo, representado por las amigas de su tía, a las que compara con cuervos (p. ¹³⁶98). Es consciente de sus anhelos de libertad: «El único deseo de mi vida ha sido que me dejen en paz hacer mi capricho» (p. ¹³⁸101). Y se da cuenta de que la libertad requiere independencia económica. Por eso se plantea ser profesora cuando acabe la carrera, rechazando la opción habitual en la época: casarse y convertirse en ama de casa (p. 175) ²⁰⁹. No le hacen ninguna gracia las ironías de Román, que la califica de «mujercita» «que cuando se case sabrá hacer feliz a un hombre» (p. 184) ²¹⁹.

Otro modelo femenino es el representado por Gloria, que ha vivido intensamente los años de emancipación de la mujer durante la República y la guerra civil. La legislación republicana fue muy avanzada en materia femenina: divorcio, aborto —aunque sea sólo en Cataluña—, igualdad de derechos... Después, la revolución social producida en la zona republicana propició aún más la emancipación femenina, incorporándola a la vida laboral e incluso al frente, al menos al principio de la guerra. La figura de la miliciana empuñando un fusil se convirtió en emblema de esa transformación radical. Al terminar la guerra, el franquismo suprimió esa legislación y volvió a implantar, a través de la Sección Femenina de Falange, el modelo tradicional de mujer. Por eso Gloria aparece ahora como «la mujer serpiente» (p. 97) ¹³⁵, representante de una moral relajada, poco decente, que juega en garitos del Barrio Chino. Aunque lo hace para mantener a su marido y a su hijo, está mal consi-

derada dentro de la familia. Por eso Angustias teme que Andrea siga el modelo de Gloria, ya que tiene algunos comportamientos parecidos: «Parece que hayas vivido suelta en zona roja, no en un convento de monjas durante la guerra. Aun Gloria tiene más disculpas que tú en sus ansias de emancipación y desorden. Ella es una golfilla de la calle, mientras que tú has recibido una educación...» (p. 96). 134

Pero todos estos modelos femeninos no son puros, sino contradictorios. Angustias es muy católica, pero tiene una relación secreta y adúltera con su jefe. Gloria lleva una vida libre, pero es incapaz de romper con Juan, que la maltrata. Ena oscila entre su novio formal, Jaime, y Román, una atracción morbosa e incorrecta. Igualmente, la madre de Ena ha oscilado entre Román y su marido. Todas ellas son mujeres en conflicto, que han de luchar con sus contradicciones. Con gran perspicacia, Andrea irá analizando y criticando esos distintos modelos de mujer hasta encontrar el suyo, como todos los jóvenes que han de asumir un papel para situarse en el mundo de los adultos.

3.7. Novela de iniciación o de aprendizaje ('Bildungsroman')

La novela de iniciación, protagonizada por un joven que se enfrenta a la vida adulta, constituye un subgénero narrativo que ha tenido un importante desarrollo en las literaturas europeas contemporáneas. En la literatura inglesa, podemos mencionar: *David Copperfield*, de Charles Dickens; las novelas de las hermanas Brontë; *Retrato del artista adolescente*, de James Joyce, etc. Y en la literatura alemana: *Werther* y *Wilhelm Meister*, de Goethe; *El joven Törless*, de Robert Musil; *Demian*, de Hermann Hesse, etc.

Como hemos visto, éste es el tema básico de la narrativa de Carmen Laforet. Por eso en sus novelas son frecuentes las referencias a experiencias vitales, a crisis de crecimiento que marcan hitos en la evolución personal de los personajes jóvenes: «La niña que había escrito aquellas cosas no era ella ya. Aquello era, verdaderamente, convertir en cenizas su adolescencia», (*La isla...*, 306); «Nunca volvería a ser la criatura ciega y feliz de antes, después de haber sido mordida por los demonios» (*La isla...*, 296).

Sin duda, *Nada* es la mejor plasmación de ese tema básico. En la novela existe una importante dosis de inconformismo, de rebeldía juvenil, que resulta más significativa teniendo en cuenta que procede de una chica. Andrea vive unas circunstancias especiales, excepcionales, que le permiten llevar una vida más libre e independiente que las chicas de su edad en la época. Vive lejos de sus padres y se integra en una estructura familiar deshecha, en la que sólo su tía Angustias pretende controlarla: «Eres una niña de buena familia, modosa, cristiana e inocente... no te dejaré dar un paso sin mi permiso» (p. ⁶⁴26). Pero Andrea, sin grandes peleas, se enfrenta de manera sutil a las normas morales que quiere imponerle su tía. Es consciente de que su choque con su tía («mi rebeldía contra Angustias», p. ¹³⁰92) forma parte de un conflicto generacional: «Sólo aquellos seres de mi misma generación y de mis mismos gustos podían respaldarme y ampararme contra el mundo un poco fantasmal de las personas maduras» (p. ⁹⁵57); «Es difícil entenderse con las gentes de otra generación, aun cuando no quieran imponernos su modo de ver las cosas» (p. 93). 131

Nada tiene todos los componentes de la novela de iniciación, pero la salida de la crisis juvenil y el paso a la vida adulta no se producen a través de vivencias, de experiencias narradas en la obra, sino a través de la asunción de una experiencia ajena.

Andrea madura adoptando como propia la opción vital experimentada por la madre de Ena. Como veremos, las revelaciones de la madre de Ena sirven a Andrea para aprender, para dar una nueva orientación a su vida: «En pocos días la vida se me aparecía distinta a como la había concebido hasta entonces. Complicada y sencillísima a la vez» (p. 248). A partir de ahí, ella ya no es como antes: «Yo me sentía cambiada» (p. 252). 283

3.8. Tema básico: anhelo difuso de liberación femenina

En todas las obras de Carmen Laforet late un mismo anhelo de liberación, de encontrar una vida nueva. En *La insolación* ese anhelo se formula con gran lucidez: «Ni ataduras de religión, ni mucho menos sociales, incluso en las relaciones del sexo, incluso en eso he visto dos caminos de liberación: el de Freud, de no retener ningún impulso para que las inhibiciones no te aten, o el de los místicos, superándolo por el espíritu» (p. 337).

Casi siempre, esa experiencia liberadora está asociada a un viaje iniciático, a un cambio de lugar que supone un cambio de vida. Podemos comprobarlo en otras obras de la escritora:

- «Marta se estaba convenciendo de que, a pesar de todo, algo de vagabunda tenía ella. Siempre soñaba con ver países lejanos» (*La isla...*, 29); «Quiero encontrar gentes como usted; gentes maravillosas, distintas, a las que no les importen las conveniencias sociales, sino el espíritu... Gentes de ideas elevadas... Y otras tierras, otras caras desconocidas» (*La isla...*, 216).
- «Mercedes sentía una gran paz y, sí, alegría... Era como si hubiera estado enferma y un medicamento fuerte la hubiera curado. Todo se le volvía de pronto tan natural, tan sencillo,

tan limpio... Un ancho camino soleado se le abría en la vida... "No hay nada como viajar, para darse cuenta de las cosas, para conocer la vida» (*La llamada*, 62); «Aquel viaje había sido algo así como uno de esos tratamientos que se les hacen a los locos, que o les mata o les cura» (*La llamada*, 63); «Yo ya sé cuál es la felicidad... Escaparse. No volver la vista atrás ni por un momento. Desentenderse de todo» (*La llamada*, 107).

Esta búsqueda de la libertad se plantea como una solitaria lucha contra la sociedad: «Estaba solo y el mundo en masa era enemigo suyo» (*La insolación*, 392). A menudo, la rebeldía se encarna en artistas, que llevan una vida bohemia y libre de las convenciones sociales: «Hay dentro de mí una fuerza... Necesito una libertad absoluta. Ningún lazo familiar... Creo que el artista tiene que ser eso, un hombre liberado en absoluto. Sólo así puede crear su mundo» (*La insolación*, 337). Por eso abundan los artistas bohemios en las novelas de Laforet: los amigos de Andrea, en *Nada*; Pablo, en *La isla...*; Martín, en *Al volver la esquina*, etc.

También en *Nada* son frecuentes las referencias a la búsqueda de una liberación, de una nueva vida: «Me parecía una aventura agradable y excitante aquella profunda libertad en la noche» (p. 13); «Deseaba angustiosamente respirar un soplo de aire puro» (p. 18); «Mis sueños de independencia...» (p. 112); ¹⁴⁷ «El día me había traído el comienzo de una vida nueva» (p. 112); «Pensar en emprender una vida nueva a cada instante» (p. 199); «llevarme lejos, a abrirme nuevamente los horizontes» (p. 237). ²⁶⁹ Al final, la marcha de Andrea de Barcelona se convierte en una nueva oportunidad de vida nueva: «Aquella partida me emocionaba como una liberación» (p. 275). ³⁰⁵

Pero no parece que esa vida de mujer liberada la encuentre Andrea en Madrid, porque, ya antes de salir de Barcelona, ha

renunciado a sus ideas y ha adoptado una posición menos radical. El cambio se produce durante el diálogo con Margarita, la madre de Ena, episodio que conviene analizar con detenimiento. La señora confiesa a Andrea que a los dieciséis años había estado locamente enamorada de Román, que la engañaba y la utilizaba. Tras romper con él por imposición de sus padres, se casó sin amor con Luis. El nacimiento de Ena supuso para ella el descubrimiento de la maternidad: «Fue ella, la niña, quien me descubrió la fina urdimbre de la vida, las mil dulzuras del renunciamiento y del amor [...]. Fue Ena la que me hizo querer a su padre, la que me hizo querer más hijos» (p. 223). En definitiva, Margarita no ha encontrado la felicidad ni en el amor pasional ni en el amor conyugal, sino en la maternidad.

Esta confesión produce un gran impacto emocional en Andrea, que hasta ahora había mostrado una actitud más bien reticente y pasiva ante esas confidencias:

Era fácil para mí entender este idioma de sangre, dolor y creación que empieza con la misma sustancia física cuando se es mujer. Era fácil entenderlo sabiendo mi propio cuerpo preparado —como cargado de semillas— para esta labor de continuación de vida. Aunque todo en mí era entonces ácido e incompleto como la esperanza, yo lo entendía. Cuando la madre de Ena terminó de hablar, mis pensamientos armonizaban enteramente con los suyos (p. 223). 255

De esta manera, el caso de la madre de Ena se convierte para Andrea en el modelo femenino que inconscientemente se propone seguir. No lo pondrá en práctica en la novela, pero no deja de ser curioso que esa vía de redención basada en la maternidad sea la de la propia Carmen Laforet, quien se casó y tuvo cinco hijos, a los que se dedicó en cuerpo y alma, hasta el punto de abandonar la creación literaria durante siete años. Según ella

misma, esa renuncia «tampoco me importaba, porque tenía que cumplir con mi obligación».³

Andrea encuentra así, de modo inesperado, ese «ideal fuerte que le resuelva el sentido de la existencia» (*Mis mejores páginas*, 11) que había estado buscando y que no pondrá en práctica en la novela, sino en un futuro impreciso. Otra vía de redención, vinculada a la de la maternidad, es la de la religión, que en *Nada* sólo queda esbozada. Al contemplar la catedral de Barcelona, Andrea experimenta «una impresión de belleza casi mística» (p. 268)²⁹⁸, tal como muchos años después les ocurrirá a Carmen Laforet y a Paulina, protagonista de *La mujer nueva*.

El tema de la emancipación de la mujer tiene mucho que ver con el de las relaciones amorosas. Podemos comparar a Andrea con otros personajes de Laforet que tienen muchas afinidades con ella. En la *La isla...* Matilde critica abiertamente «esa manía inculcada desde la cuna en las mujeres, de que han nacido para gustar a los hombres, y que si no su vida puede considerarse un puro fracaso» (p. 257). Andrea tiene también una actitud distante respecto al amor y a los hombres. No parece muy preocupada por conseguir un novio y casarse. Se relaciona con sus amigos bohemios en un plano de amistad y de igualdad. Es muy reveladora la escena en que Andrea es besada por primera vez por un amigo, Gerardo. Su reacción es negativa, lo rechaza con «asco». La sexualidad desvinculada del amor le parece brutal: «Aquel era uno de los infinitos hombres que nacen sólo para sementales y junto a una mujer no entienden otra actitud que ésta» (p. 136).¹⁷¹

Pero el amor más romántico y convencional tampoco la satisface. Cuando su amigo Pons la invita a una fiesta de alta sociedad, Andrea se deja seducir por el mito de Cenicienta:

3. José M.^a Martínez Cachero: «Introducción» a *La insolación*, p. 20.

Mi amigo me había telefoneado por la mañana y su voz me llenó de ternura por él. El sentimiento de ser esperada y querida me hacía despertar mil instintos de mujer; una emoción como de triunfo, un deseo de ser alabada, admirada, de sentirme como la Cenicienta del cuento, princesa por unas horas, después de un largo incógnito (p. 199). 234

Pero todo será una ilusión, que fracasará en buena parte porque ella misma no asumirá convencida ese papel. Esa falta de convicción aumentará su natural timidez, que le impedirá destacar, brillar en la fiesta. Andrea acabará sintiéndose extraña, rechazada, en medio de gente de un nivel social muy superior al suyo. La decepción se traducirá en sentimientos de culpabilidad, en una sensación de fracaso.

La crítica de los tópicos románticos no sólo se manifiesta en el amargo fracaso experimentado por Andrea. Ena y la madre de ésta son víctimas de los tópicos de la novela rosa en su relación con Román: «Le envié mi trenza con la misma ansiedad un poco febril, que fríamente parece tan cursi, de la heroína de una novela romántica» (p. 218)²⁵⁰. Y la tortuosa y abnegada relación de Angustias con su jefe es comparada con «una novela del siglo pasado» (p. 101). 139

3.9. Visión crítica de la realidad social

Se ha discutido mucho el alcance de la crítica social que sin duda aparece en la novela. La familia de Andrea, ¿es representativa de la sociedad española o es un caso aparte, una excepción? La primera opción la convertiría en una novela social, que trazaría un despiadado retrato de la clase media española

en decadencia. La segunda opción la caracterizaría más bien como una novela psicológica, que buscaría ante todo describir unos personajes atípicos, al margen de la sociedad. Ambas opciones no son excluyentes. Si nos fijamos en los personajes de la casa de la calle Aribau, son excepcionales, con un elevado grado de conflictividad psicológica, agudizada por las tensiones de la guerra: «después de la guerra han quedado un poco mal de los nervios» (p. 27)⁶⁵. Pero, fuera de la casa, los restantes personajes, incluyendo a Andrea, son plenamente representativos. Son jóvenes de la burguesía catalana que viven de manera cómoda y despreocupada, ya que sus familias no sólo no se han visto perjudicadas por la guerra civil, sino que incluso se han beneficiado de ella. Sin adherirse explícitamente al franquismo, esas familias se sitúan en el bando de los vencedores. Y al estallar la Segunda Guerra Mundial planean «ganar millones» (p. 204)²³⁹, probablemente comerciando con ciertos productos escasos.

Teniendo en cuenta las circunstancias históricas en que fue escrita, *Nada* destaca por su neutralidad política. No se mencionan los frecuentes actos públicos de carácter político o religioso con los que el régimen franquista trataba de hacerse presente en Barcelona, una ciudad conquistada, en la que contaba con pocos partidarios. No se habla de Falange, el partido fascista, y tampoco aparece ningún personaje falangista. Laforet ni siquiera usa el vocabulario oficial franquista: el Movimiento Nacional, la Guerra de Liberación, los rojos, el caudillo, etc. Tía Angustias sí lo utiliza cuando sermonea a Andrea: «Parece que hayas vivido en zona roja...» (p. 96)¹³⁴. En la novela tampoco se utilizan los nombres franquistas de las calles de Barcelona: «la calle de Cortes» (p. 134)¹⁶⁹, en lugar de «Avenida José Antonio», para referirse a la Gran Vía de les Corts Catalanes; y «la Diagonal» (p. 209)²⁴⁴, en vez de «Avenida del Generalísimo Franco». Es también significativo que la lengua catalana,

pese a la prohibición de usarla en público, aparezca en la novela de manera episódica, tal como analizaremos más adelante.

No hay referencias, ni directas ni indirectas, al clima de represión política que se vivía en Barcelona, con fusilamientos diarios de condenados por tribunales militares. Además, había comisiones de depuración que juzgaban a los funcionarios sospechosos. Por ejemplo, sabemos que en la Universidad de Barcelona hubo una dura depuración de profesores que fueron sancionados por sus ideas republicanas o catalanistas. No menos de 139 perdieron sus plazas y se vieron privados de ejercer como profesores (Morente, 98). Es evidente que Laforet conocía toda esa atmósfera represiva, que afectó a personas muy cercanas a ella. Su amiga Linka Babecka, inspiradora de Ena, colaboraba con una organización clandestina que ayudaba a entrar a España a los refugiados polacos que huían del nazismo. La policía franquista la detuvo y la encarceló durante unos meses. Carmen le enviaba cartas a la prisión (Rosevinge, 33). Es difícil saber hasta qué punto Laforet quería reflejar o criticar esa situación política y no lo hizo por miedo. Sabemos que en una de las primeras versiones de la novela se aludía a una organización clandestina, parecida a la de Linka, y también aparecían algunos personajes de ideas catalanistas (Rosevinge, 31-32). Estas referencias fueron suprimidas por la propia escritora antes de presentar su novela al premio Nadal, probablemente para evitar problemas con la censura. Se trata, pues, de un caso de autocensura.

Sin embargo, esos silencios, más que a un antifranquismo solapado, son atribuibles al apoliticismo de la autora, que durante toda su vida valoró mucho más a las personas concretas que las ideologías políticas. Por eso el enfrentamiento entre Andrea y su tía Angustias no puede interpretarse en clave política. Andrea es una chica de ideas modernas respecto al papel de la

mujer, que chocan con el moralismo tradicional de Angustias, que podría pasar por portavoz de la ideología del nacional-catolicismo del régimen franquista. Pero en *La isla y los demonios* encontraremos a una falangista convencida, Matilde, que es descrita de manera positiva y que defiende ideas feministas.

Es esa indiferencia hacia la política la que puede explicar el desajuste argumental que se produce respecto a la caracterización política de la familia de Andrea. Se trata de una familia que, situándose claramente en el bando de los vencedores, vive como si perteneciera al de los perdedores. Román ha luchado en favor del bando franquista y ha sido víctima de la represión republicana. A pesar de ello, la pistola que posee no está legalizada, y se oculta de la policía para realizar negocios sucios. No tiene contacto con las autoridades franquistas, cuando era frecuente que los grandes estraperlistas estuvieran protegidos por jerarcas corruptos. Por su parte, durante la guerra civil, Juan desertó del ejército republicano y se pasó al bando nacional, arriesgándose a ser fusilado por desertor. Y toda la familia ha escondido y protegido a Jerónimo Sanz, el jefe de Angustias, perseguido por los republicanos...

Sin embargo, a pesar de tantos sufrimientos y riesgos en defensa del franquismo, de manera inexplicable, ningún miembro de la familia ha obtenido ningún beneficio del régimen, que contaba con escasos partidarios en Cataluña y estaba interesado en recompensar a los suyos y atraer nuevas adhesiones. Por eso resulta poco verosímil que la familia de Andrea, arruinada y traumatizada por la guerra, viva tan miserablemente, como los republicanos que fueron represaliados y perdieron sus cargos, trabajos o propiedades. Esta anómala situación podría tener diversas explicaciones lógicas, pero en la novela no se da ninguna. Probablemente es así porque la autora se centra en la caracterización personal de sus personajes, sin querer entrar

demasiado en cuestiones políticas. Pero esa legítima opción literaria hace que, situados en la Barcelona de 1939, esos personajes resulten poco creíbles desde el punto de vista histórico. En definitiva, la desestructurada familia de la protagonista no sólo es excepcional por acumular graves problemas psicológicos, más bien psiquiátricos, sino porque no resulta representativa de un sector de la sociedad catalana, una sociedad dividida y enfrentada por las consecuencias de la guerra civil.

3.10. Estilo

A diferencia del estilo retórico de las novelas de la época, sobre todo las de los escritores falangistas, *Nada* tiene un estilo natural, con abundantes reflejos del habla coloquial en los diálogos. Sin embargo, en los fragmentos narrativos, la narradora utiliza un lenguaje lleno de recursos poéticos. Esa forma de escribir, entre realista y poética, se ajusta muy bien al tema de la novela, que se basa en una descripción cruda de la realidad desde una perspectiva intimista y sensible. En su momento, este estilo fue una novedad, bien recibida en general, pero merecedora de algunas críticas. Lo curioso es que Carmen Laforet dejaría de utilizar ese estilo poético en el resto de sus novelas.

A menudo, la descripción de objetos, espacios y animales no está hecha de manera realista y detallada, como en las novelas naturalistas, sino dándoles valores simbólicos, en los que los objetos se impregnan de los sentimientos de la narradora: «...mi compañera de viaje [la maleta] me pareció un poco conmovedora en su desamparo de pueblerina» (p. 18)⁵⁶; «...negro también el animal, como una prolongación de su luto» (p. 16)⁵⁴; «Por todas partes los desconchados abrían sus bocas desdentadas rezumantes de humedad» (p. 19)⁵⁷; «Quedé sola entre la suciedad

de las cosas» (p. ⁵⁷19); «El bicho parecía ruinoso, como todo lo que le rodeaba» (p. ⁶²24); «Aquí las cosas se encuentran bien, o por lo menos eso es lo que yo procuro...» (p. ⁷⁵37); «Eso es culpa de las cosas, que están asfixiadas, doloridas, cargadas de tristeza» (p. ⁷⁶38); «Tuve la impresión de que al tirar la manta hacia los pies quitaba también de sobre mí aquel ambiente opresivo que me anulaba desde mi llegada a la casa» (p. ⁹³55); «La casa se quedó llena de ecos, gruñendo como un animal viejo» (p. ¹²⁹91); «La calle irradiaba su alma en el crepúsculo, encendiendo sus escaparates como una hilera de ojos amarillos o blancos que mirasen desde sus oscuras cuencas... Mil olores, tristezas, historias subían desde el empedrado, se asomaban a los balcones o a los portales de la calle de Aribau» (p. ²⁴³209); «No sé qué latidos amargos tenían las cosas aquella noche, como signos de mal agüero» (p. ²⁸⁶255).

Se trata, pues, de un realismo impresionista, basado en el punto de vista subjetivo de la narradora. De ahí la frecuencia de expresiones como: «parecía», «me parecía», «para mí», «como si»... Ya desde el principio, no se nos describe la realidad de manera objetiva, sino a través de las impresiones subjetivas de la protagonista: «El olor especial, el gran rumor de la gente, las luces, siempre tristes, tenían para mí un gran encanto, ya que envolvían todas mis impresiones en la maravilla de haber llegado por fin a una ciudad grande, adorada en mis ensueños por desconocida» (p. ⁵¹1).

También encontramos descripciones expresionistas, es decir, hechas desde una perspectiva distorsionadora, en la que se proyecta la subjetividad de la narradora. Por ejemplo, el velatorio de Román es comparado con el cuadro *El aquelarre*, de Goya: «No creía yo tampoco las extrañas visiones de mis ojos. Poco a poco las caras se iban perfilando, ganchudas o aplastadas, como en un capricho de Goya. Aquellos enlutados parecían celebrar

un extraño aquélarre» (p. ²⁹⁴264). La escena se cierra con un fantasmagórico desenlace: «Entonces todo el cuarto se removió con batir de alas, graznidos. Chillidos histéricos» (p. ²⁹⁵265). Otras veces la realidad es vista con miradas de alucinación o pesadilla: «Luego me pareció todo una pesadilla» (p. ⁵³15); «Empecé a ver cosas extrañas, como los que están borrachos» (p. ⁵⁷19); «Alucinada, me pareció que caras gordas flotaban en el aire, como los globos que a veces dejan escapar los niños» (p. ²⁰⁰165); «La calle irradiaba su alma en el crepúsculo, encendiendo sus escaparates como una hilera de ojos amarillos o blancos que mirasen desde sus oscuras cuencas» (p. ²⁴³209); «La Plaza de la Universidad se me apareció quieta y enorme como en las pesadillas» (p. ²⁷³242).

La prosa contiene numerosos recursos literarios que le dan un tono poético. Abundan las sinestesias, en las que se mezclan las sensaciones: «el sabor a polvo que da la tensión nerviosa» (p. ⁶⁶28); «el olor de melancolía» (p. ¹⁷⁰135); «Los árboles lavados daban su olor a verde» (p. ²⁸²251); «un olor caliente de ventana cerrada y lágrimas» (p. ²⁸⁵254).

Asimismo son frecuentes las personificaciones, metáforas y comparaciones: «Empecé a seguir —una gota entre la corriente— el rumbo de la masa humana...» (p. ⁵¹13); «faroles como centinelas borrachos de soledad» (p. ⁵²14); «Una respiración grande, dificultosa, venía con el cuchicheo de la madrugada» (p. ⁵²14); «Las paredes tiznadas conservaban la huella de manos ganchudas, de gritos de desesperanza» (p. ⁵⁷19); «La locura sonreía en los grifos torcidos» (p. ⁵⁷19); «Su voz venía cargada de agua, como las nubes hinchadas de primavera» (p. ¹¹⁰72); «Sobre mí el calor lanzaba su aliento, irritante como jugo de ortigas» (p. ²³³198); «estos luminosos hilos impalpables que vienen del mundo sideral obraban en mí con fuerzas imposibles de precisar, pero reales» (p. ²³³198); «esa barroca, inconfundible luz de Barcelona»

(p. 219); «Un cortejo de nubarrones oscuros como larguísimos dedos empezaron a flotar en el cielo. Al fin, ahogaron la luna» (p. 226). ²⁵⁸

Un recurso destinado a degradar a algunos personajes es la animalización, que la autora utiliza con aquellos que le resultan antipáticos: «Sus ojos oscuros, casi sin blanco, me recordaban a los de los cerdos» (p. 76)¹¹⁴; «Gloria, la mujer serpiente» (p. 97)¹³⁵; las amigas de Angustias «eran como pájaros envejecidos y oscuros» (p. 99)¹³⁷; la madre de Ena «parecía un pájaro extraño y raquítico» (p. 114)¹⁴⁹; Gloria tiene un «perfil de rata mojada» (p. 124)¹⁵⁹; «Juan olfateó como un perro» (p. 167)²⁰². También las cosas son comparadas con animales: «La casa se quedó llena de ecos, gruñendo como un animal viejo» (p. 91).¹²⁹

En algunos fragmentos encontramos imitaciones irónicas de los clásicos grecolatinos que la escritora estudiaba en la Universidad, como este eco de las comparaciones de Homero: «Como una bandada de cuervos posados en las ramas del árbol del ahorcado, así las amigas de Angustias estaban sentadas, vestidas de negro...» (p. 98)¹³⁶; o la parodia del tópico del *Ubi sunt?*: «¿Dónde han ido las hijas pudibundas, cargadas con enormes sombreros, que al pisar —custodiadas por su padre— la acera de la alegre y un poco revuelta calle de Aribau, donde vivían, bajaban los ojos para mirar a escondidas a los transeúntes?» (p. 95).¹³³ En algún caso, la acumulación de figuras literarias clásicas produce una retórica excesiva: «con su dorado zumo de luna, con su húmedo olor de nereidas que peinasen cabellos de agua sobre las blancas espaldas, sobre la escamosa cola de oro» (p. 197).²³²

Este estilo poético, tan personal, es utilizado preferentemente en los fragmentos descriptivos. Por lo que se refiere a las técnicas narrativas, el uso de la primera persona comporta un solo punto de vista, el de la narradora. Sin embargo, Laforet introduce otros puntos de vista narrativos en algunos episo-

dios. La conversación entre la abuela y Gloria (capítulo IV) está transcrita directamente, en forma teatral, de manera que la narradora cede la voz a los personajes y se limita a reproducir lo que dicen. El fragmento actúa al mismo tiempo como retroceso temporal (*flash-back*) que permite que el lector conozca algunos antecedentes de la familia. Hay otro episodio, el del Barrio Chino, narrado en parte con técnica perspectivista. La entrada de Juan en el garito en el que Gloria está jugando se nos cuenta primero desde el punto de vista de Andrea (pp. ~~166-169~~²⁰⁴), y más adelante la misma escena se narra desde el punto de vista de Gloria (pp. ~~229-231~~²⁶¹⁻²⁶³). El episodio del Barrio Chino también destaca porque tiene un ritmo narrativo distinto al del resto de la novela. Es dinámico, de pura acción, con frases cortas, sin apenas descripciones y sin estilo poético: «Corrí en su persecución como si en ello me fuera la vida. Asustada. Viendo acercarse los faroles y las gentes a mis ojos como estampas confusas» (p. ~~161~~¹⁹⁵). 200

3.11. Vocabulario

Si en los fragmentos narrativos alterna el tono realista con el poético, en los fragmentos dialogados se manifiesta una clara voluntad de reflejar el lenguaje coloquial, reproduciendo las interrupciones, repeticiones, etc. propias de la lengua oral:

¡Ah! Es verdad. Ni siquiera te he hablado nunca de mis amigos... Éstos de aquí, de la Universidad, no son realmente mis amigos. Se trata de Guíxols, de Iturdiaga principalmente... en fin, ya los conocerás. Todos son artistas, escritores, pintores... un mundo completamente bohemio. Completamente pintoresco (p. ~~143~~¹⁷⁸).

Se adecua el registro lingüístico a la personalidad de cada personaje. Por ejemplo, el padre de Ena habla poco, pero siempre utiliza algunas expresiones canarias, como «mis niñas» (pp. 114 y 180). 215

149 Por lo que se refiere a la presencia de la lengua catalana en Barcelona, Carmen Laforet apenas tenía precedentes literarios acerca de qué tratamiento dar al catalán en una obra escrita en castellano y ambientada en Cataluña. Podemos decir que, teniendo en cuenta los condicionantes de la época, solucionó el problema con gran acierto. Al conquistar Barcelona, las autoridades franquistas prohibieron el uso público de la lengua catalana. Sin embargo, y a diferencia de otras obras en castellano situadas en Cataluña, en *Nada* el catalán tiene una cierta presencia que demuestra la voluntad de la escritora de reflejar la realidad lingüística de Cataluña, siempre, claro está, dentro de los estrechos límites impuestos por el régimen. En cualquier caso, la presencia del catalán en la novela es suficiente para dejar constancia de que se seguía utilizando en la vida cotidiana.

PÁGINA	CATALÁN	CASTELLANO
14	camàlics	mozos de cuerda
15	mosaico	embaldosado
124	butifarra	tipo de embutido
169	pobreta	pobrecilla
179	noi	chico
195	torre	chalé
227	drapaire	traperero
231	nen	niño

De vez en cuando, la narradora deja constancia de que los personajes hablan en catalán: «Juan empleaba los dos idiomas, castellano y catalán, con pasmosa facilidad y abundancia» (p. 121); «discutiendo en catalán» (p. 232). A veces transcribe, de manera completa o fragmentaria, diálogos en catalán (p. 168). La narradora utiliza algunas palabras en catalán para referirse a realidades específicas de Cataluña (*butifarra*) o para reproducir el lenguaje afectivo, íntimo, de los personajes (*nen*). Existen también catalanismos, palabras castellanas utilizadas con el significado que tienen en catalán, como «torre» o «mosaico». Por último, es probable que «bien tenidos», dentro del sintagma «los barrios lujosos y *bien tenidos* de la ciudad» (p. 268), sea un calco del catalán *benestants*, «acomodados». En definitiva, el uso del catalán indica que la autora lo conocía y lo apreciaba. Desde el punto de vista literario, esa presencia contribuye a crear una ambientación verosímil, próxima a la realidad cotidiana de la sociedad barcelonesa de la época.

Bibliografía básica

Obras de Carmen Laforet

Al volver la esquina. Barcelona: Destino, 2004.

«Barcelona, fantasma juvenil», *El País*, 27 marzo, 1983.

La insolación. Ed. de J.M. Martínez Cachero. Madrid: Castalia, 1992.

La llamada. Barcelona: Destino, 1975.

Mis mejores páginas. Madrid: Gredos, 1956.

Novelas. Barcelona: Planeta, 1967.

«Unas líneas de la autora», prólogo en *Novelas*. Barcelona: Planeta, 1967.

Sobre Carmen Laforet

CEREZALES, Agustín: *Carmen Laforet*. Madrid: Ministerio de Cultura, 1982.

CORRALES EGEA, José: *La novela española actual*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo, 1971.

ILLANES, Graciela: *La novelística de Carmen Laforet*. Madrid: Gredos, 1971.

NORA, Eugenio de: *La novela española contemporánea*, III. Madrid: Gredos, 1982.

ROSEVINGE, T.; PRADO, B.: *Carmen Laforet*. Barcelona: Ediciones Omega, 2004.

SANZ VILLANUEVA, Santos: *Historia de la novela social española*. Madrid: Alhambra, 1986.

Sobre 'Nada'

- DELIBES, Miguel: «Una relectura de *Nada*», *Pegar la hebra*. Barcelona: Destino, 1990.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: «A Carmen Laforet», *Cartas literarias*. Ed. de F. Garfias. Barcelona: Bruguera, 1977.
- MARTÍN GAITE, Carmen: «La chica rara», *Desde la ventana*. Madrid: Espasa Calpe, 1992.
- MARTÍNEZ CACHERO, José M.^a: «Introducción» en C. LAFORET: *La insolación*. Madrid: Castalia, 1992.
- MORENTE, Francisco: «La depuració a l'ensenyament», en M. RISQUES (ed.): *1939. Barcelona any zero*. Barcelona: Museu d'Història de la Ciutat, 1999.
- NAVARRO, Rosa: «Introducción» en C. LAFORET: *Nada*. Barcelona: Destino, 1995.
- QUINTANA, Luis M.^a: *Nihilismo y demonios. Carmen Laforet: técnica narrativa y estilo literario en su obra*. México: Universidad Autónoma, 1997.
- RÓDENAS, Domingo: «Noticia de Carmen Laforet y *Nada*», en C. LAFORET: *Nada*. Barcelona: Crítica, 2001.
- SEMPRÚN, Jorge: «*Nada*, la literatura nihilista del capitalismo decadente». *Cultura y Democracia*, núm. 2, febrero de 1950.
- YNDURÁIN, Francisco: «El problema del enfoque». *El País*, 25 de noviembre de 1984.

Páginas web

<http://www.xtec.es/~jducros/Carmen%20Laforet.html>

Página en catalán y castellano. Breve reseña biográfica y bibliográfica, con algunos documentos.

<http://reginairae.blogcindario.com/2005/09/00221-nada-de-carmen-laforet.html>

Comentarios críticos de lectores de *Nada*.

hispanismo.cervantes.es/documentos/0001/lopezVI.pdf

Reproduce el artículo «*Nada* o la verdad no sospechada», de Carmen López, quien analiza la obra desde una perspectiva femenina.

<http://www.sinc.sunysb.edu/Publish/hiper/num8/Articulos/tovar.htm>

Reproduce el artículo de Claudia O. Tovar «Los efectos de la Guerra Civil en la sociedad española en *Nada* de Carmen Laforet».

www4.gvsu.edu/pozzig/escritoras_espanolas/bibs/carmen_laforet.htm

Incluye resúmenes de varios estudios sobre *Nada* publicados en revistas universitarias norteamericanas.

Películas

Nada (1947). Española. Dirigida por Edgar Neville e interpretada por Conchita Montes.

Graciela (1956). Argentina. Dirigida por Leopoldo Torre-Nilsson.