

UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA

UNIDAD IZTAPALAPA

**LA CONSTRUCCION POETICA DE LA CASA DE ARIBAU Y DE
LA CIUDAD DE BARCELONA EN NADA DE CARMEN
LAFORET.**

TESIS PRESENTADA POR **MARIA GUADALUPE SALAZAR AGUILAR** PARA
OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN LETRAS HISPÁNICAS

ASESORA:

DOCTORA MARÍA JOSÉ RODILLA LEÓN

LECTORAS:

DOCTORA LUZ ELENA ZAMUDIO
PROFESORA ADRIANA GONZALEZ MATEOS.

DEDICATORIA

ESTA TESIS ESTA DEDICADA A:

MIS PADRES, GRACIAS POR TODO ESTE TIEMPO Y POR SU APOYO.

*MIS SEGUNDAS MADRES; LAS PROFESORAS QUE ME BRINDARON SUS
APOYO Y ALIENTO.*

*MIS AMIGAS, PATRICIA QUINTO E HILARIA GONZALEZ, POR NO DEJARME
CLAUDICAR.*

*A TODA AQUELLA PERSONA QUE ME BRINDO UNA MANO AMIGA
DURANTE ESTE TIEMPO DE LUCHA CONMIGO MISMA.*

*A **DIOS**, POR DARMER LA VIDA Y SALUD PARA ACABAR ESTE SUEÑO.*

I N D I C E

Introducción	Páginas: 4
I Contextos en los que surge la novela <i>Nada</i> de Carmen Laforet.	
1.1 Contexto histórico de la posguerra española.	5- 11
1.2 Contexto literario de la década de los cuarenta.	11-18
II. Estado de la cuestión. Balance de la crítica sobre la novela.	19-26
III. Análisis de los elementos de la novela.	
3.1 Estructura y narradores	27-35
3.2 Los temas	
3.2.1 El hambre.	36-44
3.2.2. La violencia	45-49
3.2.3. La posguerra.	50-57
3.3 Los personajes	
3.3.1. Los personajes femeninos	57-69
3.3.2 Los personajes masculinos.	69-75
IV. Lenguaje y estilo.	
4.1. La oposición casa-ciudad a través del lenguaje.	76
4.1.1. Las imágenes de la casa	77-87
4.1.2. Las imágenes de la ciudad.	87-98
Conclusiones	99-101
Bibliografía y Hemerografía.	102-105

INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo de investigación es un análisis a la novela *Nada*, de la autora española de la Posguerra Española, Carmen Laforet.

En este trabajo, el lector o lectora podrá encontrar una síntesis de los críticos de la escritora, del contexto histórico y literario de la novela y además el análisis de la obra y del tema central: la construcción de los espacios de la casa y de la ciudad desde la narratología. Este trabajo no es un estudio sociológico de *Nada* o una enumeración de los distintos espacios que contiene, es una investigación sobre la significación de algunos de los elementos de la novela, pero señalando algunos aspectos extra textuales presentes en ella y su importancia.

Consideramos que quizá nuestro aporte sobre esta obra de Laforet no les parezca a los lectores muy llamativa; sin embargo, después de haber leído otros trabajos para llevar acabo la redacción sobre esta obra, nos sentimos muy orgullosas de que sea un estudio que no se parece en nada a lo encontrado en otra tesis de reconocida universidad. Esta tesis es el fruto de mucho cariño a la carrera a pesar de las adversidades que acometieron a su creadora, así como del apoyo incondicional de amigos y profesores.

Sin más que decir: ADELANTE CON LA LECTURA. ESPERAMOS QUE ESTE TRABAJO LES SIRVA.

Capítulo I: Contextos de la novela *Nada* de Carmen Laforet.

1.1. Contexto histórico de la posguerra española.

Para comprender la literatura escrita en la posguerra española es necesario conocer el contexto en que se generó y además los antecedentes de este periodo. Esto, porque a partir de estos marcos históricos es como se entenderá mejor cómo es que los problemas se agravaron a tal punto de desencadenar una guerra y cómo esto se manifestó en la literatura de ese tiempo. Así, a continuación se aborda el contexto histórico desde 1931 hasta la década de los cuarenta, época en que la novelista Carmen Laforet escribió y publicó su primera novela *Nada*, obra objeto de nuestro análisis literario.

El período de la Segunda República se inició el 14 de abril de 1931 y terminó el 18 de julio de 1936, con el Golpe de Estado de las fuerzas militares y el estallido de la Guerra Civil. Durante los tres primeros años –el llamado “Bienio transformador (1931-1933)”¹– la situación para la gente de las clases bajas de la sociedad española mejoró considerablemente, pues el gobierno implementó una serie de reformas que las beneficiaron en lo social y económico (como una primera reforma agraria, el establecimiento de la educación laica, el matrimonio civil y el divorcio; el voto para la mujer², etc.)

Pero de 1933 a 1935 este ambiente cambió de nuevo a causa de un nuevo gabinete, formado por gente conservadora, que echó para atrás todas las reformas logradas por el gobierno anterior. A estos años, por ello, se les llamó: el “bienio negro”.

¹ La información histórica de este período republicano se consultó en Ramón Tamames, *La República. La Era de Franco*, 8ª ed., Madrid, Alianza, 1980, pp. 199-220.

² Mónica Gustafsson. *Hijas de la República en la temprana posguerra española. Un estudio de tres novelas de Carmen Laforet como muestras del Bildungsroman femenino*, en: www.lab1.isp.su.se/escritora_2000/MG.2.htm, 11 de marzo 03.

De esta manera, en estos años de la República, los graves problemas heredados -el latifundismo, las huelgas obreras, el conflicto Iglesia-Estado, etc.- no lograron solucionarse del todo, al contrario, con el tiempo “se transforman en otras situaciones críticas”³ -como la sublevación del general Sanjurjo en 1932 y la represión violenta de la revolución de Asturias en 1934, por nombrar algunas- que lograron desprestigiar al régimen republicano. A esto se sumó la influencia negativa de la crisis económica de 1929 en la economía europea y el nacimiento de la Falange (1933), órgano político-militar que sirvió de base para la organización del Golpe de Estado que ocurrió posteriormente.

Ante el descontento de la gente, el gabinete de este “Bienio negro” llamó de nuevo a elecciones -eran los inicios de 1936-, mismas que ganó el Frente Popular (organización de partidos de izquierda). Al instalarse en el gobierno, éste continuó con las reformas detenidas durante el gabinete anterior, sólo que esta acción originó otra serie de problemas y al mismo tiempo, estos hechos provocaron de nuevo la movilización de los partidos de derecha y de los generales del ejército, que ya habían estado organizando en secreto una conspiración para derrocar a la República. El nuevo gobierno, sin embargo, prestó poca atención a estos peligros, pues tuvo que resolver “la huelga de construcción y de electricistas [...] iniciada el 1 de junio”⁴. Y fue en estas condiciones cuando empezaron los primeros preparativos para que el ejército diera el Golpe de Estado “el 17 de julio en Marruecos y el 18 del mismo mes en la Península”⁵ e iniciara “la clara escisión contemporánea de ‘las dos Españas’”⁶, una que estaba a favor de los falangistas y otra a favor de los republicanos, que duraría tres años.

³ Ramón Tamames, *Op. cit.*, p. 203.

⁴ *Ibid.*, p. 215.

⁵ Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puertolas e Iris M. Zavala. *Historia de la literatura española (en lengua castellana)* t. III, Castalia, Madrid, 1979, p. 9.

⁶ *Ibid.*, p. 287.

En esta Guerra Civil (1936-1939), la sociedad se dividió tajantemente en dos bandos. Al respecto, menciona Eduardo Haro que “la España urbana estuvo con la República: la de los obreros, los intelectuales, los empleados y una buena parte de militares. La rural se alzó con Franco”⁷. Éstas, se enfrentaron de manera feroz en varias batallas a lo largo del territorio español y conforme transcurrió el tiempo, la situación social para la zona republicana se tornó crítica, ya que carecieron de alimento, armas y refuerzos debido a la neutralidad que mostraron algunos países europeos frente al conflicto; mientras que a los sublevados todo les fue favorable, porque hubo ayuda extranjera en armas y dinero de Alemania e Italia, así como refuerzos traídos por el general Franco de Etiopía. También tuvieron suficiente comida, porque la zona nacionalista se “quedó con las dos terceras partes del trigo, la mitad de las patatas y las hortalizas, (además de) las nueve décimas partes del azúcar”⁸.

Finalmente, después de haber *pasado* por esos largos años de luchas, esfuerzos y sangre, los militares al mando del general Francisco Franco lograron obtener la victoria y con ello, el control del gobierno y del país. España siguió dividida, pero ahora en vencidos y vencedores y comenzó ahora otra penosa etapa, llamada la Posguerra. Mientras tanto, en el resto de Europa, ya había empezado la Segunda Guerra Mundial, que indirectamente, afectaría a la ya lastimada nación española y a su nuevo régimen, el franquismo.

Después de la guerra, los problemas que no habían sido resueltos en tiempos anteriores, en esta primera década de la posguerra reaparecieron, sumándose a los provocados directamente por el conflicto bélico como: los presos políticos, la devastación de ciudades y pueblos, los huérfanos y expatriados, el desabasto de víveres, etc. Lo diferente respecto al pasado lejano y cercano radicó

⁷Algunos datos sociales o condiciones sobre la Guerra Civil se consultaron en el artículo de Eduardo Haro Tecglen. “Así éramos en los años cuarenta”, en www.vespito.net/historial/.

en el sistema de gobierno impuesto y en las medidas llevadas a cabo para mantenerse en ese sitio y a la vez controlar una nación que buscaba reconstruirse de nuevo. El general Francisco Franco, al llegar al gobierno impuso una dictadura que duró cerca de 40 años, y junto con sus colaboradores reorganizó la vida completa del país. Esta reorganización afectó todos los sectores y aspectos de la sociedad y se reflejó también en la producción literaria de esta época.

En los inicios de los años cuarenta, la atmósfera que reinaba en esos momentos era de destrucción, carestía y desolación. La sociedad tuvo que soportar la censura, la privación, la violencia y otros malestares. Las personas que habían ayudado a la República fueron, o cesadas de sus trabajos o encarcelados por “rojos” y sometidos a las peores condiciones que reinaban en las cárceles y campos de concentración “ que surgieron a lo largo y ancho” de España para contener a los prisioneros y hacerles pagar sus culpas⁹; sus familias quedaron desamparadas y señaladas por el régimen, situación que se mantuvo siempre latente por el gobierno como una forma de manifestar su poderío y castigo a los enemigos. El hambre afectó a los más pobres y vencidos, pues los alimentos se racionaron, entregándose sólo a través de “la cartilla para la comida y el tabaco”¹⁰. Pero como éstos no fueron nunca suficientes ni para mal vivir, las personas se abastecieron en el “estraperlo” o mercado negro, en donde se podía conseguir casi de todo. Y cuando no les alcanzó para comprar lo necesario, recurrieron entonces a otros medios: “ los españoles pobres se convirtieron en devoradores de farinetas, de almortas, de salazones, de castañas. En 1943 la castaña se convirtió en el plato nacional”¹¹.

⁸ Eduardo Haro. *Art. cit.*, p. 2.

⁹ Rafael Abella. *Por el imperio hacia Dios. Crónica de una Posguerra (1939-1955)*, Planeta, Barcelona, 1978, p. 51.

¹⁰ *Ibid.*, p. 2

¹¹ Rafael Abella. *Ob. cit.*, p. 116.

Este comercio ilegal, a principios de la dictadura fue combatido, pero luego “por doquier florecía la más irresponsable y abusiva indisciplina en lo social, en lo moral y en lo económico”¹², hasta llegar al punto de que todo se ofrecía por un precio (los puestos políticos, los permisos, la comida, etc.).

Esta terrible situación alimenticia propició a su vez, el surgimiento de enfermedades crónicas que diezmaron considerablemente a la población. Algunas de ellas fueron: “las hepatopatías, los calambres musculares, los edemas del hambre”. “Asimismo, las circunstancias favorecían las epidemias de la difteria, de la fiebre tifoidea, del paludismo, de la disentería y sobre todo de la tuberculosis pulmonar”¹³

Pero, no sólo los alimentos fueron racionados, este control recayó en todo lo utilizable y necesario, como por ejemplo el combustible para los autos. Debido a la Segunda Guerra en Europa y a la simpatía que Franco tenía por los otros regímenes totalitarios (el nazi en Alemania y fascismo en Italia), el país no podía comprarles combustibles a Inglaterra o Francia y además, las otras naciones tenían que ocuparlos para sí mismas.

Es decir, en todo el continente había un desabasto que afectó también a los españoles, que para solventar esta situación, recurrieron a medidas y recursos disponibles. Por ejemplo, menciona Abella que unas personas “volviendo hacia atrás las páginas del progreso, tal como las condiciones lo estaban imponiendo en todos los órdenes, retornaron al carruaje de caballos”¹⁴, y que los transportes de pasajeros, sobre todo el tranvía y el metro, “transportaban racimos humanos de personas como si fuera ganado”. Aparte del racionamiento de productos, la sociedad tuvo sobre sí, como método controlador, la censura y la vigilancia. Para la ejecución de

¹² *Ibid*, p. 49.

¹³ *Ibid*, p.119.

éstas se crearon aparatos represivos específicos, como la Nueva Guardia Civil, encargada de hacer respetar las leyes civiles-religiosas implementadas por el franquismo, mismas que llegaban a todos los rincones de la sociedad y de la vida (se revisaban los libros y bibliotecas públicas y privadas, los espectáculos, los contenidos de los periódicos, etc.) Por ejemplo, se controlaba y prohibía la agrupación de más de 20 personas que no tuvieran un permiso especial¹⁵.

Además de la penuria del hambre, del racionamiento y del abuso de los comerciantes del estraperlo, podemos sumar otras más que con el transcurrir del tiempo se fueron creando y que afectaron a la población en general, como la incipiente llegada de campesinos a la ciudad, agravando el problema del racionamiento y de la vivienda de los ciudadanos afectados -porque éstos muchas veces vivían en zonas afectadas o mal construidas, que en cualquier momento podían derrumbarse-; los niños huérfanos, que ante las circunstancias antes descritas se volvían unos rapaces, etc.

En el ámbito de política interna, el régimen organizó su gobierno de manera centralista y unitaria, prohibió la pluralidad de partidos políticos que pudieran oponérsele y repartió los cargos políticos a gente de confianza, supervisando este campo también como lo haría con todo lo demás. A los obreros de todos los ramos, el franquismo los controló por medio de un sindicato vertical, que los vigilaba de manera férrea y le negaba toda posibilidad de mejoras. Así, los trabajadores de las clases bajas; “decapitadas sus organizaciones sindicales y políticas, muertos los más de sus líderes, soportaron la carga de (la) reconstrucción económica”¹⁶; sin embargo, la situación no fue la misma para aquellos que desde el inicio de la guerra habían manifestado su apoyo a los

¹⁴ *Ibid.* pp. 70-71.

¹⁵ Ramón Tamames, *Op. cit.* p. 374.

¹⁶ José.-Carlos Mainer, “La vida cultural (1939-1980)” en *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea (1930-1980)*, Francisco Rico (Coord.), Crítica, Barcelona, 1980, p.6.

nacionalistas. Estas personas se posesionaron de los trabajos mejor remunerados, obtuvieron privilegios en sus salarios y raciones de comida y además eran reconocidas como colaboradores del nuevo gobierno.

En el ámbito internacional, Franco y los partidarios de la dictadura, se proclamaron simpatizantes del nazismo y sus acciones bélicas, siguiendo con interés todo lo relacionado al avance de las fuerzas alemanas por los países invadidos¹⁷. Sin embargo, el gobierno no se unió a los países del Eje, aunque sí intervino en la lucha de manera indirecta, cuando envió la División Azul; una compañía de soldados que auxilió a los alemanes en la campaña contra el socialismo, al que tanto odiaba el régimen. Además de estos soldados, también se mandaron varios civiles para trabajar en las fábricas de los alemanes, pues los varones de esta nación peleaban todos en la guerra. Sólo que, estos hombres no iban motivados únicamente por el interés de ayudar a los nazis; la verdadera razón fue porque pagaban mejor en las fabricas nazis y las condiciones de trabajo parecían ser mejores que las que reinaban en su propia patria, donde tenían que laborar hasta tres turnos para poder mal comer.

1.2. Contexto literario de la década de los cuarenta.

Al revisar los textos sobre la vida literaria de esta década y las anteriores, distinguimos varios puntos diversos en los críticos. Han estudiado diferentes temas sobre el contexto literario de los años de la preguerra, la guerra y la posguerra de España; como la ideología de los intelectuales, los géneros producidos y la calidad de las obras realizadas, las circunstancias históricas y sus consecuencias en la cultura de esos tiempos, la comparación individual entre los diferentes autores surgidos o entre las generaciones que formaron, las influencias que tuvieron y su validez,

etc. Es decir, que los aspectos analizados sobre la guerra civil española y la cultura alrededor de ella son tan variados y diferentes, como la crítica que los ha estudiado. De esta manera, hay una divergencia de opiniones y de asuntos que trataremos de abordar en una forma cronológica para un mejor entendimiento. Si consideramos la actividad cultural de la preguerra, concuerdan la mayoría de los críticos¹⁸ en que la actividad literaria en los años de la República siguió desarrollándose de manera normal, a pesar de los problemas que estaban ocurriendo. Los intelectuales se caracterizaron por las actividades políticas que realizaban en esos momentos. Los pertenecientes a la promoción más joven, llamada o identificada por algunos críticos como la generación de 1927, fueron sobre todo poetas y ensayistas políticos, que lucharon a favor de las clases bajas de la sociedad. Para José Corrales Egea y los demás analistas, lo que marcó a esta generación fue el “ensayo de Ortega sobre *La deshumanización del arte e ideas sobre la novela*”¹⁹, texto que para algunos estudiosos transformó la mentalidad, el estilo literario y el punto de unión entre esta generación y las siguientes, haciéndolos fríos, insensibles o alejándolos de las circunstancias por las que pasaba la nación. Por ejemplo, para Eugenio G. De Nora, estos jóvenes intelectuales y su “ideología liberal deshumanizada”²⁰ no son merecedores de enlace con la generación de la posguerra, por lo que existe una “oquedad ideológica” en los nuevos escritores de 1940. Sin embargo, José Corrales considera lo contrario. Para él, la novela

17. Rafael Abella. *Op. cit.* pp.68-81.

¹⁸ La información siguiente es una suma de varios artículos sobre el tema de la literatura de estos periodos. Sin embargo, el eje de la redacción se tomó de Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puertolas e Iris M. Zavala. *Historia Social de la literatura española (en lengua castellana)*, t. II y t. III, Madrid, Castalia, 1984, t. II: pp. 218-231, 283-295, 307-315, 374-383, t. III: 9-173.

¹⁹ José Corrales Egea. *La novela española actual (Ensayos de Ordenación)*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1971, p. 26.

²⁰ Eugenio G. De Nora. *La novela española contemporánea (1939-1967)*, 2ª ed., amp., Madrid, Gredos, 1970, p. 63.

producida en la República sí “enlaza con la vida, la actualidad y (los) problemas”²¹ que padecía España en esos momentos.

Los escritores más grandes, en cambio, eran los de la llamada Generación del 98 y ya hacía tiempo que habían abandonado sus pensamientos revolucionarios. Sobre ellos también cambian las posturas de análisis. Algunos críticos²² con “espíritu de continuidad”²³ opinan que las nuevas generaciones retoman o siguen los moldes de estos artistas, otros,²⁴ en cambio, los califican de modelos arcaicos, por lo que los nuevos talentos los rechazan, inclusive junto a la generación del 27.

En cuanto a la actividad cultural durante la guerra, vemos que cuando estalló la Guerra Civil, estos intelectuales se dividieron en dos bandos, junto con toda la sociedad española. Unos estuvieron a favor de la República y otros apoyaron a los nacionalistas. Durante el tiempo que duró el conflicto, la zona republicana siguió produciendo literatura. Los escritores pusieron sus obras al servicio de la causa popular y se agruparon, la mayoría, alrededor de las revistas literarias y culturales *El mono azul*, *Hora de España*, *Madrid*, y *Cuadernos de la Casa de la Cultura*; además formaron la Alianza de Intelectuales Antifascistas y organizaron el II Congreso Internacional de Escritores, al que asistieron figuras nacionales e internacionales, como Pablo Neruda, Alejo Carpentier, Octavio Paz, Nicolás Guillén, y otras de igual renombre. Este auge paradigmático de literatura republicana en plena guerra civil terminó con la muerte de uno de los

²¹ José Corrales Egea. *Op. cit.* p. 28.

²² Por ejemplo, Juan Goytisolo y Fernando Morán, son de esta postura u opinión. Juan Goytisolo. *El furgón de cola*, Seix Barral, 1967, pp. 77-94. Fernando Morán. *Novela y semidesarrollo. (Una interpretación de la novela hispanoamericana y española)*, Madrid, Taurus, 1971, pp. 197-327.

²³ José-Carlos Mainer. “La vida cultural (1939-1980)” en Francisco Rico. *Historia y crítica de la literatura española.. Época Contemporánea (1938-1980)*, Barcelona, Crítica, 1980, p. 8.

²⁴ Es el caso del crítico Domingo Pérez Minik. *Novelistas españoles de los s. XIX y XX*. Madrid, Guadarrama, 1957, pp. 229-277.

más importantes escritores de la generación del 27 y luchador social: Antonio Machado, en febrero de 1939, justo antes del término de la guerra. El género más cultivado por los escritores republicanos durante estos años fue el lírico, el cual tuvo mucha popularidad entre los soldados, porque ellos mismos elaboraban algunas poesías que se publicaban posteriormente en las ya referidas revistas dirigidas por escritores de renombre. La prosa y el teatro, sin embargo no gozaron de mucha popularidad, pero sí se siguieron escribiendo. En la zona nacionalista, también la literatura se siguió produciendo, pero a diferencia de la republicana, fue de muy mala calidad – sobre todo la novela y el teatro-, aunque la poesía pudo salvarse un poco por la figura del poeta Manuel Machado, hermano de Antonio Machado, el poeta clave de este momento.

El común denominador de esta literatura novelesca, *surgida bajo el signo de la guerra civil*, es, sin duda, la rigidez, la falta de complejidad psicológica y humana de los personajes; la ausencia de ecuanimidad y la carencia de temple en el estilo; el determinismo que divide a los personajes en dos categorías opuestas: los buenos y los malos- idealizando a los primeros y engrandeciendo a los segundos-.²⁵

Respecto a la actividad cultural de la posguerra, al terminar la Guerra Civil, “la victoria militar del general Franco el 1 de abril de 1939 supuso la implantación en todo el país de un régimen <<Nacional- sindicalista, totalitario, autoritario, unitario, ético, misional e imperialista>>”²⁶, mismo que provocó la huida de España de todos aquellos que habían participado en la defensa del gobierno republicano, porque temían por sus vidas. Entre los que salieron, estaba una gran mayoría de intelectuales republicanos. El resto que se quedó lo integraban escritores a favor de la dictadura y unos pocos democráticos, que ante la represión que siguió, prefirieron callar y sumergirse en sus recuerdos de tiempos pasados. Fue en este ambiente de tiranía, pobreza intelectual y devastación, cuando reinició la vida de la sociedad aparentemente unida de nuevo

²⁵ José Corrales Egea. *Op. cit.* p. 31.

²⁶ Carlos Blanco Aguinaga, *Op. cit.*, t. III, p.73.

por el régimen y de los nuevos intelectuales, quienes para los críticos de ese momento o de años posteriores, presentaron características muy diversas entre sí, con lo que se le puede estudiar desde varios ángulos. Hay una división de posturas sobre la ideología de la posguerra, notada por el crítico José- Carlos Mainer²⁷

Algunos autores²⁸ consideran que los escritores de la posguerra se enfrentaron con un vacío o fractura con el pasado cercano de la literatura nacional, ocasionado por el conflicto bélico recién ocurrido y la censura establecida por el nuevo régimen, que prohibió la edición y lectura de las obras de las generaciones antecesoras; o por el deseo de buscar nuevas alternativas de escritura, que no eran satisfechas en los modelos de la generación del 98 y del 27. Sin embargo, existe otro grupo que expresa que los novelistas de la posguerra tienen lazos de unión con los maestros de los años anteriores al conflicto. Para Juan Goytisolo el “común denominador de casi todos sus miembros es su apego a la tradición, su conservadurismo”²⁹, el cual, para el crítico, se observa en los rasgos de sus obras.

En uno u otro caso, la vigilancia ejercida por el sistema sobre la literatura y su producción fue constante y se dejó sentir por medio de diversos recursos como el del ya mencionado de la censura; pero no sólo los autores del pasado fueron prohibidos, las obras de escritores extranjeros que sirvieron de moldes para algunos narradores de esos años, también sufrieron la tijera del filtro del gobierno, así como también las películas que llegaron a la nación.

En el área cultural, las actividades realizadas en esta primera década de los cuarenta eran muy pobres también y siempre supervisadas por los vencedores nacionalistas, sin embargo se

²⁷ José-Carlos Mainer. Art. cit., p. 6.

²⁸ Véase a Antonio Laguna Iglesias. *Treinta años de la novela española (1938-1968)*, v. I, 2ª ed. Madrid, Prensa Española, 1970. pp.139-158 y 263 –269.

²⁹ Juan Goytisolo. *Op. cit*, p. 80.

empezaron los primeros esfuerzos. Y quienes los iniciaron, asombrosamente, fueron los propios falangistas universitarios, al crear en 1940 la revista *Escorial*, publicación que fue en ese ambiente restrictivo y sofocante, un intento de abrir las puertas a las nuevas generaciones que buscaban expresarse.³⁰ Además de este título, surgieron otras más como: *Vértice*, *Garcilaso*, *Destino*, *Juventud*, *Haz*, *La Estafeta Literaria*, etc.,³¹ las cuales tenían cada una un rasgo particular que las diferenciaba de las demás. Por ejemplo, *Escorial* y *Arbor* fueron dos revistas antagónicas por el origen de sus fundadores y por sus metas; la primera creada por intelectuales, la segunda por miembros de la iglesia. O la revista *Garcilaso*, que tuvo sus raíces en las tertulias en el café Guijón.

Otras revistas fueron: *EL español*, surgida el 31 de octubre de 1942, “rotativo abigarrado, bastante mal compuesto, donde el sensacionalismo político [...] alternaba con la información literaria, las evocaciones históricas, las entrevistas y encuestas y las novelas seriadas”. Estaba abierta a la colaboración juvenil y fomentaba la polémica. Pretendió “ser una publicación popular y mayoritaria que contribuyera a crear un estado de opinión y una comunicación permanente con las formas de la cultura y espíritu nacionales”. *La estafeta literaria*, ya citada más arriba, de dedicación exclusiva a la literatura y *Fantasía*, surgida en 1945.³²

Pero no sólo fueron las publicaciones las únicas actividades realizadas, también se llevaron a cabo festivales que rememoraron a personajes pasados como Luis Vives, San Juan de la Cruz y otros relacionados también con la iglesia, fiel aliada y ayudante del régimen franquista; y tertulias

³⁰ Véase para este tema a José Corrales Egea, *Op. cit.*, o a José-Carlos Mainer. “La vida cultural (1939-1980)” y “La reanudación de la vida literaria al final de la guerra civil” en Francisco Rico (Coord.) y Domingo Ynduráin. *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea (1939-1980)*, t. VIII, Crítica, Barcelona, 1980, pp. 5-13 y 46-53.

³¹ José Corrales, *Op cit.*, p. 29.

³² *Ibid.*

a la usanza del siglo XIX, como la llamada *Musa Musae* (antes referida), integrada por poetas falangistas que se reunían a charlar sobre sonetos, liras y otras formas tradicionales de la poesía que también fueron resucitadas en ese afán de enaltecer lo arcaico³³.

Además de las revistas literarias, las tertulias y los festivales; el gobierno de Franco, en esos primeros años de la posguerra, creó “los círculos infraculturales (tebeos y novelas rosa y de aventuras, cancionero popular, cinematografía nacional y extranjera, radiodifusión y, al fin, televisión)” que dividieron la unidad del público español³⁴ y que más tarde sería motivo de denuncia por los intelectuales españoles.

Sumado a este “método industrial” está el de “la cocapitalidad intelectual que en la España de posguerra habían de ejercer Madrid y Barcelona” cada una con sus propias peculiaridades:

De andadura más tradicional, dada a la conferencia vespertina y al tono oficial, más protagonizada por profesores, fue la ejecutoria madrileña; más mercantil y moderna, nada oficial y con pretensiones de europeidad, la vertiente barcelonesa de la cultura literaria española, que compartió además su espacio físico con otra cultura específica, la catalana.³⁵

Y para completar las estrategias de manejo de la cultura, hay que resaltar la creación de los premios de literatura, que durante la primera década después del conflicto, así como en los años posteriores, vendrían a darle renombre a los nuevos autores del país y fama a sus novelas. Circunstancia que también es analizada por los críticos, y que los divide según sus particulares puntos de vista.

³³ Carlos Blanco Aguinaga. *Op. Cit.*, p. 82. y José-Carlos Mainer. “La reanudación de la vida literaria al final de la guerra civil” en Francisco Rico. *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea (1939-1980)*, t. VIII, Crítica, Barcelona, 1980, p. 47.

³⁴ José-Carlos Mainer. “La vida cultural” en Francisco Rico. *Historia y crítica de la literatura española Época contemporánea (1939-1980)*, t. VIII, Crítica, Barcelona, 1980, p. 7.

³⁵ *Ibid.*

El primero de ellos, el premio Nadal, nacido en 1944, significó un gran impulso para muchos autores que tuvieron que esperar un premio para publicar sus obras³⁶. Le siguieron otros más, como el de Biblioteca Breve de 1959 o el Fomentador de 1960³⁷, mismos que además de ser un reconocimiento a los ganadores, en ocasiones brindaban un apoyo económico al autor. En lo concerniente a la novelística producida en esa inmediata posguerra; para la crítica existen autores que merecen ser tomados en cuenta dentro de la literatura nacional y otros en donde “la esterilidad y la reiteración mediocre constituye(ro)n regla general”³⁸.

Para un sector de críticos que revaloriza esta primera década de producción, hubo algunas obras que constituyeron la excepción y causaron conmoción en el ambiente intelectual estancado de los años cuarenta. Dos de ellas son de primordial interés para explicar el contexto literario aquí visto: *La familia de Pascual Duarte* (1942) de Camilo José Cela y *Nada* (1945) de Carmen Laforet.

³⁶ Antonio Laguna Iglesias. *Treinta años de la novela española (1938-1968)*, v. I, 2ª ed., Madrid, Prensa Española, 1970, p. 140.

³⁷ José Corrales Egea, *Op. cit*, p. 38.

³⁸ Carlos Blanco Aguinaga, *Op. cit.*, p. 91.

Capítulo II. Estado de la cuestión. Balance de la crítica sobre la novela.

Dentro de la narrativa española del siglo XX, la figura de Carmen Laforet tiene un papel importante, no sólo debido a su desempeño y producción literaria, sino a las circunstancias en que produjo sus novelas y a las críticas surgidas de ellas. Ya que su nombre fue causa de polémica entre los intelectuales de su tiempo y de los tiempos siguientes, esto debido sobre todo a su primera novela titulada *Nada*; misma que aun sigue impactando a muchos años de su aparición.

Carmen Laforet nació en Barcelona el 6 de septiembre de 1921, pero su infancia y juventud las vivió en las Islas Canarias. A Barcelona regresó a los 18 años para estudiar filosofía y Letras y Derecho, carreras que no concluyó. A los 21 años se trasladó a Madrid donde contrajo matrimonio con el periodista M. González Cerezales y tuvo varios hijos. En 1944 escribió su primera novela *Nada* y con ella ganó en ese mismo año el Premio Nadal. Además publicó: *La isla y los demonios* (1952), *La mujer nueva* (1955), premio Menorca y premio Nacional de literatura; *Un matrimonio* (1956), *La insolación* (1963), *La llamada* (1954), conjunto de relatos cortos; *La muerta* (1952), *La niña y otros relatos* (1970), colecciones de cuentos; y *Paralelo 35* (1967), un libro de viajes.

Los críticos han analizado *Nada* desde varios aspectos o temas, así como también las circunstancias extraliterarias alrededor de ella, con el fin de entender mejor la relevancia y trascendencia de esta novela. En estos análisis se observan varias vertientes de opinión de la crítica, que dividiremos de acuerdo a los siguientes aspectos:

- 1.- *Nada*, comparada con las otras novelas de su creadora.
- 2.- El mérito de la novela en su contexto histórico.

- 3.- La autora y su novela en contraste con otros escritores, y
- 4.- La clasificación de la novela de acuerdo a la temática y otros elementos.

1.- *Nada* comparada con las otras novelas de Carmen Laforet.

Un grupo de críticos ha comparado a *Nada* con otras novelas de Laforet, dividiéndose las opiniones en torno a la calidad artística de la obra. Para algunos, la narración tuvo deficiencias de estilo, mismas que logró mejorar en las novelas siguientes o que perduraron en las posteriores. Es el caso de M. García Viño, para quien “los defectos esenciales de la narrativa de Carmen Laforet” son: “1º. El descuido del lenguaje”, “2º. La incongruencia, inconsistencia y arbitrariedad de muchos pasajes. La abundancia de elementos tremendistas y rebuscadamente raros en las situaciones y las psicologías,” “3º. Y, en estrecha conexión con el anterior, la tendencia al empleo de trucos que sirven para sorprender al lector; para entretenerle sin obligarle a pensar”³⁹

Para otros, *Nada* es la mejor novela de todo el conjunto. Y algunos más, los menos de la lista, consideraron que todas las novelas de esta escritora tienen la misma calidad artística. Por ejemplo, para el crítico Ignacio Soldevilla Durante⁴⁰ la mejor novela es *La Insolación*, mientras que para, Eugenio G. De Nora, *Nada* tiene “mayor virtualidad estética”: “pese a todo, a la hora de elegir, *Nada*, con más defectos, posee también mayor encanto, mayor virtualidad estética, y, aunque con cierta discontinuidad (sobre todo en su segunda parte) un valor de testimonio”⁴¹. Otro escritor que concuerda con la misma idea es José Corrales Egea, que opina que “su obra

³⁹ M. García Viño. *Novela española actual*, 2ª., ed, aum., Madrid, Prensa Española, 1975, pp. 84 y 85.

⁴⁰ Ignacio Soldevilla Durante. *La novela desde 1936*, Alhambra, España, 1980, p. 124.

⁴¹ Eugenio G. De Nora. *La novela española contemporánea 1939-1967*, 2ª ed. amp., Gredos, Madrid, 1970, p. 105.

posterior no sólo ha defraudado la esperanza que *Nada* había despertado, sino que ésta, con ser su primera novela, ha quedado como la mejor”⁴²

Para Ángel Valbuena Prat, sin embargo, no sólo una o dos obras tienen calidad literaria, sino todas sus novelas. Al respecto menciona: “El hábil dominio técnico de Carmen Laforet se encuentra también en sus novelas cortas. Es siempre una escritora que sabe dar intensidad a cuantos temas toca. Lo logra ya en sus artículos periodísticos...”⁴³. Para este autor, el virtuosismo literario de la escritora se expresa tanto en sus novelas como en su labor periodística, por lo que tiene derecho a un lugar en la literatura nacional y universal.

De esta manera, hay varias direcciones de opinión sobre este primer acercamiento. Unos concluyen que sólo una de sus novelas, ya sea *Nada* u otra posterior, merece ser leída, pues las demás no tienen los mismos elementos artísticos; y otros, que toda su producción comparte la misma condición de importancia.

2.- El mérito o desmerito de la novela en su contexto histórico.

En otra línea de análisis, para algunos críticos, la primera obra de Carmen Laforet no tiene mérito literario por sí misma, sino que logró su éxito debido a una serie de factores externos que ayudaron a crearles la fama y el renombre. Es el caso, por ejemplo, de los críticos Arturo Torres Rioseco, José Domingo y Fernando Morán. Para el primero, los elementos que intervinieron para brindarle un status a la novelista y a su obra, fueron:

⁴² José Corrales Egea. *La novela Española actual, (Ensayo de ordenación)* Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1971, p. 39.

⁴³ Ángel Valbuena Prat. *Historia de la literatura española, t. VI, Época Contemporánea*, 9ª ed., Barcelona, Gili, 1983, p. 364.

“1º. La absoluta aridez literaria de la época. 2º. La novedad de un premio literario y, 3º. El hecho de que fuera una mujer la agraciada”⁴⁴. Y continúa con una serie de observaciones sobre el éxito de ambas: “*Nada* se convirtió de la noche a la mañana en una obra famosa, en un éxito de librería, hecho rarísimo en España. ¿Se debió esto a la calidad de la novela o a la combinación de los factores señalados? Nadie puede negar que en el éxito de muchas obras artísticas la casualidad juega un papel importante.”⁴⁵

Es decir que para este crítico, ni la novela ni la autora tuvieron valor por sí mismas, pues la obra sólo fue exitosa porque ganó un premio, porque no había otras novelas más ricas artísticamente y por haber sido escrita *por una mujer* joven y bonita que cautivó a los jueces; aunque realmente no tenía nada de escritora, la premiaron por su carisma o su sensualidad.

Cuando Arturo Torres termina su artículo sobre la autora, predice lo siguiente: “Es mi opinión que el nombre de Carmen Laforet no quedará por mucho tiempo en los anales de la literatura española”⁴⁶ ¡Vaya que si se equivocó en su vaticinio, el retractor de nuestra novelista!, ya que han pasado muchos años desde esta nota y ella ahora forma parte de los escritores estudiados por las jóvenes generaciones.

Circunstancias muy semejantes plantea el crítico José Domingo. Él atribuye la popularidad de la obra a la juventud y simpatía personal de Carmen Laforet, así como a la publicidad dada a la novela⁴⁷. Es decir, que para él también tuvo peso la situación que tenía la cultura en España en ese momento; no obstante, sí considera a la novelista como “una excelente narradora, dotada de

⁴⁴ Arturo Torres Rioseco. “Tres novelistas españolas de hoy” en *RHM*, 31(1965), Columbia, p. 418.

⁴⁵ *Ibid.* .

⁴⁶ *Ibid.*, p. 420.

⁴⁷ José Domingo. *La novela española del s. XX. 2.- De la posguerra a nuestros días*, Barcelona, Labor, 1973, p. 50.

una intuición verdaderamente asombrosa de lo que debe ser una narración de interés palpitante, con una sencillez expositiva que es una de las mejores armas de su eficacia”⁴⁸.

Y no sólo estos dos críticos consideran estos rasgos extraliterarios, sino que la mayoría de los estudiosos de la autora española reconocen que la situación de posguerra influyó en la recepción de la novela, debido a que en esa época, el país sufría un vacío de obras recientes, pues sólo había traducciones de obras extranjeras, de autores de la generación del 98 o “biografías amenas”⁴⁹ que leer. Por ello y para promover la creación y la edición de obras propiamente españolas, los intelectuales falangistas crearon un premio literario, el Nadal⁵⁰. Posteriormente se crearon otros más, como el de Biblioteca Breve de 1959 o el Fomentador de 1960.

De este modo, el Nadal propició que nuevos autores españoles salieran a la luz y que sus obras ganaran prestigio artístico y comercial; ya que además de ser editadas en España, también se tradujeron a otros idiomas, como es el caso de *Nada*, de Carmen Laforet⁵¹, que recibió este premio en el año de 1944; en su primera convocatoria. Por esta razón algunos investigadores cuestionan la fama de la escritora y la consideran producto del mercado o de una situación posbélica.

Para otros críticos, en cambio, la autora sí se ganó un sitio en la historia de la literatura española por su calidad de narradora y por ser una de las pioneras de la nueva literatura.

⁴⁸ *Ibid*

⁴⁹ José Corrales Egea, *Op. cit.* p. 326.

⁵⁰ Véase para más información sobre los premios literarios creados, a José Corrales Egea. *Op. cit.*, p. 38, o a Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española, Época Contemporánea*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 325-328.

Antonio Iglesias Laguna es un defensor de esta postura:

Han pasado los años para poner las cosas en su punto. *Nada*, por manifestar el descontento de una generación, por desahogar el ansia independentista de la mujer española, debe considerarse novela testimonial importante; por sus instituciones, su exaltación y su buena prosa, figura justamente entre los hallazgos narrativos de la posguerra.⁵²

3.- La autora y su novela en contraste con otros escritores

Además de comparar todas las obras de la autora entre ellas para ver cuál es la mejor o menos mala o de estudiar si la novela y su creadora fueron famosas por la época en que surgieron o si perdurarían en el tiempo y espacio; los críticos analizan los valores intelectual y artístico, de la escritora y de *Nada*, contrastándolos con otros relatos y otros narradores de esa época. Así, en algunos estudios, la crítica considera a Carmen Laforet como integrante de una generación de autores, llamada de diferentes modos de acuerdo a una serie de rasgos en común que presentan: “Generación de posguerra” (Minardi, Gustafson, Nieves, Goytisolo, Corrales y Spires), por haber escrito y publicado después del conflicto; “generación de 1910-1920” (Iglesia), por ser los años de nacimiento de los autores que después de la guerra publicarían sus obras; y “Generación del cuarenta”⁵³ (Gil Casado, Mainer y Brown), por haber sido la década en que se dieron, según algunos estudiosos, los primeros avances de una nueva literatura española que sirvió para impulsar a posteriores novelas. En estos textos, se explica: el por qué del nombre de la generación; si es un conjunto homogéneo o si hay divisiones y cuáles son sus características particulares; el rasgo o los rasgos que definen o comparten los autores analizados,

⁵¹ Ángel Valbuena Prat. *Op. cit.* nota al pie, p. 360.

⁵² Antonio Iglesias Laguna. *Treinta años de novela española (1938-1968)*, v. 1, 2ª., ed, Madrid, Prensa Española, 1970, pp. 265 y 266.

cada uno de ellos o todos; los elementos más importantes que presentan algunas de sus obras y las conclusiones obtenidas.

En otros artículos, aparece mencionada de manera individual o se explican ciertas objeciones para considerarla dentro de un conjunto de escritores. Por ejemplo, para Antonio Iglesias Laguna, la autora “se halla hacia la generación 1923-1930 (la verdaderamente innovadora); pero por anécdota, temática e ideología pertenece a la de 1910-1920”⁵⁴.

4.- La clasificación de la novela de acuerdo a la temática y a otros elementos.

Un último grupo de estudiosos, centrados específicamente en los elementos internos de la novela, consideran a la obra desde varias categorías de análisis. Los nombres que ha recibido son muy diversos y cada crítico expone sus razones para clasificarla de ese modo particular, coincidiendo en ocasiones con los demás. A *Nada*, se le ha designado con los siguientes calificativos:

1.- Novela de Bildungsroman o Novela de Formación (Andrew, Ciplijauskaitė y Gustafson), pues su personaje personal, Andrea, comienza la novela siendo una adolescente y la termina transformada, para algunos analistas, como una mujer o una persona más madura de pensamiento.

2.- Novela Tremendista (Soldevilla y Valbuena), por los aspectos tan crudos o violentos presentes en la obra y que la asemejan a la otra novela publicada por esos mismos años, del escritor Camilo José Cela: *La familia de Pascual Duarte*. Sobre este asunto vale la pena hacer un

⁵³ Además de estos nombres, otros apelativos son: “generación escindida” (Gullón), “generación quemada” (Masoliver), “generación destruida” (Díaz Plaja). Pablo Gil Casado. *La novela social española (1920-1971)*, 2ª., ed., aum., y corr. Seix Barral, Barcelona, 1975, nota al pie, p. 106.

⁵⁴ Antonio Iglesias Laguna. *Op. cit.*, p. 263.

paréntesis y mencionar cómo este adjetivo, “tremendismo”, también fue y sigue siendo objeto de polémica entre los críticos, quienes lo definen de maneras muy personales y propias.

3.- Novela Existencialista (Valbuena), categoría que al igual que el tremendismo, se discute entre los estudiosos de la autora. Para contados críticos la obra presenta asomos de esta filosofía o tendencia ideológica.

4.- Novela Realista (Grande y Torres). Para algunos analistas de Laforet, *Nada*, por presentar la situación de la posguerra sin ninguna clase de disfraz, corresponde a este tipo de obras. Argumento que otros van a debatir (Nora y Morán).

5.- Novela Romántica (Torres), por la perspectiva intimista y sentimental de la narradora-protagonista.

6.- Novela Autobiográfica (Mancisidor, García, Valbuena, Torres, Domingo y Muñoz). Sobre esta categoría, la mayoría de los críticos coinciden en que en la novela, las experiencias de su autora sirvieron de base para la historia y el punto de vista elegido para narrar es un “alter-ego” de la propia Carmen Laforet; aunque ella negó dichos aspectos de su obra. Estos son sólo algunos de los modos de clasificar a esta novela, no dudamos que conforme pase el tiempo aparezcan nuevos apelativos, tal vez surgidos de ella misma o del contexto de la historia de la literatura y aplicados en su caso. Y, por último, en las posturas que existen en relación al modo como termina *Nada* y los valores plasmados en ella, también hay una bifurcación: un grupo ve la obra como algo portador de elementos positivos, en tanto que otros la consideran como pesimista y negativa, con elementos derrotistas. Como se puede notar, esta narración ha sido catalogada de muy diversas maneras, según el aspecto que resalte o quiera tomar el crítico, confirmando con esto la riqueza del texto.

Capítulo III: Análisis de los elementos de la novela.

3.1. Estructura y narradores

ARGUMENTO

La novela trata de la experiencia de Andrea, una joven de dieciocho años, quien llega a Barcelona para pasar un año en la casa de sus parientes de la calle de Aribau y estudiar la carrera de Letras en la Universidad de esa ciudad. Durante este tiempo se da cuenta cómo la violencia es lo que reina en el espacio de la casa y rige la convivencia de sus familiares. Trata de encontrar alivio en la amistad que establece con sus compañeros de la universidad, pero con el tiempo estas amistades le provocan desilusiones. Su única amiga, Ena, conoce a su tío Román y se aleja de ella; además, sus amigos pseudo-bohemios la defraudan. Al fin, después de otras peripecias y acontecimientos importantes –como la muerte de su tío Román– Andrea parte de la casa de sus familiares para irse a vivir a Madrid, invitada por su amiga Ena.

ESTRUCTURA DE LA OBRA

La obra de Carmen Laforet⁵⁵ se compone de tres partes. La primera tiene nueve capítulos y está centrada, sobre todo, en el espacio de la casa de Aribau, a donde llega a vivir Andrea con sus parientes. En esta sección de la novela la narradora protagonista nos relata sus primeras impresiones de la familia, cómo son física, moral y psicológicamente, cómo se relacionan entre sí y cómo es su contacto con el resto de la sociedad de Barcelona. Señala la forma en que ella se familiarizó con cada uno y lo que pensaba y percibía como miembro de esa familia. Así mismo, su narración abarca a otros personajes y espacios cercanos y lejanos a los que concurre, como por ejemplo la universidad y sus compañeros, su relación con ellos y la visión que éstos tenían de

ella antes de iniciar amistad. Misma que le origina conflictos con sus familiares y le pone al descubierto ciertas actitudes desconocidas para ella.

El primer capítulo que abre la novela trata de la llegada de la narradora-protagonista en tren a la ciudad y de su traslado a la casa de Aribau, donde reconoce a sus familiares. Sumado con el segundo, estos “capítulos hablan de la ruina física de la casa”⁵⁶, mientras que el tercero: “inicia la descripción de la ruina psicológica de los personajes que forman esta familia española”⁵⁷, empezando por la tía Angustias, “la tía beata [...] quien pretende imponerles a todos su voluntad”⁵⁸ para continuar con Román, quien habita una buhardilla; con el matrimonio de Juan, Gloria y su hijo, que siempre están agrediéndose; la abuela, quien nunca duerme y siempre trata de arreglar los conflictos y, finalmente, Antonia, la cocinera, acompañada por su mascota llamada “Trueno”. El eje de la vida de sus parientes es la violencia. Las escenas que la narradora selecciona muestran en su mayoría las discusiones que ocurren entre ellos por cualquier motivo y sin embargo, para ellos estas peleas se han vuelto algo trivial y común. El mismo Román se lo menciona a Andrea en la primera discusión que ésta presencia: “-No te asustes pequeña. Esto pasa aquí todos los días” (p. 30).

El último capítulo de esta parte termina con la partida de la tía Angustias, también en tren, a un convento fuera de la ciudad para ordenarse como monja. De esta manera, se puede observar un paralelismo de situaciones entre los personajes de Andrea y Angustias, en lo que respecta al desplazamiento de espacios al cerrarse esta sección. Porque si bien, para Andrea, joven de

⁵⁵ Carmen Laforet. *Nada*, introd. de Rosa Navarro Durán, Barcelona, Destino, 1999, 275 pp. Todas las citas de la obra se tomaron de esta edición y sólo señalaré el número de páginas entre paréntesis.

⁵⁶ Marcela del Río Reyes. “El movimiento degradante dentro de la casa-doble –espejo de la novela *Nada* de Carmen Laforet” en *Literatura femenina contemporánea de España, VII Simposio Internacional*, 1991, California State University e Instituto literario cultural hispánico, p. 115.

⁵⁷ *Ibid.*

dieciocho años, la ciudad representa en un inicio, “una palanca de vida” para Angustias su salida es un escape de la ciudad que concibe como “infierno”, pues “...en toda España no hay una ciudad que se parezca más al infierno que Barcelona” (p. 26).

La segunda parte de la obra contiene también nueve capítulos e inicia con la salida de Andrea de la casa de Ena. En esta sección el espacio de la ciudad se amplía y ahora no sólo las calles son las únicas que visita Andrea en sus paseos. También recorre los espacios externos a la ciudad junto con Ena y Jaime, visitando la playa en vacaciones y el puerto con Gerardo. Por otra parte, los espacios “cerrados e íntimos” de igual manera se multiplican, ya que, además de la casa de Aribau, Andrea conoce y entra a la casa de Ena, situada en la Vía Layetana; al estudio de Guíxols “en el barrio antiguo” y a la casa de Pons, en la calle Muntaner, de donde sale desilusionada y defraudada de la fiesta que ofreció aquél, al final del capítulo dieciocho de esta segunda parte.

En estos capítulos la narradora relata qué es lo que hace la Andrea joven después de sentirse libre de la vigilancia de Angustias: “Por primera vez me sentía suelta y libre en la ciudad, sin miedo al fantasma del tiempo” (p. 107). Además, narra cómo la protagonista marca un distanciamiento con la familia de la casa de Aribau y estrecha un lazo más afectivo con sus compañeros de la universidad.

El tema central que invade esta sección es el hambre experimentada por la joven, al no alcanzarle su pensión mensual para cubrir todas las necesidades- económicas y alimenticias. Así mismo, el tópico de la violencia familiar en la casa se continúa e

⁵⁸ Robert C. Spires. *La novela española de posguerra. Creación artística y experiencia personal*, Cristobal, Madrid, 1978, p. 53.

intensifica en esta parte de la obra, porque sus tíos no sólo se agreden verbalmente, sino que lo hacen físicamente.

Y la libertad adquirida después de la partida de la tía Angustias se ve así opacada y subordinada, debido a la carencia de comida.

La tercera y última parte de la novela tiene sólo siete capítulos y se inicia con un diálogo entre la madre de Ena y Andrea. La ciudad nocturna es el marco espacio temporal que abre esta sección y dentro de éste, los otros lugares que aparecen en esta sección son abiertos y públicos en su mayoría: cafés, la estación del tren, calles, etc. En estos capítulos, las subtramas que se presentaron en la segunda parte finalizan; como por ejemplo, la historia de Ena y Román. Éste último es motivo de conversación en casi todos los diálogos que sostienen los demás personajes, aún después de su suicidio en el capítulo veintidós.

El capítulo final de esta sección repite, en apariencia, la acción de la protagonista al inicio de la novela. Andrea sale de la casa para empezar una nueva vida en otro sitio y levanta la mirada hacia el piso en señal de despedida. De esta manera, el relato finaliza en una narración aparentemente circular, pues la joven protagonista de la historia parece volver a buscar una vida nueva, un futuro en otra ciudad española, sin embargo, ya lleva consigo las experiencias pasadas con sus parientes y los conocimientos encontrados en las calles de Barcelona.

LOS NARRADORES.

“En *Nada*, [...] la focalización es interna, fija y la narración autodiegética”⁵⁹, es decir, la narradora es a la vez la protagonista de su relato. Pero aunque parezca que existe una sola figura,

⁵⁹ Luis María Quintana Tejera. *Nihilismo y demonios (Carmen Laforet: técnica narrativa y estilo literario en su obra)*, UAEM, 1997, México, p. 57.

la de Andrea, ésta “tiene doble faz”, “se divide en un Yo vivencial y un Yo observador”⁶⁰, o para Robert Spires: la “hablante (ser contemplativo) y la protagonista (ser actuante)”⁶¹. Así hay dos planos de la narración, uno que se refiere a la experiencia sufrida por la Andrea-protagonista, caracterizada por ser una joven de dieciocho años, provinciana y con ilusiones de adolescente y otro que se relaciona con la mujer adulta que cuenta y rememora desde un presente lo sufrido por ella años atrás en la ciudad de Barcelona. Como narradora adulta, Andrea asume la óptica de la joven adolescente, pero esto no ocurre todo el tiempo, “a veces se funde y a veces se realiza separadamente”⁶² el punto de vista de ambas Andreas, lo que produce, para Spires, en el texto una ambigüedad temporal o para Alicia G Andreu “una multiplicidad de estratos textuales”⁶³. En otras palabras, la narración presenta momentos en que la narradora adulta se distancia de la protagonista y otros en que se confunde con ella.

Desde que comienza la novela, la narradora nos va llevando de la mano y el microcosmo que nos presenta “nos llega interpretado, transformado por su punto de vista”⁶⁴.

Realiza intromisiones aclaratorias en los diálogos de los personajes, señalando lo que dicen o aclarando elementos que ella considera importantes.

Sólo en contadas ocasiones deja su guía para que los demás personajes muestren ellos mismos la acción; como en la escena del capítulo IV de la primera parte, en donde desaparece casi por completo como narradora y personaje, para dar paso al diálogo de su tía Gloria con la abuela, indicando únicamente la participación de cada una con la acotación correspondiente.

⁶⁰ Marcela del Río Reyes. Art. cit. p. 120.

⁶¹ Robert C. Spires. *Op. c it.* p. 51.

⁶² *Ibid.* p.52.

⁶³ Alicia G. Andreu. “Huellas textuales en el Bildungsroman de Andrea” en *Revista de literatura*, 59 (1997), núm. 118, p. 256.

Como narradora, cuando Andrea se refiere a sus parientes, lo hace de una manera familiar, los señala por sus nombres propios: Angustias, Román, Juan, Antonia. En ocasiones, sin embargo, utiliza palabras cariñosas para nombrarlos, como por ejemplo: “eché una mirada de reojo a mi tío y vi que tampoco a él parecían irle bien las cosas” (p. 117), que muestran un cambio en las emociones de la narradora. Al narrar, Andrea utiliza a veces los guiones, que le sirven para explicar o aclarar elementos de su historia “Mi equipaje era una maletón muy pesado –porque estaba casi lleno de libros- y lo llevaba yo misma...” (p. 13 y 14) o para señalar qué personaje dijo el diálogo “-Sí, hijo mío –decía la abuela, envolviéndole en una mirada de adoración-, haces bien.” (p. 33).

Los paréntesis y las comillas francesas sirven a la narradora para señalar los pensamientos de la Andrea personaje: “(¿Sabrá Román –pensaba yo- que algunas personas le consideran una celebridad, que la gente aún no le ha olvidado?)” (p. 61) o para esclarecer datos sobre la historia: “(Era una imagen demasiado irreal la visión de aquel cuarto con luz de crepúsculo, con la silla vacía y las vivas manos de Román, diabólicas y atractivas, revolviendo aquel pequeño y pudibundo escritorio)”. Y la separación tipográfica de la primera parte, en los últimos capítulos, funciona para dividir la información y auxilia a la narradora para presentar los distintos puntos de vista de los personajes acerca de la partida de Angustias.

El tiempo de la historia de Andrea narradora es de un año. Pero de este lapso la narradora selecciona días clave. A veces seguirá el orden cronológico de las estaciones y meses de ese año de manera vaga y general: “¡Cuántos días sin importancia! Los días sin importancia que habían transcurrido desde mi llegada me pesaban encima...” (p. 42), pero en ocasiones

⁶⁴ Rosa Navarro Durán. Introducción a *Nada*, ed. cit, p. XXX.

retrocederá en el tiempo –analepsis- para aclarar o explicar cómo es que el pasado tiene que ver con la escena que va a presentar.

Además de Andrea, en la historia hay otros narradores. Uno de ellos es Gloria. Ella cuenta en el capítulo IV de la primera parte cómo es que conoció a Juan y a Román en los años de la guerra y lo que hicieron después de terminada ésta. Su relato tiene como función proporcionar elementos de las actividades de los hermanos y de la situación de algunas regiones españolas durante el conflicto:

Gloria.- Te voy a contar una historia, mi historia, Andrea, [...] Ya sabes tú que yo estaba en un pueblo de Tarragona, evacuada...Entonces, en la guerra, siempre estábamos fuera de nuestras casas. Cogíamos los colchones, los trastos, y huíamos. Había quien lloraba. ¡A mí me parecía todo tan divertido!...Era por enero o febrero cuando conocí a Juan, tú ya lo sabes. Juan se enamoró de mí en seguida y nos casamos a los dos días...Le seguí a todos los sitios a donde iba...Era una vida maravillosa, Andrea. p. 46.

Además, la narración de Gloria nos brinda información sobre su vida antes de casarse, de cómo era la vida que reinaba en esos años en la casa de Aribau y de la mentalidad y conducta de los habitantes del piso. Todo esto filtrado por su particular punto de vista que la abuela contradice o afirma.

Como narradora, Gloria se caracteriza por usar expresiones que hacen pensar que ya había contado algo de su vida o que Andrea-personaje ya sabía algunos hechos, como por ejemplo: “Ya sabes tú” o “tú ya lo sabes” (p 46) y por hacer constantes juicios sobre lo que hacían los hermanos, sobre todo Román. Gloria califica a Román de traidor y de espía de los nacionales y de su propio hermano, al robarle dinero y joyas proporcionadas para ayuda de ella y de su criatura próxima a nacer. En esta primera intervención de Gloria, el personaje-narrador aporta datos de su propia personalidad que en la narración de Andrea se irán ampliando y confirmando,

como por ejemplo: el de espiar y escuchar a través de las puertas y el de mentir en la información contada, ya que menciona no haberse dejado pintar desnuda por Román y más adelante, el relato de Andrea y sus propios diálogos la desmienten.

Más adelante, en la tercera parte de la novela, en el capítulo XX, este personaje, al responder a una pregunta de la narradora-protagonista, se convierte de nuevo en narradora y nos brinda la información faltante del episodio de la persecución por las Ramblas. Este trozo completa el relato proporcionado por Andrea-narradora, pero ahora visto desde el punto de vista de Gloria y aporta lo no visto y escuchado por la protagonista. Lo relatado por esta mujer tiene como función esclarecer sus actividades -quitándole al lector la sospecha de algo indebido, sugerido por los diálogos de Juan- y brindar información y puntos de vista de los demás personajes relacionados con ella, así como auxiliar al entendimiento de la psicología de este particular personaje.

Otro de los narradores es Iturdiaga. Éste cuenta dos pequeñas aventuras sufridas por él –en dos momentos distintos de la historia- a sus amigos del estudio bohemio donde se reúnen. La primera anécdota tiene como finalidad aportar datos sobre la vida y costumbres de la familia y sector social de Iturdiaga. Por ejemplo, el padre aunque es pródigo con sus hijos, también es vigilante de la manera en cómo gastan el dinero proporcionado: “-¡Prestar dinero a un sinvergüenza semejante que no te lo devolverá jamás! estoy por darte una paliza...Si no me traes ese dinero antes de veinticuatro horas, meto a López Soler en la cárcel y a ti te dejo un mes a pan y agua...Ya te enseñaré a ser derrochador.” (p.147). La segunda, relatada de manera breve y concisa, brinda elementos sobre la relación entre Ena y Román, desconocidos por Andrea-narradora y que aclaran la historia de la novela y la conducta de estos personajes. Como personaje, Iturdiaga se caracteriza por pertenecer a la clase acomodada o burguesa española, pretender ser un escritor y caballero galante que defiende a las damas –inclusive a las más humildes-, además de

derrochador y mantenido por su padre, ya que no trabaja ni administra el dinero proporcionado. Como narrador, su primera historia es una justificación de sus acciones ante los amigos y una disculpa por no tener los medios necesarios para imprimir su propia novela. La segunda, en cambio, es la explicación de su visión de la mujer perfecta que cree haber encontrado.

El último de los narradores que tiene la novela es Margarita, la madre de Ena, quien relata en el capítulo diecinueve de la tercera parte la historia de ella con Román. Como narradora, este personaje experimenta un cambio ante los ojos de la protagonista, a quien veía como una mujer firme y equilibrada, pero que al narrar se vuelve frágil, temerosa y débil: “Los labios le temblaban. Se daba cuenta de que hablaba conmigo y le cambiaba el color de los ojos a fuerza de quererse dominar. Luego los cerraba y dejaba que desbordase aquel tumultuoso decir...” (p. 216). El relato tiene la función de brindarnos las imágenes comparativas que establece la narradora con su hija y las circunstancias que vivieron cada una; la información que explica la mirada que había inquietado a Andrea-personaje en un capítulo anterior y los rasgos de cada uno de los personajes de esta subtrama y el punto de vista de la madre de Ena sobre el romance que vive la hija. Además de la transformación que sufre físicamente ante los ojos de Andrea, la narradora se caracteriza como un personaje emocional, lleno de sentimientos de amor, preocupación y miedo.

3.2- Los temas

Nada de Carmen Laforet es una obra completa en muchos aspectos. Su historia, su lirismo, sus personajes y sus diferentes temas, como la maternidad, el hambre, el arte, la posguerra española, el amor, el matrimonio, enriquecen y deleitan a los lectores. Algunos de éstos han sido trabajados por los críticos de una manera general.

Este capítulo es un análisis de algunos de los temas que consideramos importantes de la novela: el hambre, la violencia y la posguerra.

3.2.1. El Hambre

La novela inicia con la llegada de Andrea a Barcelona y su traslado al piso de sus parientes, que no la esperaban a esas horas de la madrugada y que la reciben desprevenidos. Después de haber dormido esa primera noche con miedo y sobresalto, sale de la habitación para explorar el piso de su familia, y al llegar al comedor, su mirada se fija en objetos clave que van a introducirnos al tema del hambre que padecen sus habitantes y que conforme la protagonista se interne en el ambiente de la casa, la irá envolviendo a ella también, hasta llegarle a trastornar la mente y los nervios, al igual que a sus tíos.

Los objetos que sirven para que la narradora anuncie la situación de la familia en torno a la falta de comida son, a nuestro parecer, el hueso con que tropieza el personaje en su camino al comedor y el azucarero vacío sobre la mesa:

Enfrente aparecía el comedor, con un balcón abierto al sol. Tropecé en mi camino hacia allí, con un hueso [...] Había una mesa grande con un azucarero vacío abandonado encima. [...] (p. 25)

Ambos anticipan y despiertan el deseo de comer de la joven adolescente, que a continuación expresa “de una manera ingenua”⁶⁵ su hambre, pero se da cuenta de que en la casa “no había nada comestible que no estuviera pintado en los abundantes bodegones que llenaban las paredes” (*Ibid*). De esta manera, su mirada “denuncia el más poderoso componente del contexto social” de esa época, el hambre. Y sus parientes, aunque pertenecen a la burguesía, sufren al igual que el resto de España de esta situación, sólo que algunos se niegan a reconocer que afecta su posición

⁶⁵ Valeria de Marco. “Nada: el espacio transparente y opaco a la vez”, en *RHM*, vol. XLIX (jun 1996), núm. 1, p. 67.

social, aferrándose en creer que su prestigio está por encima de los problemas. Esto es observable en las expresiones de la tía Angustias, al aleccionar a la joven en su primera charla:

Angustias me miró.

-No eres muy inteligente, nenita.

-Te lo diré de otra forma: eres mi sobrina; por lo tanto, una niña de buena familia, modosa, cristiana e inocente. Si yo no me ocupo de ti para todo, tú en Barcelona encontrarías multitud de peligros. (*Ibid*)

Para su tía, Andrea es “una niña de buena familia” que, a pesar de la situación, tiene la obligación de obedecer y de cuidar el buen nombre de sus parientes, aunque éstos le muestren a lo largo de la novela la doble moral que los rige.

Dentro de la casa, sin embargo, no todos padecen hambre, ya que hay algunos habitantes del piso que sí cuentan con los medios e ingresos para comer bien. La narradora en esta primera parte de la novela, nos relata cómo entre sus tíos existe un egoísmo y una división en torno al tema de la comida. Aquellos que trabajan -Angustias y Román-, se disputan el control sobre los que no y organizan la distribución de los alimentos de una manera injusta. Por ejemplo, su tío Román sólo mantiene a la abuela, a la criada Antonia, a sus mascotas y a él mismo. No ayuda para nada en los gastos a su hermana Angustias o a su hermano Juan. Además, en su habitación guarda otros productos para autoconsumo, como café, chocolates y cigarros, que comparte con Andrea cuando ésta sube a visitarlo. De todos los miembros de la familia es quien menos sufre la falta de alimentos o de dinero para obtenerlos, debido a la naturaleza de sus actividades ilícitas, y por las descripciones físicas que hace la narradora de él, nos percatamos que Román no sufre problemas de salud derivados de la mala alimentación, en comparación con Juan: “Hablaban conmigo de cuclillas junto a la cafetera, que estaba en el suelo, y entonces parecía en tensión, lleno de muelles bajo los músculos morenos. [...] A veces, yo miraba sus manos, morenas como su cara,

llenas de vida, de corrientes nerviosas, de ligeros nudos, delgadas.” (p. 39). Al contrario, sus rasgos son de un individuo fuerte y sano, que no ha sufrido alguna enfermedad visible.

O Angustias, que al verse obligada a trabajar para ayudar a su casa, cree que su sueldo es el único sostén de su familia y que sin él, la casa se derrumbaría: “El día que falte mi sueldo, esta casa va a ser un desastre” (p. 97). Por eso y otras razones, siente que tiene la autoridad para vigilar lo que se hace en la casa y el poder para humillar a sus moradores, como a Andrea, a quien denigra cuando llega por primera vez a la casa, recalcándole su condición de invitada, pobre y huérfana, y subrayándole que logrará sus objetivos gracias a la ayuda que recibirá de ellos:

-Bueno, pues pasemos a otra cuestión. ¿Por qué has venido?

Yo contesté rápidamente:

-Para estudiar.

[...]

-Para estudiar Letras, ¿eh? [...] Bueno, yo no me opongo, pero siempre que sepas que todo nos lo deberás a nosotros, los parientes de tu madre. Y que *gracias a nuestra caridad* lograrás tus aspiraciones.

-Yo no sé si tú sabes...

-Sí; tienes una pensión de doscientas pesetas al mes, que *en esta época no alcanzará*

ni para la mitad de tu manutención.... ¿No has merecido una beca para la Universidad?

-No, pero tengo matrículas gratuitas.

-Eso no es mérito tuyo, sino de tu orfandad. (pp. 26-27).

Angustias, en su posición de jefa de la casa y proveedora de parte de la comida, como ya dijimos, no sólo vigila, también ejerce su poder denigrando a los otros habitantes del piso, como a Gloria, la esposa de Juan, a quien ofende llamándola “mujerzuela”, pensando que sale por la noche para andar de prostituta por las calles de la ciudad.

Durante las conversaciones con sus hermanos, Angustias nunca trata el tema del dinero ni de la comida; las discusiones inician por otros motivos, como son: la vigilancia sobre su sobrina, los rumores en torno de su vida o la defensa de la abuela a favor de Gloria. Es sólo hasta que se va

al convento para ser monja, cuando el tema del dinero y de las posiciones sociales de ella y su patrón y ex novio, Jerónimo Sanz, son expuestos por su hermano Juan en la estación del tren:

-¡Eres una mezquina! ¿Me oyes? No te casaste con él porque a tu padre se le ocurrió decirte que era poco el hijo de un tendero para ti... ¡Por esooo! Y cuando volvió casado y rico de América lo has estado entreteniendo, se lo has robado a su mujer durante veinte años...y ahora no te atreves a irte con él por creer que toda la calle de Aribau y toda Barcelona están pendientes de ti... ¡Y desprecias a mi mujer! ¡Malvada! ¡Y te vas con tu aureola de santa!... (p. 103).

Para ellos, Angustias era una mujer de doble moral, pues tenía relaciones con su propio jefe y aún así se atrevía a criticar las conductas de los demás. Por esto y porque pudo en ella más el orgullo social que le impidió casarse en un modesto “hijo de un tendero” que luego se convertiría en su patrón, es por lo que sus hermanos la despreciaban y la juzgaban constantemente.

Otro personaje que, además de Angustias y Román, nos describe la narradora en esta primera parte como dueño del control sobre la comida en el piso, es Antonia, la criada de la familia. Ella es quien prepara los alimentos de todos y cuida al perro de Román, Trueno. Pero no sólo es una empleada doméstica, también actúa como los ojos y oídos de su benefactor, Román, ya que vigila a todos todo el tiempo: “Abuela-. Esa mujer es una fiera. [...] no duerme nunca; algunas noches, cuando yo vengo a buscar mi cestillo de costura, o las tijeras [...] aparece en la puerta de su cuarto y me grita: <<¿Por qué no se va usted a la cama, señora? ¿Qué hace usted levantada?>> La otra noche me dio un susto tan grande que me caí...” (p 50). Sus miradas inspeccionan todos los rincones del piso y entra a todas las habitaciones, con una autoridad otorgada por ellos mismos, pues le están en deuda, pues Antonia le salvó la vida a Román durante la guerra. Además, el propio Román la protege y los demás la temen dejando que haga o ande por todas las

cautos del piso. Ella es la única que entra a la cocina, los demás personajes tienen restringido el acceso a este sitio y cuando entran, lo hacen a escondidas o en ausencia de Antonia:

Abuela.- Juan trajo muchas cosas buenas para comer, leche condensada y café y azúcar... Yo me alegré por Gloria; pensé: <<Le haré un dulce al estilo de mi tierra>>...pero Antonia, esa mujer tan mala, no me deja meterme en la cocina...” (p 51).

Antonia también había salido y escuché los pasos de la abuelita, nerviosa y esperanzada como un ratoncillo, husmeando en el prohibido mundo de la cocina; en los dominios de la terrible mujer. Arrastró una silla para alcanzar la puerta del armario. Cuando encontró la lata del azúcar oí crujir los terrones entre su dentadura postiza.” (p 74).

De esta manera, no sólo espía a sus “patrones”, sino que también controla lo que comen y beben, rigiendo en su alimentación y evitando que ellos puedan decidir o hacer su comida.

Del resto de los personajes, incluyendo a la misma Andrea, se nos dice en esta primera parte de la novela que no trabajan, que se quedan en casa, padeciendo la falta de alimento y la violencia. Sobre Juan, la narradora sólo menciona que se dedica a pintar; de su mujer Gloria, que únicamente cuida al niño; de la abuela, que cuando sale de la casa, es para ir a misa a alguna iglesia cercana y de Andrea, que va a la Universidad y regresa a la casa de sus parientes y acaso a veces se escapa hacia la calle sin una explicación.

Es en la segunda parte de la novela donde este tema adquiere mayor importancia, pues por la falta de dinero y de comida, en la vida de los personajes ocurren varios cambios que nos muestran cómo se sienten y lo que realmente sucede detrás de las apariencias del piso de la calle Aribau. Este cambio de la atmósfera familiar en torno a la comida inicia desde el capítulo final de la primera parte, cuando Angustias, antes de irse al convento, le comunica a su sobrina que ahora ella se hará cargo de su pensión. Este hecho provoca que su tío Juan se enfrente después con la joven para demandarle su cooperación en los gastos:

La misma noche en que se marchó Angustias, yo había dicho que no quería comer en la casa y que, por lo tanto, sólo pagaría una mensualidad por mi habitación. Había cogido la ocasión por los pelos cuando Juan, todavía borracho y excitado por las emociones del día aquel, se había encarado conmigo.
-Y a ver, sobrina, con lo que tú contribuyes a la casa... porque yo, la verdad te digo, no estoy para mantener a nadie... (p. 112).

A lo que la joven responde que “sólo pagaría una mensualidad” por su cama, de esta manera, podrá desligarse un poco de sus familiares, sobre todo en lo que respecta a la comida. Ya que prefiere valerse por sí misma para conseguir sus alimentos. Esta escena tiene como función revelar lo que piensa Juan acerca de la acogida de su sobrina en su casa. Para él, ella es un estorbo más o un peso que no quiere ayudar a mantener, pues apenas puede con su esposa e hijo. Aunque en la novela se menciona con claridad que uno de los trabajos de Juan es ser pintor, no sólo trabaja en su arte, al igual que su hermana tiene que salir de la casa para desempeñarse en otras labores, que nunca quedan del todo aclaradas en esta sección de la obra. La narradora sólo da algunos datos generales sobre sus actividades o presenta las escenas referentes a sus trabajos:

Sólo una vez cada quince días Gloria se iba a la alcoba de la abuela con el pequeño, para que el llanto caprichoso de éste no despertara a Juan, que estaba precisado a salir de casa cuando aún no había amanecido y luego habría de pasar la jornada haciendo unos duros trabajos suplementarios de los que volvía, rendido, a la noche siguiente. Aquella tan desgraciada en que llegó Angustias era una de estas noches en que mi tío tenía que madrugar. (p. 92)

-No sé si ir, Gloria...

-Me parece, chico, que no estamos para pensarlo. Te ha caído del cielo esta oportunidad de poder ganar unas pesetas tranquilamente. Ya nos quedamos yo y la mamá. Además, en el almacén hay teléfono, ¿no?, Te podríamos avisar si se pusiera peor... Y como no eres tú solo el que haces las guardias, podrías venirte. Todo sería que no cobraras el día siguiente... (p. 157)

Como se puede observar en esta última cita, el trabajo de Juan es de velador, aunque el personaje de Gloria nunca utiliza este adjetivo o algún otro para señalar lo que hace su esposo. Los trabajos de Juan, sin embargo, son temporales y lo ganado apenas les alcanza para sobrevivir.

De esto se da cuenta la adolescente cuando regresa al piso después de sus paseos: “En la calle de Aribau también pasaban hambre, [...] pasaban hambre Juan y Gloria y también la abuela y hasta a veces el niño” (p. 120), y sin embargo, insiste en no compartir más la penuria de sus familiares, pues ella ya tiene con su hambre. Esta situación de carestía incrementa las peleas entre el matrimonio y en una de estas discusiones se dan las pistas de algunas de las ocultas acciones de Gloria para ayudarse económicamente:

Estoy harto de tanta majadería -gritó Juan-, ¿entiendes? ¡Ni siquiera puedo renovar los pinceles! Esa gente nos debe mucho dinero aún. Lo que no comprendo es que no quieras que vaya yo a reclamárselo.
-Pues, chico, si me diste palabra que no te meterías en nada y que me dejarías hacer, ahora no te puedes volver atrás. Y ya sabes que estabas muy contento cuando pudiste vender esa porquería de cuadro a plazos...
-¡Te voy a estrangular! ¡Maldita! (p. 120).

Acciones que descubren que Juan como pintor no vende y que Gloria para conseguir comida, da sus cuadros a los traperos a cambio de unas monedas o sale a jugar cartas a la casa de su hermana todas las noches para obtener un poco de dinero. La urgencia que sufren al enfermarse el niño expone estas salidas nocturnas y aclara cualquier otra interpretación sugerida por las palabras de los tíos de Andrea. Sin embargo, Juan se niega a reconocer su verdadera posición económica e insiste en creer que su salario aporta lo necesario para su familia. Y como Gloria lo saca de su error diciéndole que para comer tiene que vender los objetos de la casa, se suscita un nuevo enfrentamiento entre el matrimonio, que culmina en golpes y heridas físicas:

Las puertas de un balcón se abrieron y se cerraron cerca de mí. [...] Gloria se asomaba al balcón del comedor para llamar a aquel traperero que voceaba en la calle y Juan la detuvo por el brazo, cerrando con un golpe estremecedor los cristales.
-¡Déjame, chico!
-Te he dicho que no se vende nada más. ¿Me oyes? Lo que hay en esta casa no es solamente mío.
-Y yo te digo que tenemos que comer...
-¡Para eso gano yo bastante!

-Ya sabes que no. Ya sabes bien por qué no nos morimos de hambre aquí...
-¡Me estás provocando, desgraciada!
-¡No te tengo miedo, chico!
-¡Ah!... ¿No?
Juan la cogió por los hombros exasperado.
-¡No!
-Vi caer a Gloria y rebotar su cabeza contra la puerta del balcón. (p. 228)

La pelea entre el matrimonio por cuestión de dinero, muestra cómo Juan es incapaz de darle de comer a su familia y la decisión de su mujer de ayudar, así sea vendiendo los muebles de sus parientes políticos, aunque esto le provoque ser golpeada por su marido.

Mientras tanto, la protagonista, explora los diversos espacios de la ciudad y en estas andanzas, aprende a conocer “excelencias y sabores en los que antes no había pensado” (p. 118). Así, la libertad de Andrea adquirida al independizarse de su familia, se ve opacada “por el hambre que sufre.”⁶⁶ Pero en vez de cambiar y planear mejor sus gastos, continúa con el mismo método, teniendo que idear después cómo arreglárselas para alimentarse. De esta forma es como encuentra restaurantes baratos o alimentos para satisfacer su hambre, como “las almendras tostadas, o mejor, los cacahuates, cuya delicia dura más tiempo porque hay que desprenderlos de su cáscara” (p. 118). Por medio de estos nuevos lugares, además, la narradora nos presenta como es la vida de la ciudad, sus habitantes, su apariencia y lo que se piensa en otros ambientes, así como lo que se come y comenta. Por ejemplo, cuando la joven conoce a los bohemios de la calle de Montcada, la narradora resalta que comen bien, que son hijos de hombres de negocios jugando a ser artistas y que la mayoría ni siquiera estudia pues sus papás les dan todo lo necesario. Pero no sólo selecciona escenas en donde hay abundancia y bienestar, también se expone que en las calles de la urbe hay carestía y sufrimiento:

Algunas noches, hambrienta, compraba un cucurucho de almendras en el puesto de la

⁶⁶ Robert C. Spires. *Op. cit*, p. 63.

esquina. Me era imposible esperar a llegar a casa para comérmelas... Entonces me seguían siempre dos o tres chicos descalzos.

--¡Una almendrita! ¡Mire que tenemos hambre!

--¡No tenga mal corazón!

(¡Ah! ¡Malditos!, pensaba yo. Vosotros habéis comido caliente en algún comedor de Auxilio Social. Vosotros no tenéis el estomago vacío). (p, 174).

Así, esta sección muestra cómo este tema abarca a toda la ciudad de Barcelona y en sí, a toda la nación ibérica, que padece las consecuencias terribles de la posguerra.

En la tercera parte de la novela, el hambre de los habitantes de la casa de Aribau tiene un desenlace progresivo que culmina con la muerte de Román, la recriminación de las otras hermanas de Juan a su madre y a él y la salida de Andrea de la casa para trasladarse a la ciudad de Madrid, donde la espera su amiga Ena.

En esta sección de la obra, Gloria le explica a la joven adolescente, en su recreación de la aventura en el Barrio chino, cómo es que se gana el dinero para darle de comer a su hijo y a sus parientes. También, en estos últimos capítulos, Andrea se da cuenta cómo ha adquirido un parecido con sus parientes en las acciones o en la imitación de muecas, debido a que, como a ellos, el hambre le ha afectado la mente y la salud: “Vi que la gente me miraba con cierto asombro y me mordí los labios de rabia, al darme cuenta...<<Ya hago gestos nerviosos como Juan>>... <<Ya me vuelvo loca yo también>>... <<Hay quien se ha vuelto loca de hambre>>...” (p. 236.)

Cuando ocurre la muerte de Román, Antonia se va llevándose al perro. “Su reino” entonces, queda abandonado y sin custodia y Gloria entra para en él para disponer de los alimentos y darle de comer a la familia.

3.2.2. La violencia

Este tema, al igual que el del hambre, se encuentra patente en toda la novela de Carmen Laforet y “debido a (esto) y a la alta tensión del relato”, menciona David Williams Foster⁶⁷, “muchos críticos han querido ver una fuerte ligazón entre *Nada* y el tremendismo y el existencialismo” y analizarla desde esta óptica. En algunos artículos se menciona este tema, pero no se analiza con detalle.

Desde que Andrea entra en contacto con la casa de Aribau “observa el estado de guerra que impera en ella. Es la guerra de todos contra todos”,⁶⁸ en donde hasta la criada está incluida. Estas batallas “son una representación de la guerra civil”,⁶⁹ que se continúa en el presente del relato, actualizando las huellas de un pasado que se detiene en la casa y envolviendo a todo aquél que se introduzca en el ambiente del piso, en los conflictos de sus habitantes.⁷⁰

En esta primera sección del texto, la narradora nos introduce a la violencia de la casa y “a la primera de una serie interminable de peleas”⁷¹ por medio de un metáfora que tienen como objetivo anticipar los conflictos que, líneas adelante, mostrará. Ésta es: la imagen de “un cielo pesado de tormenta” (p. 28), que representa la atmósfera de violencia que envuelve a la familia e intuye la joven Andrea. Además, hay objetos que son símbolos de esta violencia, como las groserías que murmura el loro que saca Román de su jaula para mostrárselo a su sobrina, mismas que se han dicho entre ellos en sus enfrentamientos o el arma que estaba engrasando Román en

⁶⁷ David William Foster. “Nada de Carmen Laforet. (Ejemplo de Neo-romance en la novela contemporánea)”, en *RHM*, 32 (1966), núms. 1-2, p. 53.

⁶⁸ Marcela del Río Reyes. Art. cit, p. 114.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 198.

⁷⁰ Andiana E. Minardi. “Trayectos urbanos: paisajes de la posguerra en *Nada* de Carmen Laforet. El viaje de aprendizaje como estrategia narrativa” en <http://www.vcm.es.info/especulo/nún.30/laforet.html>.

⁷¹ *Ibid.*

un extremo de la mesa: “Un hombre con el pelo rizado y la cara agradable e inteligente se ocupaba de engrasar una pistola al otro lado de la mesa.” (*Ibid*).

Este objeto, que en sí mismo ya representa la violencia materializada del hombre y su instinto agresivo e iracundo, en esta parte de la novela, funciona como un emblema de la personalidad de su dueño y símbolo del poder y autoridad que éste tiene sobre los demás moradores de la casa.

Estas peleas familiares ocurren, la mayoría, en el comedor. “El comedor es el escenario donde se dramatiza el estado de absoluto deterioro de las relaciones familiares”,⁷² aunque hay otras que se dan en las demás habitaciones. Estos pleitos no se originan por la falta de comida –como podría pensarse--, detrás de ellos hay una serie de factores diversos que a través de la narración se van a ir descubriendo. En el caso de la lucha entre Román y Juan, por ejemplo, algunos críticos⁷³ coinciden en que la causa principal de la pelea es el romance que ambos sostuvieron con Gloria y el que uno de ellos se casará con la joven pelirroja y la llevara a vivir a la casa de la familia. Para sus hermanos este matrimonio arruinó la vida de Juan y de los demás parientes.

Estos conflictos tienen un común denominador, Román. Él es quien la mayoría de las veces inicia la discusión con sus hermanos, provocándolos. A Juan lo incita al insultar a su esposa Gloria llamándola “estúpida”, “esa”, “esa basura”, (p. 29); con Angustias Román discute por los paseos que ésta realiza con Andrea por la ciudad o por insinuar que tiene que ver con su jefe, Jerónimo Sanz. También Román crea la idea de que Angustias ocasionó el estado de locura de la esposa de éste. En otras ocasiones, por medio de mentiras y falsas acusaciones, consigue que Angustias pelee con Gloria y, como consecuencia, Juan agrede a su propia hermana:

⁷² Valeria de Marco. Art. cit, p 66.

⁷³ Algunos son: Valeria de Marco. Art cit, p. 69. y Geraldine C Nichols. “Caída/ Re(s)puesta: la narrativa femenina de la posguerra” en *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*. Barcelona, S. XX, 1992, p. 31.

-(Andrea) ¿Quién te ha metido en la cabeza que Gloria me lo quitó? (el pañuelo que originó la pelea).

-(Angustias) Me lo aseguró tu tío Román, hija –se volvió a tender, lacia, sobre la almohada–, que Dios le perdone si ha dicho una mentira. Me dijo que él había visto a Gloria vendiendo tu pañuelo en una tienda de antigüedades; por eso fui yo a registrar la maleta esta mañana. (p. 73).

Lo demás fue muy rápido: un bofetón de Juan, tan brutal, que hizo tambalearse a Angustias y caer al suelo.” (p. 70).

Además de las peleas entre los hermanos, en esta sección de la obra, hay otras formas de violencia que, aunque menos escandalosas, no por ello carecen de importancia. Por ejemplo, Angustias, que se disputa con Román el control de la casa,⁷⁴ ejerce al igual que su hermano, su autoridad sobre los demás con rasgos violentos, humillando a las demás mujeres de la casa: a su sobrina por su pobreza, su orfandad y su origen provinciano: “–Eres muy salvaje y muy provinciana, hija mía—decía Angustias, con cierta complacencia—.” (p. 32) y a Gloria, porque se arregla, proviene de una clase inferior y porque sale a la calle de noche; creyendo por esto que es una “mujerzuela” (p. 70). También supervisa todos sus movimientos y busca, incluso, mandar sobre el propio Román. Con Andrea tiene ademanes de “cariño” que más bien son agresiones a la joven: “(Angustias) A veces me parecía que estaba atormentada conmigo. Me daba vueltas alrededor. Me buscaba si yo me había escondido en algún rincón. [...] Se sentaba a mi lado y *apoyaba mi cabeza contra su pecho. A mí me dolía el cuello*, pero, sujeta por su mano, así tenía que permanecer, mientras ella me amonestaba dulcemente.” (p. 31).

En la segunda parte de la obra, la violencia entre los miembros de la familia de Andrea casi no cambia, sigue habiendo golpes de Juan hacia su esposa, insultos entre los hermanos varones, pues Angustias se ha ido al convento de monja, y humillaciones entre todos. Sin embargo, ahora, en

⁷⁴ Valeria de Marco. Art. cit., p. 67.

algunas peleas Andrea se ve involucrada. Su tío Román la usa de ejemplo para provocar a su hermano poniéndola de ejemplo de mujer hogareña:

Román era cariñoso e irónico conmigo. [...] En una ocasión me vio en plena faena de baldeo y pareció ponerse muy contento. [...]

--¡Bien, Andrea! Veo que estás hecha una mujercita...me gusta pensar que tengo una sobrina que cuando se case sabrá hacer feliz a un hombre. Tu marido no tendrá que zurcirse él mismo sus calcetines ni darle de comer a sus críos, ¿verdad?.

[...]

La puerta del comedor estaba abierta detrás de Román. En aquel momento vi que él se volvía hacia allí.

--¡Eh! ¿Qué dices a esto, Juan? [...]

Entonces me di cuenta de que Juan estaba en el comedor, haciendo tomar al niño —que después de la enfermedad se había quedado un poco mimoso—su tazón de leche. Dio un puñetazo en la mesa y la taza saltó por el aire. Se puso de pie. (p. 184-185).

Lo que es nuevo, es el motivo que da origen a las discusiones entre el matrimonio: el dinero. En esta segunda sección de la novela los esposos ya no sólo van a pelear por las intromisiones de los hermanos de Juan. Discuten porque no les alcanza el sueldo de Angustias, ni lo que gana Juan vendiendo sus pinturas, para sus gastos. La narradora selecciona escenas en que se muestran los reclamos de Juan hacia su esposa porque no le permite ir a cobrar dinero, o donde ella le recuerda que tiene que irse para poder conseguir “unas pesetas”.

Pero las peleas de la casa de Aribau no son las únicas que presenta este fragmento de la novela. En la narración se alude a otros pleitos de los amigos de la joven, ocurridos en un plano de acción paralelo a la historia de Andrea. Ella no presencia estas discusiones, se las relatan o resumen los que las tuvieron:

(Jaime comenta con Andrea sobre Ena)... A ella le pasa algo extraño. Estoy seguro.

Creo que es desgraciada.

-Pero ¿por qué?

-Si yo lo supiera, Andrea, no habríamos reñido y no tendría que pedirte a ti que la acompañes, sino lo haría yo mismo. (p. 177).

En estas historias, la narradora muestra que no sólo en la casa de la adolescente existen problemas y conflictos, los hay en todos los hogares y parejas de la ciudad, aunque a Andrea le llegan únicamente los ecos de los pleitos.

Además de esta clase de violencia –las peleas de la familia o de los demás personajes-, la joven denuncia en su historia otras. Una de ellas es la violación a la intimidad y la privacidad. Esto ya lo había expresado la narradora en la primera parte de la novela, en el episodio donde relata que sus parientes le revisan sus maletas y sus pertenencias, y no sólo eso, incluso Gloria usa su ropa íntima: “(Angustias le dice a Gloria) Dos veces te he descubierto ya usando la ropa interior de Andrea. Esto era efectivamente cierto. Una desagradable costumbre de Gloria, sucia y desastrada en todo y sin demasiados escrúpulos para la propiedad ajena” (p. 69) y en las escenas donde describe cómo encuentra a Román en el dormitorio de su tía Angustias, buscando las cartas de ella o leyéndolas.

Sin embargo, vuelve a sucederle esta invasión, cuando su tío Juan le llena su habitación con objetos que estaban en otros cuartos y le ordena no encerrarse con llave, para así tener acceso al teléfono.

Otro tipo de violencia lo sufre con Gerardo, el muchacho que conoció al salir de casa de Ena. Con él aprende la presión de los convencionalismos sociales y la fuerza física que ejercen algunos varones para cumplir sus caprichos.

La violencia de la casa, en la última parte de la novela, se relaciona íntimamente con el tema del hambre. Andrea, después de padecer la falta de comida - en el fragmento dos--, sufre cambios en su actitud y en sus palabras, que la hacen violenta y agresiva y semejante a su tío Juan. Ella, que era la tranquila en su familia, la que no se alteraba, se vuelve como sus parientes, un ser desquiciado, que insulta y arremete:

--Eres como un animal --dije, furiosa--. Tú y Juan sois como bestias. [...]
La violencia de mis sentimientos me empujaba el cerebro haciendo que me
brotaran lágrimas.
[...]
La abuela, espantada y dolorida, dijo.
--¡Andrea! ¡Mi nieta hablando así! (p235).

A esta evolución de Andrea hacia el lado oscuro de su familia, caracterizado por los gritos, peleas y llantos, se suma el suicidio de Román, quien, en estos capítulos finales, comete la última de sus agresiones con él mismo, degollándose en su habitación.

3.2.3. La posguerra

Este tema, al igual que el del hambre y el de la violencia, está presente desde las primeras páginas de la obra. Sin embargo, para algunos críticos⁷⁵, es solamente un marco temporal en el que se ubica la narrativa y no por esto puede considerársele una obra realista o de crítica social del contexto histórico en que surgió. Otros, al contrario, consideran “que las referencias relativas a las nociones de tiempo-espacio van más allá de la determinación de un periodo: la posguerra, y un espacio meramente físico: Barcelona.”⁷⁶ Y es que además de tomar como marco referencial un año indeterminado de la posguerra, la narración alude a otros tiempos, a los años de la guerra civil española y sus huellas en la vida de los personajes o al pasado lejano de algunos de ellos, como, por ejemplo, los abuelos de la protagonista, la vida de estudiantes de sus tíos y Margarita, o la vida de Andrea en el pueblo.

⁷⁵ José Corrales Egea. *La novela española actual. (Ensayo de ordenación)*, Madrid, Cuadernos para el diálogo, 1971, pp. 15-45 y Alicia G. Andrew. “Huellas textuales en el Bildungsroman de Andrea”, en *Revista de Literatura*, 59, 118 (1997), pp. 595-605.

⁷⁶ Luis María Quintana. *Op. cit.*, p. 59.

De este modo, “la Barcelona de la primera posguerra es un personaje tan importante como aquellos que se mueven en ella.”⁷⁷ Y los aspectos que se reflejan en la obra son muchos y muy variados, por ejemplo, el hambre y el racionamiento de la comida, así como de otros productos; la carestía de ciertos productos de primera necesidad y el estraperlo al que recurren algunos personajes; el problema de los medios de transporte por los que pasaba el país; la aparición de una nueva clase burguesa que hace negocios por la Segunda Guerra Mundial; la violencia, fruto de todas estas circunstancias, así como por los rencores generados por la guerra civil, etc.

Los temas del hambre y de la violencia ya se analizaron en apartados anteriores, seguiremos con algunos otros aspectos de la posguerra que se observan en el texto.

“El primer apunte”⁷⁸ sobre la situación que reinaba en la ciudad después de la guerra, nos lo brinda la joven protagonista, cuando sale de la estación de Francia y observa que no hay vehículos para transportarse hasta la calle de sus parientes, pues “la gente corría a coger los escasos taxis o luchaba por arracimarse en el tranvía.” (p. 14) Por su mirada, el lector descubre que éstos son insuficientes y ella opta entonces por tomar “uno de esos viejos coches de caballos” surgidos después de la guerra, que indica el “retroceso industrial”⁷⁹ que el país sufrió y la necesidad de la gente de volver hacia el pasado obligada por las circunstancias impuestas por el gobierno nacional⁸⁰.

⁷⁷ Biruté Cipliauskaitė. *La novela femenina contemporánea (1970-1985)* Hacia una tipología de la narración en 1ª persona, España, Antrópos, 1988, p. 47.

⁷⁸ Marcela del Río Reyes. Art. cit., p. 110.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ Véase *supra* “Contexto Histórico de la Posguerra”, p. 2.

Después, cuando llega a la casa de sus parientes, encuentra otros indicios de la crisis que sufren algunas clases sociales en la ciudad. Andrea observa que el piso no tiene suficiente luz, ni agua caliente, no encuentra alimento y hay un amontonamiento de muebles en casi todas las habitaciones de la casa que evidencia la ruina de sus parientes. Además, descubre que en él hay una atmósfera de guerra “donde el tiempo permanece estancado”⁸¹ y sus habitantes sufren por lo que padecieron durante la guerra civil.

En la familia sólo se habla de “la guerra y (de) los hechos antiguos”, “en una especie de movimiento recurrente...”⁸² que tiene por meta presentar ante nuestros ojos los recuerdos de las escenas padecidas por los parientes de Andrea y las secuelas dejadas en sus vidas.

Andrea misma siente el hastío de escuchar estos relatos, estas “historias turbias” que le provocan que los días transcurridos le pesen “como una cuadrada piedra gris en el cerebro”:

¡Cuántos días inútiles! Días llenos de historias, demasiadas historias turbias. Historias incompletas, apenas iniciadas e hinchadas ya como una vieja madera a la intemperie. Historias demasiado oscuras para mí. Su olor, que era el podrido olor de mi casa, me causaba cierta náuseas...Y sin embrago habían llegado a constituir el único interés de mi vida. (p. 42)

Por medio de sus diálogos, la narradora nos muestra que cada uno de los integrantes de la casa tiene un punto de vista diferente sobre lo sucedido en el conflicto. Para Angustias, la guerra fue la causante del deterioro de la familia y del estado en que se encuentran sus hermanos: “—Tengo que advertirte algunas cosas. Si no me doliera hablar mal de mis hermanos te diría que después de la guerra han quedado un poco mal de los nervios... Sufrieron mucho los dos, hija mía, y con ellos sufrió mi corazón...” (p. 27),

⁸¹ Adriana E. Minardi. Art. cit., p. 4.

⁸² Marcela del Río Reyes. Art. Cit. p. 114.

así como también fue la ruta por donde se filtró la “mujer serpiente”, Gloria, la esposa de Juan, que provocó que la casa-“paraíso” se derrumbara:

Te voy a dejar sola en una casa que no es ya lo que ha sido... porque era como un paraíso y ahora [...] con la mujer de tu tío Juan ha entrado la serpiente maligna. Ella lo ha emponzoñado todo. Ella, únicamente ella ha vuelto loca a mi madre [...] Con los sufrimientos de la guerra, que aparentemente soportaba tan bien, ha enloquecido. Y luego esa mujer, con sus halagos, le ha acabado de trastornar la conciencia. (p. 96)

Para Gloria esta guerra fue el trampolín por el que ascendió de posición social, de una clase social baja a una burguesa, que sin embargo, padece con mayor fuerza las secuelas de su participación en el conflicto y las condiciones de la posguerra, por ser “tan refractaria al trabajo”.⁸³

Esto se lo hace ver Gloria en una conversación a Andrea, después de una de las palizas que recibe:

-- ¿Y que te parece eso de no dejarme ver a mi propia hermana? Una hermana que me había servido de madre... Todo porque es de condición humilde y no tiene tantas pamplinas... Pero en su casa se come bien. Hay pan blanco, chica, y buenas butifarras... ¡Ay, Andrea! Más me valdría haberme casado con un obrero. Los obreros viven mejor que los señores, Andrea; llevan alpargatas, pero no les hace falta su buena comida y su buen jornal. Ya quisiera Juan tener el buen jornal de un obrero de fábrica [...]

--... ¡Ay, Andrea! A veces voy a casa de mi hermana sólo para comer bien, porque ella tiene un buen establecimiento, chica, y gana dinero. Allí hay de todo lo que se quiere... Mantequilla fresca, aceite, patatas, jamón... Un día te llevaré. (p. 124).

Esta situación de pobreza y hambre la hace recapacitar sobre su matrimonio y el beneficio obtenido por él, así como nos muestra que otra clase social, la baja, vive mejor aunque no presuman de categoría.

⁸³ Valeria de Marco. Art. cit., p. 65.

Para Juan y Román, el conflicto representó el inicio de sus diferencias. La guerra puso en evidencia la traición de Román a los republicanos, a su hermano y el encarcelamiento o sufrimiento de ambos, que al retornar a su casa van a manifestar de diferentes modos.

Pero la guerra no sólo se recuerda en la casa de los parientes de Andrea, también los otros habitantes de la ciudad la padecieron y en su relato la narradora nos expone cómo ésta dejó sus huellas en la vida de los demás.

En la familia de Ena, donde observa la joven otra situación económica, pues sus miembros pertenecen a “una burguesía que no conoce la miseria de la posguerra”⁸⁴, también se menciona a la guerra. Aunque la narración no expone el pasado de este núcleo, se intuye que estuvieron fuera del país durante la conflagración, por las palabras de Ena a sus progenitores: “Yo no quiero irme de Barcelona por ahora... ¡Es una cosa tonta!...Al fin y al cabo, Barcelona es mi pueblo y se puede decir que sólo la conozco desde que se terminó la guerra.” (p. 115) Para la muchacha y su familia, este suceso sólo significó salir temporalmente de su patria, para regresar luego a seguir con sus negocios. En este hogar, Andrea conoce a “un ejemplar representativo de la nueva burguesía que ascenderá después de la guerra [...] (al) desarrollo capitalista que proporcionará el régimen franquista”⁸⁵, y que no es el único en la obra. Otro ejemplo de este sector de la España de la posguerra lo conoce la joven al ser invitada a la casa de su amigo Pons. En este espacio escucha cómo los grandes empresarios ambicionan las riquezas que otra guerra –la Segunda Guerra Mundial- les puede proporcionar y comprende que hay una división entre las clases sociales existentes de esa época:

No sabía yo si acercarme a él, pues me sentía humilde y ansiosa de compañía,
como un perro [...] Allí, en uno de los estrechos senderillos asfaltados, vi a dos

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 71-72.

⁸⁵ *Ibid.*

señores que sin duda paseaban charlando de negocios [...] Se habían detenido a pocos pasos de la ventana, tan animadamente discutían.
--¿Pero usted se da cuenta de lo que puede hacernos ganar la guerra en este caso?
¡Millones, hombre, millones!... ¡No es juego de niños, Iturdiaga!...
Siguieron su camino. (p. 204).

La narradora, así nos lleva de la mano para descubrir a la sociedad de Barcelona y las huellas que muestra tras de la guerra padecida y cómo unos sufren carencias, mientras otros sacan provecho de la necesidad. Sin embargo, no sólo en la cuestión económica o material se observan los rastros que dejó tras de sí la contienda. También “en lo referente a la moral el texto ofrece numerosos ejemplos de los cambios [...] que la guerra ha provocado”⁸⁶. Por ejemplo, en un episodio de la obra, Angustias le reclama a su madre la rígida educación impartida a ella cuando joven y el que haya cambiando después, permitiéndole a Gloria las acciones que se le prohibían a ella:

--¡Parece mentira, mamá! ¡Parece mentira!—volvió a gritar Angustias--. Ni siquiera le preguntas dónde ha estado... ¿Te hubiera gustado a ti que una hija tuya hiciera eso? ¡Tú, mamá, que ni siquiera nos permitías ir a las fiestas en casa de nuestros amigos cuando éramos jóvenes, proteges las escapadas nocturnas de esta infame!” (p. 89).

O en otro ejemplo, la misma abuela expresa este cambio en la moral, al mencionarle a Andrea el temor que siente al pensar que Gloria estuviese nuevamente embarazada: “—En otros tiempos no te lo hubiera dicho... porque tú eres una niña. Pero ahora, después de la guerra...” (p. 140). Es decir, por lo acontecido en el conflicto, las normas se han relajado o modificado.

⁸⁶ Marcela del Río. Art. cit., p. 113.

Para la crítica Adriana Minardi, la presencia de los barrios suburbanos del Barrio chino “funcionan como estrategias del desvío, para mostrar la doble moral del régimen.”⁸⁷ En ellos, Andrea observa lo oculto de la ciudad, lo que su tía Angustias le había prohibido conocer:

–Espero que no habrás bajado hacia el puerto por las Ramblas.
--¿Por qué no?
--Hija mía, hay unas calles en las que si una señorita se metiera alguna vez, perdería para siempre su reputación. Me refiero al barrio chino...Tú no sabes dónde empieza...
--Sí, sé perfectamente. En el barrio chino no he entrado... pero ¿qué hay allí?
Angustias me miró furiosa.
--Perdidas, ladrones y el brillo del demonio, eso hay. (p. 56)

En este espacio, la joven descubre la existencia de lugares de juego y de prostitución.

Ya mostramos cómo la conflagración afectó a todos los sectores de la sociedad barcelonesa de la posguerra, ya sean ricos o venidos a menos, como la familia de Andrea. Pero no únicamente sus efectos se ven en las familias completas. Otra consecuencia de la contienda se aprecia en algunos personajes que no pertenecen a ningún grupo, como la misma Andrea, quien al quedar huérfana, tiene que vivir durante el conflicto en un colegio de monjas y luego con su prima en provincia, para después llegar a la casa de sus parientes en la ciudad de Barcelona.

O en Jaime, novio de Ena, a quien “la guerra partió por la mitad los estudios y cuando concluyó [...] se había encontrado huérfano y con una fortuna bastante grande.” (p. 178), por la cual decide no terminar la carrera.

“Como ya bien han señalado estudiosos de la obra de Laforet, este episodio difícil de la historia española se percibe”⁸⁸, como hemos visto a lo largo de estas páginas, a través de todos los capítulos de la obra, en sus diferentes aspectos y matices. En lo económico, en lo moral, en la

⁸⁷ Adriana Minardi. Art. cit., p. 5.

⁸⁸ Alicia G. Andrew. Art. cit., p. 602

cotidiano, la guerra y sus efectos en la posguerra afectan a todos los habitantes de una ciudad moderna como es Barcelona. Para concluir con este tema, falta mencionar que también la obra presenta pasajes de la devastación de la ciudad en la destrucción de edificios, consecuencias de los enfrentamientos:

--¿Conoces la iglesia de Santa María del Mar?-me dijo Pons.

--No.

--Vamos a entrar un momento si quieres. La ponen como ejemplo del puro gótico catalán. A mí me parece una maravilla. Cuando la guerra, la quemaron...

Santa María del Mar apareció a mis ojos adornada de un singular encanto, amazotada de casas viejas enfrente [...] Luego entramos. La nave resultaba grande y fresca y rezaban en ella unas cuantas beatas. Levanté los ojos y vi los vitrales rotos de las ventanas, entre las piedras que habían ennegrecido las llamas. (p. 144).

La Guerra Civil Española y la Posguerra son temas importantes en la novelística de Carmen Laforet, lo mismo que el hambre y la violencia. Sin embargo, no son los únicos ni hemos agotado las posibilidades de estudio. Es sólo un acercamiento a la gran riqueza de su primera novela, *Nada*.

3.3 Personajes

3.3.1. Personajes femeninos

Para la crítica Rosa Navarro “El mundo femenino invade[...] la obra”⁸⁹. Y es que en la novela abundan más mujeres que hombres a lo largo de sus páginas. Salvador Crespo Matellan observa que:

los personajes femeninos están mucho más desarrollados, tienen un relieve mucho mayor que los masculinos, los cuales, en su mayoría, sólo se hallan esbozados. Esto determina una mayor consistencia de los personajes femeninos, que resultan más transparentes y con una profundidad psicológica de la que carecen (casi todos) los personajes masculinos [...] ⁹⁰

⁸⁹ Rosa Navarro Durán. Introducción a *Nada*, ed. cit., p. XXXV.

Valeria de Marco coincide con este aspecto y nota que es la figura femenina la que: “En los demás núcleos de personajes [...] establece las pautas de comportamiento y análisis”⁹¹ de los miembros de la familia. Algunas de estas mujeres aparecen frecuentemente dentro de la narrativa; otras sólo tienen una aparición pequeña dentro de todo el texto. Pero realmente todas desempeñan un papel importantísimo dentro del mundo novelesco de *Nada*.

Para el siguiente análisis, hemos dividido a los personajes femeninos en dos categorías: las mujeres de la casa de la calle de Aribau, tanto maduras como jóvenes, y las mujeres de los otros hogares que aparecen en la novela, específicamente la casa de su amiga Ena, aunque hay otras familias en donde aparecen otras mujeres.

En la familia de la calle de Aribau hay cinco mujeres adultas. Una es la madre de la familia que habita el piso, tres son tías de la protagonista Andrea y la última es una trabajadora doméstica o criada. Dos de las tías sólo aparecen al final de la novela, la abuela de Andrea y la criada aparecen en toda la obra y Angustias sólo en la primera parte, aunque a ella aludirá varias veces la narradora en su relato en las secciones restantes de la narrativa.

La abuela es descrita en sus diferentes aspectos: el psicológico, el físico y el social, y presentada desde varios puntos de vista. En el aspecto psicológico se nos muestra como una anciana desequilibrada, enferma, que se ha quedado estancada en el pasado. “Su discurso enajenado” está “empapado de nostalgia que combina, extrañamente, alegrías y tristezas”⁹² por un pasado lejano, en el que sus hijos estaban pequeños y ella era su orgullosa madre: “--Abuela--. No había dos

⁹⁰ “Aproximación al concepto de personaje novelesco: los personajes en *Nada*, de Carmen Laforet”, en *Anuario de Estudios Filológicos*, XI, Universidad de Extremadura, 1988, p. 145.

⁹¹ Valeria de Marco, Art. cit., p. 74.

⁹² Luis María Quintana Tejera, *Op, cit.*, p. 58.

hermanos que se quisieran más. (¿Me escuchas, Andrea?) No había dos hermanos como Román y Juanito [...] Yo he tenido seis hijos.” (p. 43). Al mismo tiempo, se nos presenta con un carácter amable y bondadoso, que se pone de manifiesto cuando interviene en las peleas “para calmar los ánimos y para justificar y disculpar las acciones que la(s) han provocado, poniéndose siempre de parte del personaje más débil”⁹³.

Sus descendientes, tienen diferentes puntos de vista sobre ella. La joven protagonista considera a su abuela como una madre abnegada y comprensiva que ayuda a sus hijos en todo momento. Angustias cree que su madre está loca por causa de lo padecido en la guerra y por los halagos de Gloria y añora a la mujer del pasado, recriminándole que haya cambiado sus valores morales⁹⁴. Gloria opina que la abuela es una de las pocas personas buenas que hay en la casa: “No hay nadie bueno aquí, como no sea la abuelita, que la pobre está trastornada [...]” (p. 34), y coincide con la visión de Angustias sobre el estado mental de la señora.

Al igual que su cuñada, Gloria cree que su suegra está loca, aspecto que aprovecha para su beneficio, haciendo de la viejecita su cómplice en sus escapadas nocturnas.

Juan, implícitamente, le tiene rencor y coraje a su progenitora, que se trasluce en las expresiones que le dirige en algunas de las discusiones de la familia:

--Sí, hijo mío—decía la abuela, envolviéndolo en una mirada de adoración—, haces bien.
--¡Cállate, mamá, y no me hagas maldecir de ti! ¡No me hagas maldecir!
La pobre movía la cabeza y se inclinaba hacia mí, bisbiseando a mi oído:
--Es el mejor de todos, hija mía, el más bueno y el más desgraciado, un santo...
--¿Quieres hacer el favor de no enredar, mamá? ¿Quieres no meter en la cabeza de la sobrina majaderías que no le importan para nada?
El tomo era ya destemplado y desagradable, perdido el control de los nervios. (p. 33).

⁹³ Salvador Crespo Matellan. Art. cit., p. 144.

Román, en sus diálogos con Andrea, nunca habla de su madre o de lo que piensa de ella, pero tiene muestras de afecto que contrastan con las agresiones verbales de su hermano Juan: “En la puerta, tío Román tropezó con la abuelita, que volvía de su misa diaria, y la acarició al pasar.” (p. 30) “Cuando Román terminaba su tarea, daba unos golpecitos en el hombro a la abuela y se marchaba antes que nadie.” (p. 33) “La enlazó por la cintura, de modo que parecía que iba a levantarla, y le dio un beso en el cabello.” (p. 62)

Para las otras dos hijas, que llegan después del suicidio de Román, su madre es la culpable de la muerte de éste y de que Juan sea un bueno para nada. Le recriminan su manera de ser y el que haya preferido a sus hijos varones sobre las mujeres, lo que terminó por llevarla a la ruina y al escándalo. (pp. 264-265) En lo físico, la narradora describe a la anciana con adjetivos que para Alicia G. Andrew “provienen de la poética romántica de la muerte”⁹⁴; pues las primeras referencias de ella la presentan como “la mancha blanquinegra de una viejecilla decrepita, en camisón,” (p.15) o “la pequeña momia irreconocible” (p. 24) que vive en una casa oscura y macabra, llena de objetos inservibles.

Sobre el aspecto de la anciana, la joven Andrea destaca su pequeña estatura y su apariencia acabada: “A la fuerte luz del sol, la viejecilla, con su abrigo negro, parecía una pequeña y arrugada pasa” (p. 68), que a lo largo de la historia se irá agudizando por el hambre que padece, al sacrificarse para cederles a sus seres queridos la comida que a ella le toca: “Román estuvo otra vez de viaje cerca de dos meses. Antes de marcharse dejó provisiones para la abuela, leche condensada y otras golosinas [...] Nunca vi que la viejecilla las probara. Desaparecían y aparecían sus huellas en la boca del niño.” (p. 120).

⁹⁴ Véase supra, “La posguerra”, p. 48 y sigs.

De sus características sociales, la narradora resalta su origen y el comienzo de su hogar, hasta llegar a la situación actual de la familia en el presente del relato. Describe cómo años atrás ella y su esposo llegaron a Barcelona buscando un “descanso” en un trabajo seguro y metódico, tal vez con el cual poder recuperar esa “fortuna” que hizo “larga y difícil (la) historia de sus amores” (p. 22); y compara el crecimiento de la familia con el de la ciudad, destacando el ambiente que entonces había en la casa de su abuela. Después, da un salto temporal hasta ubicarse unos tres años antes de la llegada de la protagonista al piso, para explicar el porqué del amontonamiento de los muebles del piso y mencionar los indicios de la razón de la ruina de sus habitantes, empezando por su abuela.

Para algunas críticas, la anciana representa “el modelo de la santa madre española”⁹⁶, y también “simboliza [...] la tradición de la moral cristiana y las buenas costumbres”⁹⁷. No obstante, en la novela todos estos elementos son duramente cuestionados por la autora.

Otra de las mujeres de la casa es la tía Angustias. En el aspecto psicológico, esta mujer presenta varios matices que la mirada de Andrea registra y comunica, por medio de la narración. La adolescente conoce primero a la tía autoritaria, que controla todo y a todos y que con ella tiene gestos que le demuestran su fuerza y la autoridad que posee: “—Has disfrutado, hijita?—me preguntó Angustias cuando, deslumbradas, entrábamos en el piso de vuelta de la calle. Mientras me hacía la pregunta, *su mano derecha se clavaba en mi hombro y me atraía hacia ella.*”(p. 31) Más adelante, la describe como un personaje hipócrita y mentiroso, que ante los demás actúa y representa diferentes papeles: “Tía Angustias sollozaba a mi lado, mordiendo su pañuelo, porque

⁹⁵ Alicia G. Andrew, Art. cit, p 598.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Marcela del Río Reyes. Art. cit. p. 113.

no sólo se veía a sí misma fuerte y capaz de conducir multitudes, sino también dulce, desdichada y perseguida.” (p. 33). Y en otros momentos de la historia, observa cómo su tía sufre realmente por los rumores en torno a su vida y trabajo y detalla los rasgos que le llaman la atención de su familiar: “Los pómulos de Angustias aparecieron amarillos y rojos y *me pareció curioso que su pecho ondulase como el de cualquier otra mujer agitada*” (p. 62). “Con el rabillo del ojo vi a tía Angustias —mientras Román me hablaba—apoyada en el aparador, muy pensativa, *afeada por una mueca dolorosa*, pero sin llorar, lo que era extraño en ella.” (p. 63). Así, este personaje es un ser complejo, que puede ser tiránico, hipócrita, sincero y hasta incauto, capaz de creer las mentiras que su hermano Román le dice para enfrentarla a los demás.⁹⁸

Los otros personajes, cuando se refieren a ella, exponen diferentes posturas, de acuerdo al trato tenido en la casa. La abuela opina que su hija lo único malo que tiene “es muy mal genio [...] pero no hay que hacerle caso” (p. 77). Román la considera “un trozo viviente del pasado que estorba la marcha de las cosas”, que siempre les está recriminando su inmadurez y su falta de rumbo en la vida; por lo que se alegra cuando ella parte para convertirse en monja (p 100). Para Gloria, su cuñada es una hipócrita, que aunque presume de religiosa y recta, sólo iba a la iglesia “para ver quien ha entrado en el templo con mangas cortas y sin medias” (*Ibid*) o para encontrarse con su jefe Jerónimo Sanz. Y también se alegra de la salida de Angustias de la casa, pues por ella es que recibía palizas de parte de su esposo.

En el aspecto social, Angustias se considera de una posición alta respecto a las demás clases, aunque ella y toda su familia sufran económicamente. A su sobrina, en su primera plática, le recuerda esta posición y le explica que ella se encargará de cuidarla:

-Te lo diré de otra forma: eres mi sobrina; por lo tanto, una niña de buena familia,

⁹⁸ Véase *supra*, “La posguerra”, p. 48 y sigs.

modosa, cristiana e inocente. Si yo no me ocupara de ti para todo, tú en Barcelona encontrarías multitud de peligros. Por lo tanto, quiero decirte que no te dejaré dar un paso sin mi permiso. (p 26).

En la casa, a sus hermanos les supervisa sus conductas y sus acciones y a su cuñada, la ofende y rechaza por provenir de un estrato inferior, bajo para ella, que se cree una mujer de muy alta calidad moral y buenas costumbres. Sin embargo, la narradora descubrirá la doble moral de su tía, líneas más adelante. Juan es el que la denuncia. Por esta situación es juzgada por su familia y puesta en duda su calidad moral y sus desplantes de burguesa acomodada.

Para Adriana E. Minardi, Angustias es el símbolo de la “mujer *muy mujer*, tradicional que aspira a la orden de clausura”⁹⁹ impuesta por el régimen. Enrique Fernandez¹⁰⁰ coincide en este punto con la crítica, pero para Marcela del Río Reyes este personaje representa, además, el “poder hegemónico de la iglesia y, por ende, sus más negativos abusos y dolos, así como el autoritarismo que es capaz de pasar por sobre todos los derechos ajenos, con tal de ejercer el poder, aun pretendiendo actuar siempre bajo el mando de la voz de Dios”¹⁰¹.

Las otras dos hermanas de Angustias no tienen nombre, son casadas y su aparición en la tercera parte de la novela cumple la función de reforzar la perspectiva --pues Angustias también lo había expresado-- de que para las tres hijas la culpa de la ruina de la casa, la pérdida de la fortuna y el fracaso de los hermanos varones es sólo de su madre y la educación que les dio.

Para describir a sus dos nuevas tías, la narradora también emplea, como lo había hecho con sus otros parientes, adjetivos que tienen connotaciones negativas y de oscuridad y que las cosifican o animalizan: “Bultos grandes, de humanidades bien cebadas, se destacaban en la oscuridad dando

⁹⁹ Adriana E. Minardi, Art. cit., p. 5.

¹⁰⁰ Enrique Fernández, “*Nada* de Carmen Laforet, ricitos de oro y el laberinto del minotauro”, en *Revista Hispánica Moderna*, t. LV, (Junio 2002) n. 1, p. 125.

sus olores corporales apretados por el verano” (p. 264). “Poco a poco las caras se iban perfilando, ganchudas o aplastadas, como un capricho de Goya. Aquellos enlutados parecían celebrar un extraño aquellarre”. (*Ibid*) “Entonces todo el cuarto se removi6 con batir de alas, graznidos. Chillidos hist6ricos” (p. 265).

La 6ltima mujer madura de la casa de la calle de Aribau es la criada Antonia. Este es uno de los personajes que menos di6logos tiene en la novela. De su aspecto f6sico la narradora resalta los rasgos siniestros y desagradables que impactan profundamente a la joven Andrea cuando llega por primera vez al piso:

Al levantar los ojos vi que habían aparecido varias mujeres fantasmales. Casi sentí erizarse mi piel al vislumbrar a una de ellas (Antonia), vestida con un traje negro [...]

Todo en aquella mujer parecía horrible y desastrado, hasta la verdosa dentadura que me sonreía. La seguía un perro, que bostezaba ruidosamente, negro también el animal, como la prolongación de su luto. (p. 16)

Antonia y su perro son una sola entidad, que a través de la historia experimentan los cambios psicol6gicos de su protector y amo, Román. Adem6s de su vestimenta y dentadura, sus ojos “chicos y oscuros”, su “risa espantosa” y sus “manos aporradadas, con las uñas negras”¹⁰² son elementos de su apariencia en los que la joven se fija.

De sus rasgos sociales, la obra no trata nada, aunque se deduce que pertenece a la clase baja, por ser la criada de una familia burguesa. Sin embargo, en el relato se descubre que no es sólo una empleada dom6stica, sino un miembro m6s de ese hogar al que llega Andrea. Por medio de un di6logo entre la abuela y Gloria, la joven se entera de que la criada lleva en la familia bastante

¹⁰¹ Art. cit., p. 116.

¹⁰² En la novela, la narradora no sólo menciona las manos de Antonia, también hay alusiones a las manos de los otros personajes. Este es uno de los *leitmotif* de la obra, otros son: el color azul, la descripción y menciones de la Catedral y de la vegetación, así como los elementos negativos empleados para describir al piso de la casa de Aribau y a sus habitantes, elementos que se verán en el capítulo siguiente.

tiempo y que “compartió la felicidad de los abuelos”¹⁰³, así como también sus sufrimientos, pues durante la guerra estuvo con ellos, protegiendo sobre todo a Román de los peligros que le rondaban:

Gloria:-- Por aquellos días vinieron a buscar a Román y se lo llevaron a una checa; querían que hablara y por eso no le fusilaron. Antonia, la criada, que está enamorada de él, se puso hecha una fiera. Dijo que yo era una sinvergüenza, una mujer mala. [...]
Abuela.—Esa mujer es una fiera. Pero gracias a ella no fusilaron a Román. Por eso la aguantamos (p. 50).

En su conducta y gestos, este personaje demuestra que sabe que los demás están obligados a respetarla, por eso puede reírse o ser insolente, sobre todo durante y después de las discusiones entre ellos, en las que nunca interviene esta mujer:

Y entró la criada a poner la mesa para el desayuno [...] En su fea cara *tenía una mueca desafiante, como de triunfo, y canturreaba provocativa* mientras extendía el estropeado mantel y empezaba a colocar las tazas, como si cerrara ella, de esta manera, la discusión [...] (p. 31)
Juan intentaba golpear con una silla la cabeza de Angustias y ella había cogido otra como escudo y daba saltos para defenderse. Como el loro chillaba excitado y Antonia *cantaba* en la cocina, la escena no dejaba de tener su comicidad.” (p. 68).

De este modo, Antonia se caracteriza por su soberbia, su odio oculto hacia los otros miembros de la familia y por su fidelidad incondicional hacia Román, por el que además siente un cariño especial. Los personajes femeninos jóvenes de la casa de la calle de Aribau son: Andrea, la adolescente de 18 años, huérfana y provinciana y Gloria, esposa de Juan. Ambas son herfanas y de provincia, aunque sus clases sociales son diferentes.

¹⁰³ Luis María Quintana Tejera, *op. cit.* p. 163.

Como protagonista de la historia, Andrea es caracterizada con muy pocos detalles que apenas delinean la figura de la joven, tanto exteriormente como de forma interna.

Como sus familiares, Andrea tiene “la tez muy oscura y los ojos claros” (p. 143), es alta y no acostumbra pintarse. Durante el año que permanece con sus parientes, su complexión cambia debido al hambre que padece. Esto lo nota ella al mirarse en el espejo de su tía Angustias: “Yo veía en el espejo, de refilón, la imagen de mis dieciocho años áridos, encerrados en una figura alargada” (p. 96), pero también lo perciben los demás personajes y algunos de ellos se lo comentan: “—Te vas a poner enferma —me dijo Pons--.” (p. 149), “Gloria se inclinó hacia mí, palpando mi blusa sobre mi espalda, con cierta satisfacción. --Tú también estás delgada, Andrea...” (p. 243).

En el aspecto psicológico, la adolescente es presentada por la narradora con las características propias de una adolescente: como una chica caprichosa, voluble e ingenua que explora todo por el simple gusto de “andar suelta”. Por medio de una separación entre el ser actuante y el ser contemplativo¹⁰⁴, la Andrea adulta reflexiona y analiza sobre lo que vivió e hizo la jovencita. De esta manera resalta todavía más la personalidad que tenía en ese entonces la Andrea personaje:

No sé si era un sentimiento bello y mezquino —y entonces no se me hubiera ocurrido analizarlo—el que me empujó a abrir mi maleta para hacer un recuento de mis tesoros. (p 66).

Porque entonces era lo suficiente atontada para no darme cuenta de que él era uno de los infinitos hombres que nacen sólo para sementales [...] (p. 136).

Por medio de este recurso, la narradora, en varias ocasiones, hace énfasis en los rasgos psicológicos que poseía cuando adolescente: era un ser incauto, sensible a su ambiente y observador del entorno.

¹⁰⁴ Robert Spires. *Op. cit.*, p. 51 y ss.

Para la crítica Adriana E. Minardi, “Andrea es la *chica rara*” que representa “el modelo femenino de la escritora, la mujer que no elige casarse ni serpiente o tener hijos, la mujer que cuenta su experiencia, la narradora que pone en la escritura un proceso que va de lo privado a lo público.”¹⁰⁵ Sin embargo, para Geraldine C. Nichols, este personaje es sólo uno más de “la lista de mujeres que conocen y hasta alaban su lugar en un mundo caído por la culpa.”¹⁰⁶ Ya sea que represente una u otra imagen, Andrea es uno más de los personajes femeninos que pueblan el relato.

Otra más de estas mujeres que conforman este mundo novelesco es Gloria. Ella es diferente a su familia política en su fisonomía. Tiene el cabello rojizo y piel blanca, rasgos que son la causa, para la crítica Geraldine C. Nichols, del rechazo de sus parientes hacia ella, ya que “representa varios elementos considerados no-castizos o marginales en la península que la marcan, dentro del código nacional español, como catalana con *seny*, diferente de los castellanos místicos y hambrientos”¹⁰⁷ de la casa de Aribau. Aunque en la novela no aparecen expresiones que manifiesten un racismo por parte de sus cuñados, sí aparecen las que discriminan su origen humilde, su pasado con Juan —el haberlo conocido en la guerra y haberse casado con él—; y las que señalan que no se comporta como miembro de una familia distinguida de la burguesía. Y es que Gloria, aparte de no tener los mismos rasgos físicos que sus cuñados, tampoco tiene la educación, el vocabulario ni las costumbres que los demás habitantes del piso. En el lenguaje, se caracteriza por el uso de “vocativos (chica, Andrea, Andreíta, chico), exclamaciones (¡Ay, chica!, ¡Ay, Andrea!), preguntas y”¹⁰⁸ frases inacabadas. Y en su educación y sus hábitos, la narradora

¹⁰⁵ Art. cit., p. 7.

¹⁰⁶ Art. cit., p. 33.

¹⁰⁷ Art. cit., p. 31.

¹⁰⁸ Salvador C. Matellan. Art. cit., p. 141.

destaca que es una mujer sucia, a la que le gusta oír detrás de las paredes, hurtar objetos ajenos y pintarse, por lo que es criticada por su cuñada. Todos estos elementos reflejan su carácter inseguro, contradictorio y vulgar.¹⁰⁹

De entre todos los miembros de la familia, esta mujer, para los críticos, es la que más ha simbolizado algo. Para Adriana E. Minardi, es el “símbolo de los vencedores”¹¹⁰, lo contrario opina Geraldine C. Nichols, porque para ella Gloria simboliza los intentos de la II República, “que pretendía mejorar la situación de las clases bajas.”¹¹¹

Para otros críticos, este personaje representa, en el nivel “más convencional”, a la hembra, a la sexualidad animal e instintiva¹¹² que “provoca violentos celos entre los hermanos machos y una perpetua discordia entre Angustias y la abuela.”¹¹³ En otros niveles, “representa a (sic) España manipulada por traidores”¹¹⁴ o simboliza el primer asomo “aunque bien problemático, de la liberación”¹¹⁵ de las mujeres de la posguerra.

Además de estos personajes femeninos de la casa de Aribau, la novela presenta a otros que se irán relacionando con este espacio. Ena y su madre Margarita son dos de ellos y pertenecen a una clase social diferente a la de Andrea, son de la nueva burguesía, formada por comerciantes.

Ena es joven, estudia en la Universidad a la que asiste Andrea y de sus rasgos externos la narradora destaca “sus gestos suaves, el aspecto juvenil de su cuerpo y de su cabello rubio”, pero sobre todo “la mirada verdosa cargada de brillo y de ironía que tenían sus grandes ojos” (p. 58); que será su rasgo más sobresaliente a lo largo de la historia. De su sicología, sobresale “su

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ Art. cit., p. 4.

¹¹¹ Art. cit., p. 31.

¹¹² Enrique Fernández. Art. cit., p. 125.

¹¹³ Geraldine C. Nichols. Art. cit., p. 31.

¹¹⁴ Marcela de Río Reyes. Art. cit., p. 119.

¹¹⁵ Biruté Ciplijauskaitė. *Op. cit.*, p. 47.

malicia y su inteligencia” (*Ibid*), así como el que le guste jugar con sus pretendientes, “a todos los de la casa les hago reír con los desplantes que doy a mis pretendientes” (p. 128). Para el crítico Enrique Fernández, esta mujer representa a Teseo, el personaje mitológico, que al entrar a los dominios de Román, lo hace para matar al monstruo y para “eliminar un aspecto sádico de su personalidad femenina.”¹¹⁶ Para Robert C. Spires, el color de cabello de Ena y de su familia, es un elemento que brinda a la joven Andrea una esperanza, “una alternativa al mundo oscuro de la casa.”¹¹⁷

La madre de Ena contrasta con su hija en lo físico y en lo emocional. Al principio le parece a Andrea un “pájaro extraño y raquítico” (p. 114), cuando la compara con el resto de los miembros de su familia, después observa que comparte rasgos con su primogénita. Margarita, al contrario de su hija, es “pequeñita”, con “un cabello más claro que el de Ena, sedoso, abundantísimo; unos largos ojos dorados y una voz magnífica.” (p. 114). Su mirada y esa “voz magnífica” impactan profundamente a la joven protagonista y son los recursos que emplea la narradora para enlazarla con los habitantes de la calle de Aribau.

En lo psicológico, Margarita se describe a sí misma de dos maneras. Antes de que fuera madre, era una “mujer desequilibrada y mezquina. Insatisfecha y egoísta” (223), a la que la ilusión de un primer amor la marcó externa e internamente, pues conoció la decepción amorosa y el dolor. Después de su primera hija, se vuelve más fuerte, más comprensiva, más abierta a los nuevos horizontes. Todos y cada uno de estos personajes femeninos integran la riqueza del mundo novelesco de *Nada*, presentando los diferentes aspectos de una sociedad que trataba de formarse de nuevo, después de haber pasado por una guerra.

¹¹⁶ Art. cit., p. 129.

¹¹⁷ Op. cit., p. 60.

3.3.2. Los personajes masculinos.

En esta novela, como ya anticipamos¹¹⁸, la mayoría de los personajes masculinos apenas están esbozados y se pueden considerar como seres comunes, simples, que a lo largo de la historia permanecen iguales y sus diferencias radican en la función que cumplen dentro de la obra. El único que se puede considerar fuera de esta clasificación es Román. Este hombre presenta una complejidad psicológica que contrasta enormemente con la de los demás de la historia. Para el análisis de ellos, hemos seguido la misma estrategia que para los personajes femeninos. Dividimos a los hombres en dos grupos: aquellos que forman parte de la familia de Andrea y aquellos que son parte del mundo exterior a la casa.

Los personajes masculinos que integran el grupo familiar de la casa de la calle de Aribau son: Juan, Román y un bebé, hijo de Juan y Gloria. Juan y Román son dos hombres adultos, hermanos de Angustias y de las otras dos damas que aparecen al final del relato y por lo tanto, tíos de la joven protagonista.

De ninguno de los dos, la narradora especifica la edad, pero por el relato sobre el pasado de la familia que hace la anciana madre, conocemos que son los menores de sus seis hijos; cuando jóvenes, fueron sobreprotegidos por ella, permitiéndoles y tapándoles “sus picardías y sus diabluras” (p. 44). Otras características que aparecen en la novela, complementan la configuración de estos sujetos; por ejemplo, ambos fueron a las mismas escuelas hasta la adolescencia, aunque después cada uno tuvo diferentes intereses: “Juan quiso ser militar”, pero “le suspendieron en el ingreso de la Academia”, por lo que partió a África, donde permaneció muchos años hasta que regresó a su casa para querer ser pintor. (*Ibid*) Román, por su parte, empezó a estudiar medicina, pero abandonó la carrera; también pretendió ser ingeniero, aunque

sin resultado y finalmente, imitando a su hermano, comenzó “a pintar de afición...” (p. 39); no obstante, sus coincidencias son muchas: ambos participaron en la guerra civil en el mismo bando; ambos conocieron a Gloria que después se casó con uno de ellos; los dos sufrieron las consecuencias de haberse vuelto traidores (cárcel y al parecer, aunque en el texto no se menciona, tortura) y los dos son “artistas esterilizados y oprimidos por las circunstancias (la guerra, el hambre, el aislamiento, el egoísmo) y por sus propias aberraciones psíquicas y morales”.¹¹⁹ Si bien estos rasgos se aplican para los dos hermanos, hay otros que la narración destaca como propios y particulares de cada uno.

De esta forma, Juan es presentado como un “tipo descarnado y alto” (p. 16), con una “cara llena de concavidades, como una calavera” (*Ibid*); que hace “muecas nerviosas” como morderse las mejillas o “mirar a todos lados” (p. 126); que trabaja por temporadas y pinta cuando no tiene trabajo; que estalla fácilmente en ataques de ira, provocados por su hermano Román o por Angustias; que golpea e insulta despiadadamente a Gloria y, en ocasiones, también a los demás testigos de sus peleas; que al igual que su esposa e hijo, sufre la falta de dinero para conseguir buena comida y otros artículos necesarios para su vida; que es contradictorio en su forma de actuar y pensar y, finalmente, cuando muere su hermano, demuestra un dolor que asombra a todos los de la casa.

La descripción física de este personaje está marcada por el uso de palabras relacionadas con el campo semántico de la muerte y lo macabro: “descarnado”, “concavidades” y “calavera”; que, además de describir al personaje, cumplen la función de ayudar a crear la atmósfera de

¹¹⁸ Ver supra, p. 55.

¹¹⁹ John W. Kronik. “*Nada* y el texto asfixiado: proyección de una estética”, en *Revista Iberoamericana*, núms. 116-117 (jul-dic. 1981), p. 198.

oscuridad y desolación que reina en la casa de Aribau. Además, la narradora también destaca de su apariencia su mirada nerviosa: “Juan empezó a mirar a todos lados, nervioso” (p. 126), rasgo que se reitera en varios momentos de la historia y que pone de manifiesto el estado trastornado de su mente y espíritu.

Así, psicológicamente, Juan es un ser enfermo de los nervios, que padece en su salud mental las consecuencias de quizás haber recibido tortura (su esposa Gloria, en su relato sobre lo que vivieron durante los últimos meses de la guerra civil, sólo menciona: “una mañana se abrió la puerta y entró Juan. No le reconocí al pronto. Me pareció altísimo y muy flaco” (p. 51), que al ser provocado por sus hermanos, la reproduce nuevamente en las peleas con ellos o en las golpizas que le propina a su mujer constantemente.

Para la crítica Marcela del Río Reyes, Juan representa “lo otro de la cultura, esto es, la Incultura”, “la mediocridad dependiente, manipulada y brutal de una masa que ya no tiene otro escape para sus incapacidades que la de su violencia”¹²⁰, debido a que a este personaje, durante la historia, demuestra: su ineptitud como pintor; su incapacidad para mantener a una familia; su poco carácter y dignidad; y su extremado sadismo y locura.

Su hermano Román, en cambio, presenta características físicas, psicológicas y sociales totalmente opuestas a él, que lo van a señalar como un personaje complejo y distinto al resto de los hombres que habitan la novela. En lo físico, Román se caracteriza por ser más fuerte y sano que sus demás parientes. Tiene una “cara agradable e inteligente” (p. 28), así como “una agilidad enorme en su delgado cuerpo” (pp. 38-39), y en su manos, la narradora también destaca las huellas de una buena salud. En sus facciones no hay signos de que padezca hambre, pues él mismo se procura sus alimentos con su actividad de contrabandista.

En lo psicológico, la narradora señala que este personaje no tiene gestos extraños que denuncian su alteración mental, como su hermano; sin embargo, son sus palabras y cambios de conducta los que dejan ver a la protagonista que su tío Román sufre de trastornos de la mente. En las discusiones de la familia, la narradora muestra cómo Román es quien comienza los conflictos, insultando de repente a su cuñada o a su hermano, simplemente insinuando algo que pueda causar daño en el ánimo de los demás habitantes del piso o mostrando su burla: “Román tuvo un cambio brusco que me desconcertó” (p. 29), “A la hora de la cena, Román me notaba en los ojos el paseo y se reía. Esto preludiaba una envenenada discusión con tía Angustias,” (p. 32). Y en una escena, es el propio tío quien expresa su sadismo y sicología retorcida a su sobrina, exhibiendo así sus secretos.

Román, al igual que Gloria, para los críticos simboliza varias cosas. Para Mónica Gustaffson es “como la araña en su telaraña, capturando a la gente con su enigmática personalidad”¹²¹, para el crítico Enrique Fernández, representa “un modelo de sexualidad masculina que a Andrea le resulta atractiva [...] de manera doble: por un lado, lo ve como objeto de deseo a poseer y, por otro, como modelo de identidad sexual a imitar”¹²² y también lo ve como “(un) Lucifer congelado” o “un Diablo-Minotauro.”¹²³

Otro personaje masculino de la casa de Aribau, aparte de los dos tíos de Andrea, es el niño pequeño del matrimonio. Por los datos que aportan su madre y su abuela, así como la narradora, conocemos que nació en los últimos meses de la guerra civil; que desde recién nacido padeció junto con su madre la violencia y el rechazo de sus parientes y que incluso, en su cuerpecito

¹²⁰ Art. cit., p. 118.

¹²¹ “Hijas de la República en la temprana postguerra española. Un estudio de tres novelas de Carmen Laforet como muestras del Bildungsroman femenino” en lab1.isp.su.se/escritoras_2000/MG.2htm, 11 de marzo 03

¹²² Art. cit., p. 126.

¹²³ *Ibid.*

manifiesta las huellas de las peleas de sus papás. Para Marcela del Río Reyes, este bebé “encarna un símbolo de [...] la niñez de esa posguerra española”.¹²⁴

Además de estos tres varones parientes de la protagonista, aparecen en el texto otros personajes masculinos que en su conjunto, pertenecen a un diferente estrato social que ella: la nueva burguesía de los primeros años de la posguerra y que, tiene como funciones en la novela: acompañarla y mostrarle nuevos y diferentes espacios de la sociedad barcelonesa y presentar la ideología que comparten los personajes jóvenes en contraste con los adultos. Estos hombres son presentados casi siempre, desde la óptica de la narradora, aunque también algunas veces entre ellos mismos se describirán, para informar a la protagonista sobre sus rasgos. Y tienen cada uno su propio nombre, individualizando así su participación.

Gerardo, por ejemplo, es uno de ellos, que Andrea conoce después de haber asistido a una reunión en casa de Ena. La primera impresión que le causa a la joven es la de ser un diablo que la acecha en la oscuridad: “Una silueta que me pareció algo diabólica se alargaba en la oscuridad. Confieso ingenuamente que me sentí poseída por todos los terrores de mi niñez y que me santigüé” (p. 110). Su función consiste en mostrarle a la joven Andrea la presencia de las normas machistas en los espacios públicos de la ciudad, que ya anteriormente su tía Angustias le había querido imponer. Después del susto, la sigue y le comenta: “--Estos sustos los pasan las niñas por andar solas a deshoras...” (*Ibid*), “—¿No te da miedo andar tan solita por las calles ¿Y si viene el lobito y te come?...” (p. 111). Posteriormente, la escolta, contrariando sus deseos y amonestándola: “—Prefiero ir sola—confesé con aspereza. (Gerardo) —No, eso sí que no, niña... Hoy te acompaño yo a tu casa... En serio, Andrea, si yo fuera tu padre no te dejaría tan suelta.”

¹²⁴ Art. cit., p. 120.

(*Ibid*). Para el crítico Enrique Fernández, este personaje, que previene contra los peligros a la joven protagonista, “se convierte él mismo en el lobo que fuerza a Andrea a darle un beso.”¹²⁵

Otro personaje masculino, extraño al núcleo de su casa, es su compañero de la universidad y miembro de una de las familias adineradas de Barcelona, Pons. Por él es que Andrea se relaciona y conoce al grupo de hombres jóvenes e “intelectuales” de la calle de Montcada. En ese estudio, la protagonista observa a lo que se dedican las nuevas generaciones de españoles que nacieron en la abundancia y el confort, pues todos pertenecen a familias acomodadas. Descubre cómo estos varones fingen ser artistas de diferentes tipos —Iturdiaga es el escritor y Guixols, el pintor— y convive con ellos aprendiendo. Además de las funciones que arriba señalamos que cumple este conjunto de jóvenes, existen otras que a continuación vamos a indicar. Es por medio de sus narraciones como Andrea escucha de otros espacios de la ciudad, los bares nocturnos. Lugares a los que, por su condición de mujer pobre, no tiene acceso, mientras que para ellos, que son hombres, sí. Además, debido a la información que aporta Iturdiaga sobre Jaime y su recorrido por esos ambientes, es que se van completando los datos que desde la óptica limitada de la Andrea narradora quedaban pendientes.

Y finalmente, otro hombre que conoce Andrea y que pertenece a esta clase adinerada es Jaime. Este personaje es la pareja sentimental de su amiga Ena. Con él establece una especie de lazo solidario cuando Ena se separa de ellos, para relacionarse con Román. Jaime cumple la función como narrador --al igual que Iturdiaga—de brindarle al lector los datos faltantes de la historia de Ena y Román.

¹²⁵ Art. cit., p. 127.

IV Lenguaje y estilo.

4.1 La oposición casa-ciudad a través del lenguaje.

Dos son los ejes espaciales en los que se centra la historia de la joven Andrea: la casa en la calle de Aribau y la ciudad de Barcelona. Si bien aparecen otros espacios a lo largo del relato como: el puerto marítimo, las playas alrededor de la ciudad o las referencias al pueblo de donde proviene la protagonista, estos son lugares secundarios de la trama; los marcos espaciales principales son la casa de sus parientes y la urbe barcelonesa, que además cobrarán en la obra cuerpo y presencia hasta llegar a ser dos personajes más dentro de todo el conjunto. Este “trasfondo social” que rodea a los personajes de *Nada* está presentado de una manera lírica, “a partir de una experiencia basada en el uso de imágenes afectivas”¹²⁶ por medio de las cuales la narradora, además de describirnos los diferentes sitios o lugares que inundan la obra, también transmite los sentimientos e ideas de los personajes que habitan este mundo. Pues no sólo el punto de vista de la Andrea personaje es el único que presenta la novela, también se da la perspectiva de los otros personajes sobre los espacios que les rodean.

Varios críticos coinciden en que las exploraciones o movimientos espaciales de la protagonista Andrea se dan en una forma circular¹²⁷, partiendo siempre de la casa de sus parientes a los demás sitios urbanos y regresando al piso de la calle de Aribau. De esta forma en la narración la joven adolescente establece una comparación constante entre el hogar de sus familiares y los demás ambientes que conoce y transita.

¹²⁶ Robert. C. Spires. *La novela española de posguerra. Creación artística y experiencia personal*, Madrid, Cristóbal Bordiu, 1987, p. 52.

¹²⁷ Luis María Quintana Tejera. *Nihilismo y Demonios (Carmen Laforet: técnica narrativa y estilo literario en su obra)*, UAEM, México, 1997, p. 63., Enrique Fernández. “Nada de C L. Ricitos de oro y el laberinto del minotauro”

El siguiente análisis estudia las metáforas y otros elementos de estilo que la narradora emplea para caracterizar y contrastar estos espacios y la función de estos contrastes.

4.1.1. Las imágenes de la casa

La casa de Aribau es el lugar que habita la jovencita durante un año. En este tiempo, la joven Andrea conoce todos los rincones que lo forman y también aprende y muestra como es que los espacios íntimos se relacionan con la personalidad de cada uno de los miembros de la familia. La primera impresión que tiene de la casa está dada desde la descripción de la fachada del edificio en donde está el piso: “Enfilamos la calle de Aribau, donde vivían mis parientes, con sus plátanos llenos aquel octubre de espeso verdor y su silencio vívido de la respiración de mil almas detrás de los balcones apagados. Las ruedas del coche levantaban una estela de ruido, que repercutía en mi cerebro” (p. 14). Aunque la joven no expresa su temor, la narradora enfatiza las expresiones “su silencio vívido” “respiración de mil almas detrás de los balcones apagados” que para la crítica Valeria de Marco: “al edificio (sic) asocian indicios de muerte, como oscuridad, sombras, silencio”¹²⁸. Estos elementos son los que más adelante encuentra la adolescente al entrar a la casa, pero que desde este momento anuncian la atmósfera de encierro y oscuridad que le espera. Además, de la fachada de la casa la narradora destaca sobre todo los balcones de los pisos: “filas de balcones se sucedían iguales con su hierro oscuro, guardando el secreto de las viviendas. Los miré y no pude adivinar cuáles serían aquellos a los que en adelante yo me asomaría”(p. 15). Estos pisos, ante nuestros ojos, aparecen transformados en una especie de prisión o de caja fuerte, protegiendo con sus “hierros oscuros” esos secretos, nuevamente remarcados en este inicio de relato.

en *RHM*, t. LV, jun.2002, n. 1(Columbia), 1962, p. 127., y John Kronik. “*Nada* y el texto asfixiado: proyección de una estética” en *Revista Iberoamericana*, núms. 116-117, jul-dic. 1981, Pto. Rico, p. 196.

En este primer acercamiento de Andrea con lo que será su morada, se observa una sensación de duda, de rechazo o temor hacia el sitio, como si la casa fuera su antagonista¹²⁹; este sentimiento se irá incrementando poco a poco al acercarse la joven y encontrar ruina y desolación: “todo empezaba a ser extraño a mi imaginación, los estrechos y desgastados escalones de mosaico, iluminados por la luz eléctrica, no tenían cabida en mi recuerdo” (*Ibid.*). Ante sus ojos se observan las cosas gastadas por el tiempo y esto le crea un desasosiego, que alcanza su máximo nivel cuando llega ante la puerta del piso, en donde su miedo es tal que no se atreve a llamar, por “temor de despertar a aquellas personas desconocidas” y titubea y sufre, hasta que finalmente encuentra valor y realiza “una tímida llamada” a la que nadie responderá, sólo después de otro intento.

Ante la puerta del piso me acometió un súbito temor de despertar a aquellas personas desconocidas que eran para mí, al fin y al cabo, mis parientes y estuve un rato titubeando antes de iniciar una tímida llamada a la que nadie contestó. Se empezaron a apretar los latidos de mi corazón y oprimí de nuevo el timbre. Oí una voz temblona. “Ya va”. (*Ibid.*).

Este sentimiento que siente la joven, se transforma en una imagen visual, “se empezaron a apretar los latidos de mi corazón y oprimí de nuevo el timbre”, que anticipa el momento de conocer a sus parientes. Su imaginación exaltada hace que todo lo exagere y agrande, así cuando se abre la puerta del piso, todo le parece una pesadilla, que la narradora va a describir resaltando rasgos como la oscuridad de la casa, el amontonamiento de muebles y la fusión de estos con sus habitantes y la impresión de espanto de la joven recién llegada:

Lo que estaba delante de mí era un recibidor alumbrado por la única y débil bombilla que quedaba [...] Un fondo oscuro de muebles colocados unos sobre

¹²⁸ Art. cit., p. 60.

¹²⁹ Sobre la relación personaje-espacio, Ricardo Gullón explica que la casa “puede sentirse como réplica, prolongación o antagonista del personaje”, “Espacios novelescos” en Germán y Agnes Gullón (eds.), *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1974, (Persiles, 75), p. 259.

otros como en las mudanzas. Y en primer término la mancha blanquinegra de una viejecita decrepita, en camión [...] Quise pensar que me había equivocado de piso. (*Ibid*)

Para Gastón Bachelard una casa “es nuestro rincón del mundo”¹³⁰, un sitio que puede albergar, proteger o cobijar al hombre, aunque también puede darse el caso inverso, en donde los moradores tengan miedo de su propia vivienda y quieran escapar de ella. Para Andrea, la casa de sus parientes desde el primer momento parece rechazarla, oponerse a su entrada y negarle el secreto que contiene, y cuando finalmente entra, se da cuenta de que no es bien recibida, que sus parientes la ven como una invitada, como alguien extraña que no forma parte del grupo y a quien le niegan su propio espacio e intimidad, debido a que la casa es un campo de batalla, “dividido en distintos microcosmos casi siempre en pugna, que representan a los diferentes grupos que se disputan más que el poder, los despojos de la España en ruinas”¹³¹, que simboliza este hogar.

El piso de la familia es muy importante en la obra; a través de las habitaciones que contiene este lugar, es como Andrea conoce a sus familiares, sus personalidades y sus ideologías, así como los secretos que le escoden y que sin quererlo llega a develar. También en este espacio descubre la lucha que libran entre sí y que termina con la muerte de uno de ellos y la salida de la adolescente para buscar una nueva posibilidad de futuro.

El piso, propiedad de los parientes de Andrea, no está íntegro, pues por el relato de la narradora nos enteramos de que sólo es la mitad de lo que antes poseían. Esto, debido a la decisión de la familia, a la muerte del jefe o abuelo, de quedarse solamente con una parte: “tres años hacía que, al morir el abuelo, la familia había decidido quedarse sólo con la mitad del piso” (p. 24). Al dividirse, el espacio se vio reducido, y esto provocó, en parte, el amontonamiento, aspecto que

¹³⁰ Gastón Bachelard. *La poética del espacio*, México, FCE, 1986, p. 34. 2ª reimp.

¹³¹ Marcela del Río Reyes. Art. cit, p. 115.

los miembros del hogar no buscaron modificar o arreglar, sino que soportaron e inclusive continuaron en otras habitaciones de la casa. Esta característica de la casa impactará a la protagonista y la narradora lo marcará constantemente a lo largo de la obra:

Lo que estaba delante de mí era un recibidor alumbrado por la única y débil bombilla que quedaba [...] Un fondo oscuro de muebles colocados unos sobre otros como en las mudanzas. (p. 15) [...] El aspecto de aquel gran estudio era muy curioso[...] Siguiendo la tradición de las demás habitaciones de la casa, se acumulaban allí, sin orden ni concierto, libros, papeles y las figuras de yeso que servían de modelo a los discípulos de Juan. (p. 35).

Además de la aglomeración de objetos en las diferentes habitaciones que forman el piso, otra característica que destaca la narradora en este espacio es la oscuridad, ya que la lámpara del recibidor sólo tiene una bombilla. Sumado a la oscuridad, hay un hedor a excremento de gato que inunda todo el ambiente, provocando en la joven Andrea una sensación de ahogamiento: “El hedor de gato que se advertía en toda la casa llegó en una ráfaga más fuerte. Era un olor a porquería de gato. Sentí que me ahogaba....” (p.20).

En la casa, casi todos los miembros de la familia tienen su habitación propia, inclusive la criada Antonia, excepto Andrea, que como recién llegada, tendrá que usar un espacio común, el salón, lugar “que durante el día tiene que estar disponible”¹³². Así, ella carece de intimidad, “de un espacio privado donde reivindicar su identidad”¹³³, mientras que los demás “tienen una habitación propia, un espacio que define su identidad sexual como adultos”. Y durante todo el año que permanece con ellos, ella misma tiene que buscarse su propio lugar, pues sus parientes no le brindarán ese derecho. Por ello, cuando ocurre la salida temporal de su tía, es que Andrea decide modificar su estado de invitada. Pero su tía regresa y ella vuelve de nuevo al cuarto asignado. Sin embargo, cuando Angustias se marcha definitivamente, le deja su habitación, a la

¹³² Enrique Fernández. Art. cit., p.124.

que la joven se cambia inmediatamente creyéndola suya, pero después las acciones de sus parientes le harán saber que sigue siendo una intrusa y extraña y que no tiene derecho a la intimidad:

Entre en el cuarto de Angustias, que desde unos días atrás había heredado yo, y al encender la luz encontré que habían colocado sobre el armario una pila de sillas [...] que allí amenazaban caerse sombrías . p 111. Sobre la mesilla de noche había un papel con una nota de Juan: “Sobrina, haz el favor de no encerrarte con llave. En todo momento debe estar libre tu habitación para acudir al teléfono.” [...] El día me había traído el comienzo de una vida nueva; comprendía que Juan había querido estropeármela en lo posible al darme cuenta que, si bien se me cedía una cama en la casa, era sólo eso lo que se me daba... (p. 112).

Los demás habían incorporado su habitación al resto de la casa, al caos. Mientras habitará en ella su vida será controlada por todos¹³⁴.

Los diferentes espacios que forman parte de este microcosmos configuran de formas diferentes y complementarias a los personajes que lo habitan. Y tanto a las habitaciones de la casa cómo a los propios personajes les asigna diferentes metáforas o imágenes para caracterizarlos

EL primero de ellos es el recibidor de la casa. Es el que inaugura o manifiesta los rasgos sobresalientes perceptibles en toda la casa, pues desde él se observa ya la aglomeración de objetos, una oscuridad y descuido que se va a extender a otras habitaciones. También el recibidor es el enlace entre el mundo exterior y el mundo íntimo de la familia, pues ahí se encuentra la puerta de salida o entrada de los habitantes, así como en este lugar llegan los extraños a la familia. Por tal razón, es un área estratégica, custodiada y vigilada por Angustias, quien es la vigía de todo lo que se hace en la casa. Y como vimos, también en él se observan las peleas de sus habitantes.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ Rosa Navarro Durán. Introducción a *Nada*, ed. cit., p. XXIII

Otro lugar importante del piso familiar es el baño. En esta habitación, al igual que los otros espacios de la casa, se repite el esquema de amontonamiento de objetos. Y aunque es el único baño de la casa, el descuido y la suciedad que encuentra Andrea en él le hacen pensar que “no se debía utilizar nunca” (p.18). Al entrar Andrea por primera vez en este espacio, lo compara con una “casa de brujas”, al ver que tiene: un techo “cargado de telas de araña”, “paredes sucias”, que para la imaginación de la protagonista parecen conservar “la huella de manos ganchudas, de gritos de desesperanza”; desconchados llenos de humedad, semejando para Andrea “bocas desdentadas”, un espejo manchado y un bodegón “macabro” de pescados y cebollas, colocado allí “porque no cabía en otro sitio” (*Ibid*). La adolescente describe este espacio “deformado por sus impresiones”¹³⁵, despiertas desde su llegada a la estación y aumentadas por su encuentro con sus parientes.

La función que cumple este cuarto es la de marcar la importancia que tiene para la protagonista el acto de bañarse. Andrea, como personaje, es la que más utiliza esta habitación y aunque no hay agua caliente en el piso, ella se baña constantemente, pues “bañarse se convierte en un acto purificador, repetidor del sacramento del bautizo, para lavar la suciedad”¹³⁶: “¡Qué alivio el agua helada sobre mi cuerpo! ¡Que alivio estar fuera de las miradas de aquellos seres originales!”. (p. 18). Estos actos van cambiando de matices, según su sensibilidad y, en ocasiones, no son descritos, sino sólo resumidos en la historia

El salón o la sala es el cuarto que se asigna a la joven cuando llega. Como en el resto de las otras habitaciones, hay acumulación de muebles, pero además, es un cuarto que carece completamente de luz eléctrica y huele- como toda la casa- a excremento de gato. Andrea dormirá en este lugar

¹³⁵ Rosa Navarro Durán. Introducción a *Nada*, ed. cit., p. XIX.

¹³⁶ Marcela Del Río Reyes. Art. cit., p. 112.

y la primera impresión que le causa también es transformada por su sensibilidad, pues ella la ve “como la buhardilla de un palacio abandonado”, que en su centro tiene: “un túmulo funerario rodeado de dolientes seres- aquella doble fila de sillones destripados-, (y) una cama turca, cubierta por una manta negra” (p. 19), donde ella descansará durante su estadía con sus parientes. Posteriormente, cuando observa la habitación a la luz del día, ya no le parece horrorosa, sin embargo, no por ello deja de mencionar el “absoluto abandono” en que se encuentra. Además, hay otros objetos que le llaman la atención de este cuarto, los cuales cumplen una función concreta. Algunos son los retratos de sus abuelos, el empapelado de la pared negra y la humedad existente, y el gato de la familia que descubre en la habitación. Durante sus primeros meses en esta habitación, ésta sufrirá transformaciones debido a los diferentes estados anímicos y a las circunstancias que rodearán a Andrea. Por ejemplo, cuando se enferma, la percepción del cuarto como algo espantoso de nuevo resurge y las cosas las describe deformadas: “Tenía escalofríos y Angustias me hizo acostar. Mi cama estaba húmeda, los muebles, en la luz grisácea, más tristes, monstruosos y negros” (p. 52).

El cuarto de la abuela, al igual que la alcoba de Antonia, no es descrito, sólo hay menciones a lo largo del relato. Por ello, sabemos que la protagonista ha entrado ahí y visto su apariencia. Resalta sólo detalles que configuran la alcoba de la anciana, mismos que reflejan –al igual que en las otras habitaciones- la personalidad de la matriarca. Por ejemplo, el cajón de fotos desordenadas simboliza su memoria fragmentada y caótica, afectada por los años y por la guerra: “Fue una tarde de luz muy triste. Yo me cansé de ver los retratos antiguos que me enseñaba la abuela en su alcoba. Tenía un cajón lleno de fotografías en el más espantoso desorden, algunas con el cartón mordisqueado de ratones.”(p. 79).

Este espacio también es transitado y utilizado por toda la familia e inclusive es alcanzado por la violencia reinante en la casa. En esta alcoba ocurren, de la misma manera que en las otras, peleas y agresiones, sobre todo, del matrimonio. Y desde su lejanía se perciben los ecos de los pleitos, así como los llantos de los afectados: Gloria y el niño.

Es casi hasta el final de la novela cuando Andrea fija su mirada en otros detalles de este cuarto y sólo debido a que éstos son contrastados con los personajes que lo visitan:

“El cuarto estaba casi a oscuras, con olor a flores de trapo. Bultos grandes, de humanidades bien cebadas, se destacaban en la oscuridad dando sus olores corporales apretados por el verano.” (p. 264)

Otra habitación es la de su tía Angustias, descrita como “un mundo aparate de aquella casa”, por estar limpio y ordenado y “una gran oreja” (p. 81), porque en él todo lo que pasa en el piso se escucha. Además, tiene elementos que representan a su propietaria, como el crucifijo que tapia la puerta con el recibidor o el olor a naftalina e incienso “que su dueña despedía” y que se impregna en la habitación (p.78). Este personaje, en la historia, va a ser identificado por todos por su peculiar sombrero: “la veía encasquetarse un fieltro marrón adornado por una pluma de gallo, que daba a su fisonomía un aire guerrero” (p. 32) y por su actitud de vigilante y guardiana, así implícitamente es representada como un ave vigía o una celadora de la casa.

El cuarto de su tío Juan y de su esposa Gloria es otro al que la narradora lo describe usando metáforas e imágenes visuales que presentan a sus moradores como animales: “El cuarto de Gloria se parecía algo al cubil de una fiera. [...] Las paredes estaban llenas de fotografías, y entre ellas, en un lugar preferente, aparecía una postal vivamente iluminada representando dos gatitos” (p. 34). La misma mujer de Juan tiene expresiones corporales que la relacionan con un felino,

dueño de ese “cubil”: “Gloria [...] se estiraba con delicia, metiéndose las manos entre la brillante cabellera. Luego se tumbaba en la cama, con sus gestos lánguidos” (p. 34).

Otra más de las habitaciones que componen ese microcosmos familiar es el estudio de la casa. Aunque la narradora no lo describe metafóricamente, sí destaca sus características. En este espacio, además de observar el mismo amontonamiento de muebles y objetos de las otras habitaciones, destacan la figura de gloria posando para su marido y el “esqueleto de Anatomía sobre su armazón de alambre.” (p. 35) El estudio es el sitio en que Andrea conoce otra faceta del matrimonio, que no es la de la violencia ni las golpizas. Observa al hombre pseudo-artista tratando de reproducir la “llamada del espíritu” que percibe en Gloria, no lográndolo. Además, este espacio es la zona de trabajo de Juan, que en la segunda parte de la novela defiende y protege de su mujer, para evitar que ella le siga vendiendo sus cuadros.

Un espacio más de esta casa es la cocina, “los dominios” de la criada Antonia. La narradora no describe directamente el interior de este cuarto, pero por medio de la intromisión de la joven o de los diálogos de los otros personajes que se refieren a la habitación se describen algunos detalles. La criada a su “reino” a nadie le permite la entrada y desde allí observa o escucha los pleitos que tienen sus patrones: “Al entrar encontramos que Gloria, Angustias y Juan tenían un altercado de tono fuerte en el comedor. [...] Como el loro chillaba excitado y Antonia cantaba en la cocina, la escena no dejaba de tener su comicidad” (p. 68), “La criada dio un chillido de gozo, ansiosa como estaba, en la puerta de su cubil.” (p. 90)

Aparte de todas estas habitaciones, se encuentra el cuarto de Román. Ubicado en las buhardillas del edificio, desde ahí puede supervisar la vida del piso y tener una libertad de movimiento. “Allí

está rodeado de objetos típicamente masculinos: una pistola, latas de café, tabaco, y otros objetos que guarda”¹³⁷ en los cajones de sus muebles y que son un reflejo de su personalidad

Otra forma de metáfora que se observa en la novela es la utilizada por la narradora para describir a sus parientes. La mirada de la joven los deforma de diferentes maneras, sobre todo en la primera parte de la novela. Por ejemplo, cuando tiene el primer encuentro con ellos, los presenta como miembros de una casa embrujada o de una escena de terror. A su tío Juan lo ve como un ser cadavérico, a sus tías como “mujeres fantasmales” que por sus vestiduras le provocan todavía mayor temor y el conjunto en general le parecen “figuras alargadas y sombrías. Alargadas, quietas y tristes, como luces de un velatorio de pueblo” (p.17). En otra escena, menciona que sus tíos parecen “gallos de pelea” (p.29) o a su abuela la compara con una “pequeña y arrugada pasa” (p. 68).

Otro modo en que la narradora describe metafóricamente a la casa es por medio de sus elementos atmosféricos, que durante toda la historia, la joven protagonista los percibe y en ocasiones, le provocan estados de ánimo también transformados en bellas expresiones líricas. Estos rasgos son “imágenes de acorralamiento y ahogo”¹³⁸, que se observan por todos los cuartos de la casa, específicamente en el amontonamiento de los muebles y el aroma a excremento de gato.

De esta manera, la narradora emplea metáforas y otros elementos para describirnos a sus parientes, sus acciones y sus habitaciones. Pero además, también las utiliza para mostrar sus diferentes estados de ánimo, los cuales cambian de acuerdo a lo que vive en su casa. Por ejemplo, la pesadumbre que siente después de haber ya convivido con ellos un tiempo y de haber escuchado tantas “historias turbias” y sentido “su olor”, el “podrido olor de [su] casa” (p. 42) la

¹³⁷ Enrique Fernández. Art. cit., p. 129.

expresa en la metáfora: “Me pesaban como una cuadrada piedra gris en el cerebro.”(*Ibid*). También se refiere a estas sensaciones con las expresiones “aquellas fiebres” o “pasaron como una ventolera dolorosa”; de esta manera, se siente liberada de la presión y de la tristeza. Pero en la novela no sólo la narradora se refiere a su casa líricamente, también los otros personajes expresan por medio de metáforas su punto de vista sobre la vida de la casa. Dos de sus parientes, Angustias y Román, le comunican a la joven sus impresiones. Su tía considera que su casa es un “paraíso” perdido al que deja para irse al convento (pp. 95-96) y para su tío Román es un “barco que se hunde” y ellos son “las pobres ratas que, al ver el agua” no saben que hacer (p. 39). Otro personaje que, además de sus parientes, expresa su opinión sobre la casa de Aribau es su amiga Ena. Para ella la vida de esta casa es “mundo tan extraño”, una “madriguera de antigüedades”, un “sitio inverosímil” que le llama la atención y que le atrae. (p. 154)

Así, la narradora emplea imágenes y otros elementos líricos para describirnos a sus parientes, sus acciones, sus habitaciones, la atmósfera en que viven y que la agobia, produciéndole diferentes sensaciones transformadas en imágenes. También nos muestra cómo cambia su percepción de la casa a través del tiempo que pasa con ellos y cómo ven los demás personajes este espacio tan significativo en la historia. Así este hogar tiene un sitio importante en el marco espacial de la novela. A él llega la joven y desde él explora los barrios y calles de la ciudad. Y de él parte al final de la obra para buscar un nuevo horizonte.

4.1.2 Las imágenes de la ciudad.

La ciudad, como la casa, en ocasiones, también se ve transformada por la sensibilidad del personaje narrador, que la va construyendo a través de metáforas, personificaciones y

¹³⁸ John Kronik. “*Nada* y el texto asfixiado: proyección de una estética”, en *Revista Iberoamericana*, núms. 116-117 (jul-dic. 1981), p. 197.

adjetivaciones. La mirada de Andrea, los recorridos que hace y la visión que otros personajes tienen de ella, la describen como una urbe que, al igual que sus habitantes, también sufrió los efectos de la guerra. Así, la Barcelona de la posguerra en el mundo novelesco, adquiere poco a poco cuerpo y consistencia.

En la primera parte de la novela, los espacios urbanos cumplen diferentes funciones, aunque sean poco descritos por la narradora, debido a que la mirada de Andrea se concentra sobre todo en el piso de Aribau y en sus familiares. La primera función y la más obvia que cumple la ciudad en la novela consiste en ser el marco espacio-temporal en donde se ubica la historia. Andrea llega a la ciudad de Barcelona de la posguerra una noche en que nadie la espera y de la estación de Francia, “puerta de la ciudad”, toma el carro que la lleva a la casa de sus parientes en la calle de Aribau. Para Luis María Quintana Tejera, la urbe es “el gran círculo” al que entra Andrea, para luego transitar a otro, que es la calle de Aribau y finalmente, ingresar al tercero, la casa de sus parientes¹³⁹. Otras funciones que desempeña el espacio urbano en la primera parte de la novela atañen al contraste entre las expectativas que la protagonista se había formado sobre la ciudad y lo que realmente observa ante sus ojos. Es decir, a su llegada, Andrea imaginaba la vida citadina de una forma, pero su recorrido en la noche y su despertar al día siguiente deshacen el cuadro fantasioso: “Todo lo demás, las grandes tiendas iluminadas, los autos, el bullicio, y hasta el mismo paseo del día anterior desde la estación, que yo añadía a mi idea de la ciudad, era algo pálido y falso, construido artificialmente como lo que demasiado trabajado y manoseado pierde su frescura original.” (pp. 21-22)

Algunas de las descripciones de la ciudad o la sola mención de ella son un medio utilizado por la narradora para contrastar el paisaje que rodea a los personajes y lo que estos sienten, piensan

o hacen. Por ejemplo, en la plática que Andrea tiene con su tía Angustias al día siguiente de haber llegado al piso, ésta expresa su punto de vista sobre la ciudad, a la que ve como “un infierno” y la preocupación que le produjo que su sobrina la haya recorrido sola:

—La ciudad, hija mía, es un infierno. Y en toda España no hay una ciudad que se parezca más al infierno que Barcelona... Estoy preocupada con que anoche vinieras sola desde la estación. Te podía haber pasado algo. Aquí vive la gente aglomerada, en acecho unos contra otros. Toda prudencia en la conducta es poca, pues el diablo reviste tentadoras formas... Una joven en Barcelona debe ser como una fortaleza.(p. 27).

Por lo que decide no permitir que ande sola por las calles, “quiero decirte que no te dejaré dar un paso sin mi permiso.” (*Ibid.*) Por eso sus trayectos por la metrópoli en esta sección de la novela se le vuelven tristes: “aquellos recorridos de Barcelona eran más tristes de lo que se puede imaginar” (p. 32), pues la opresión de la casa se extiende a los espacios públicos de la calle. De esta forma, la Barcelona que conoció a su llegada, la que recorrió en el “desvencijado vehículo” y de la que recibió un saludo de bienvenida se transforma:

Corrí aquella noche, en el desvencijado vehículo, por anchas calles vacías y atravesé el corazón de la ciudad lleno de luz a toda hora, como yo quería que estuviese, en un viaje que me pareció corto y que para mí se cargaba de belleza. El coche dio la vuelta a la plaza de la Universidad y recuerdo que el bello edificio me conmovió como un grave saludo de bienvenida. (p.14)

La vigilancia de su tía Angustias le ocasiona que vea a la urbe de otra manera: “Cogida de su brazo (de Angustias) corría las calles, que me parecían menos brillantes y menos fascinadoras de lo que yo me había imaginado.” (p. 32)

Otro ejemplo en el que se contrapone la descripción metafórica de la ciudad con el sentir de Andrea es el siguiente:

El tiempo era húmedo y aquella mañana tenía olor a nubes y a neumáticos mojados...

¹³⁹ Luis María Quintana Tejera, *op. cit.*, p. 63.

Las hojas lacias y amarillentas caían en una lenta lluvia desde los árboles. Una mañana de otoño en la ciudad, como yo había soñado durante años que sería en la ciudad el otoño: bello, con la naturaleza enredada en las azoteas de las casas y en los troles de los tranvías; y sin embargo, me envolvía la tristeza. (p. 42).

Aunque para la jovencita la belleza de la ciudad no cambia y nos la describe líricamente destacando sus elementos sensoriales, como la hará en toda la obra, ella sólo siente pesadumbre, porque su vida ha sido absorbida por la vida del piso: “Poco me había ido quedando ante mis propios ojos en un segundo plano de la realidad, abiertos mis sentidos sólo para la vida que bullía en el piso de la calle de Aribau.”(p. 43).

Para el crítico John W. Kronik¹⁴⁰, “desde el momento de su llegada, Andrea y Barcelona son dos potencias en conflicto,” pues Andrea representa “una fuerza dinámica, en constante movimiento, surgiendo hacia delante” y la ciudad es “una masa inerte, que cambia sólo según la percepción del individuo” que la observe. Es así que para él “la ciudad y la naturaleza se juntan para acosar a Andrea.”¹⁴¹ Otro ejemplo de cómo la descripción de las calles de la urbe funciona para contrastar con la vida de la familia de Andrea se observa en el episodio del día de Navidad, en esta primera parte de la obra. Desde su casa la joven imagina la algarabía de las calles en oposición a la tristeza de su casa y enumera los elementos que ella cree existen en las calles metafóricamente:

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. Gloria y Juan habían salido de paseo con el niño. Pensé que sus figuras serían más flacas, más borrosas y perdidas entre las otras gentes. (p. 74).

¹⁴⁰ Art., cit. p. 199.

¹⁴¹ *Ibid.*

Su circunstancia hace que cambie la percepción de la vida exterior, viéndola como una escena en donde las personas pierden la humanidad y son cosificadas, es decir, la narradora describe a objetos, cosas y no a personas en las calles. Además, a sus familiares los despersonaliza y diluye en esa multitud.

Otra función muy importante que desempeñan las descripciones de la ciudad, no sólo en esta primera sección de la novela, sino en toda la obra, es por medio del énfasis en la enumeración de sus rasgos como el sonido, la luz u oscuridad, el calor, el olor y otros más: “El olor especial, el gran rumor de la gente, las luces siempre tristes” (p. 13), “llegó hasta mí el tintineo de uno de ellos (los tranvías)” (p. 21), “Sin abrir los ojos sentí otra vez una oleada venturosa y cálida” (p. 22); la narradora resalta la importancia del cuerpo y de los sentidos en el texto, siendo un recurso por medio del cual Andrea transgrede las normas establecidas en una urbe regida por una moral maniquea: “Andrea piensa (y siente), recorre con su cuerpo la ciudad del adentro y del afuera.”¹⁴²

Es en la segunda parte de la novela en donde Andrea amplía sus exploraciones del espacio urbano, pues se libera del yugo de su tía Angustias, quien parte para un convento. Así, conoce nuevos sitios y nuevos personajes de la ciudad, que también van a ser modificados por la óptica de la joven protagonista o van a mostrar su punto de vista sobre el lugar que habitan. Algunos de los más frecuentes en esta sección de la obra son:

La casa de Ena, situada en la Vía Layetana. “La Vía layetana, tan ancha, grande y nueva, cruzaba el corazón del barrio viejo.” (p. 108) La ciudad, es presentada en todos sus aspectos, el moderno y el viejo, que la van configurando de una manera completa.

¹⁴² Adriana E. Minardi. Art., cit.

Este hogar se caracteriza porque sus moradores son muy rubios y porque parece que aquí no existe la violencia que Andrea vive en su domicilio. Además de que no sufren hambre, pues trabajan en el comercio. Sin embargo, aunque todo parece perfecto, en este sitio la joven descubre nuevas formas de control, como el económico, que la madre de Ena ejerce sobre su marido o el que Ena realiza sobre sus pretendientes.

La catedral, que atrae a la joven cuando sale de la casa de su amiga, la primera noche de su liberación, es uno edificios urbanos más poéticamente descritos en todo el texto:

Una fuerza más grande que la que el vino y la música habían puesto en mí me vino al mirar el gran corro de sombras de piedra fervorosa. La catedral se levantaba en una armonía severa, estilizada en formas casi vegetales, hasta la altura del limpio cielo mediterráneo. Una paz, una imponente claridad, se derramaba de la arquitectura maravillosa. En derredor de sus trazos oscuros resaltaba la noche brillante, rodando lentamente al compás de las horas. Dejé que aquel profundo hechizo de las formas me penetrara durante unos minutos. Luego di la vuelta para marcharme. (pp 109-110.)

La presencia de este lugar en el texto es importante porque, por una parte, la narradora muestra una de las construcciones clásicas de la urbe barcelonesa y por otra, implícitamente alude a la poderosa influencia de la religión en el contexto de la posguerra, ya que es un lugar religioso la vez que civil, por su atractivo arquitectónico y turístico.

Los locales comerciales, como el cine, el restaurante al que asiste Andrea, el café donde platica con su amiga Ena y otros más funcionan en la obra como lugares de anonimato, de intimidad y de escape. En ellos la joven busca tener libertad para comer y descansar, pues en esta parte de la novela ella toma la decisión de salirse de la casa de Aribau durante casi todo el día para estar alejada de la violencia de su familiares: “La verdad es que me sentía más feliz desde que estaba desligada de aquel nudo de las comidas en la casa. [...] A veces se me ocurría pensar, con delicia,

en lo que sucedería en casa. Los oídos se me llenaban con los chillidos del loro y las palabrotas de Juan. Prefería mi vagabundeo libre.” (pp. 117-118)

Aunque el espacio de la Universidad aparece desde la primera parte de la obra, en esta segunda sección la narradora ubica algunas de las pláticas de Ena y de Andrea, así como la relación de amistad de las dos mujeres, que aquí se reconcilian después de haber sido separadas por la amistad de Ena con Román. Sobre este sitio urbano, la crítica Rosa Navarro Durán menciona: “está, pero no puede apresarse, se desvanece tras unas mínimas referencias (sus claustros de piedra, su reja, su puerta). Casi ni existen los profesores, ni los estudios.”¹⁴³ Realmente la descripción de este importante centro de estudios es escueta a lo largo del texto, como si de esta manera también presentara a las nuevas generaciones de profesionistas de la historia.

El Barrio Chino. Ya mencionamos en otra parte de este trabajo¹⁴⁴, una de las funciones que cumple este sector de la urbe en la obra. Sin embargo, no es la única que tiene. En estas calles la joven observa, en oposición al resto de la ciudad, la actividad nocturna que esperaba ver cuando llegó a Barcelona; también, que el peligro que le había prevenido su tía Angustias era, visto de cerca, “empobrecido y chillón.” (p. 163). Otras cosas que la aventura de la protagonista en este sitio destaca son: la violencia y el ambiente de temor de algunos de los habitantes; los rasgos físicos de los personajes: “Alucinada, me pareció ver caras gordas”(p. 165), “la mujer que me había abierto era gordísima” (p. 168), que muestran no sufrir penurias por la escasez de la posguerra, ni padecer la carestía, tal vez por dedicarse al estraperlo; la vida escondida que los otros sectores se niegan a reconocer y cómo es visto el tío de la joven por los habitantes de esos lugares.

¹⁴³ Introducción a *Nada*, ed. cit., p. XVI.

¹⁴⁴ Ver . supra, “La posguerra” p. 56

El estudio de Guíxols en la calle de Montcada es descrito por la narradora como rodeado de calles viejas: “El estudio está en el barrio antiguo...” (p. 143), “fuimos andando, dando un largo paseo por las calles antiguas.” (*Ibid.*) Además, “este piso-estudio de Guíxols nos es presentado como un laberinto”¹⁴⁵ que lleva a Andrea hacia el encuentro con un conjunto de pseudo-artistas a los que va a observar detenidamente: “Le seguimos, atravesando un largo dédalo de habitaciones destartaladas y completamente vacías, hasta el cuarto donde Guíxols tenía su estudio.” (p. 144) Las funciones que cumple este espacio son varias. En él la joven protagonista encuentra un refugio a su soledad por el alejamiento de Ena, se introduce entre los miembros jóvenes del sector rico de la ciudad, así como muestra sus psicologías en los diálogos y en las obras que la protagonista escucha y mira en ese estudio. Además, desde este lugar también observa a la urbe en su plenitud y la describe cromáticamente con prosopopeyas que expresan su gran sensibilidad:

La ciudad, cuando empieza a envolverse en el calor del verano, tiene una belleza sofocante, un poco triste. A mí me parecía triste Barcelona, mirándola desde la ventana del estudio de mis amigos, en el atardecer. Desde allí un panorama de azoteas y tejados se veía envuelto en vapores rojizos y las torres de las iglesias antiguas parecían navegar entre olas. Por encima, el cielo sin nubes cambiaba sus colores lisos. De un polvoriento azul pasaba a un rojo sangre, oro, amatista. Luego llegó la noche. (p. 186)

En esta imagen de Barcelona, la narradora destaca nuevamente un elemento sensorial como la “belleza sofocante”, además de que su perspectiva vuelve lo observado un cuadro compuesto por tonos de diversos colores y formas, como si de esta manera se burlara de las malas reproducciones de sus amigos artistas. Por otro lado, este cuadro de la metrópoli muestra otro ángulo de Barcelona que va complementando así su presencia en la obra.

¹⁴⁵ Enrique Fernández. Art. cit. p. 127.

La segunda parte de *Nada* es una de las secciones más rica en metáforas e imágenes. La mayoría de las que aparecen están relacionadas con los espacios a los que describen. Otras se relacionan con el tema del hambre que padece la joven durante sus recorridos por la ciudad y que la narradora transmite: “Yo me marché a la calle a respirar su aire frío; cargado de olores de tiendas.”(p. 120) Para Andrea, la ciudad en ocasiones le tortura con sus expendios de alimentos o con sus aromas, inclusive con sus mendigos, que al verla le solicitan su ayuda para poder comer, cuando ella misma sufre en su persona la falta de recursos: “Algunas noches, hambrienta, compraba un cucurucho de almendras en el puesto de la esquina. Me era imposible esperar a llegar a casa para comérmelas [...] Entonces me seguían siempre dos o tres chicos descalzos.”(p. 174).

La ciudad de Barcelona en la tercera parte de la novela termina de ser construida no sólo a través de las percepciones de la narradora, sino también por medio de los relatos de otros personajes-narradores el espacio urbano completa su construcción. Ya desde la primera sección de la obra, algunos personajes presentaban elementos para configurarla, como Gloria y la abuela, quienes, en una escena de la primera parte, describen algunos rasgos de la metrópoli durante la Guerra y meses después de terminada.

Una de estas narradoras de la novela en esta tercera sección es la madre de Ena, Margarita, quien envuelta en la intimidad de un café citadino, comienza a contarle a Andrea la historia de su juventud y de cómo se enamoró de Román, temiendo que ahora a su hija Ena le pase lo mismo. Este relato tiene la función de completar el pasado de Román y de la familia de Ena, pero además, también construye a la Barcelona del pasado lejano, a la del tiempo anterior a la Guerra Civil. Esta ciudad la describe Margarita por medio de elementos sensoriales asociados a la figura de Román: “Había pasado un año entero sin oír el nombre de Román y entonces cada árbol, cada

gota de luz —de esa barroca, inconfundible luz de Barcelona— me traía su olor, hasta dilatarme las narices presintiéndolo...” (p. 219), y que al igual que la narradora Andrea, la muestran por medio de los sentidos y del cuerpo: “Yo me acuerdo bien de aquella vuelta mía a Barcelona. Del lánguido cansancio del tren, [...] Me acuerdo del automóvil de mi padre que nos esperaba en la estación, cuyos asientos saltaban haciéndonos chocar envueltas en nuestros peludos abrigos y nos ensordecía con el ruido del motor.” (*Ibid*) De esta forma, una nueva faceta de la ciudad se suma a las ya descritas durante las dos partes anteriores de la obra; la metrópoli que cobijaba a dos potenciales artistas: Margarita y Román.

Otra narradora es Gloria, que, a través de su crónica, esclarece algunos datos de la aventura vivida por la joven Andrea y su tío Juan en el Barrio Chino. En su narración, Gloria describe el interior de la taberna de su hermana, que Andrea sólo había mostrado por fuera y aclara lo que hacía ahí adentro, erradicando con esto los malos entendidos que pudo suponer el lector:

Allí van los amigos y amigas de ella, de tertulia, por las noches. A mi hermana le gusta mucho eso porque le hacen gasto de aguardiente y ella gana con eso. A veces se quedan hasta el amanecer. Yo gano casi siempre...Casi siempre, chica. Si pierdo, mi hermana me presta cuando tengo déficit y luego se voy devolviendo con un pequeño interés cuando gano otras veces...Es la única manera de tener un poco de dinero honradamente. (p. 229).

Además, en este relato se muestra la atmósfera de temor y miedo que padecen los personajes buscados por el régimen franquista, así como lo que sufren los otros que les ayudan a refugiarse o a escapar:

Y en este momento se empieza a oír los golpes en la puerta de la calle. Una amiga de mi hermana, Carmeta [...] dijo:
»—Tonet, me parece que va por ti.
»Y Tonet, que ya estaba escuchando con la mosca sobre la oreja, se levantó como un rayo, porque aquellos días andaba huido. El marido de mis hermana le dijo...
»—Corre a la azotea y pásate por allí a casa del Martillet. Yo contaré hasta veinte antes de abrir. Parece que no son más que uno o dos los que están abajo...
»Tonet echó a correr escaleras arriba. La puerta parecía que iba a caerse a golpes.

(p. 230).

Y la última de las narradoras que aparece en esta tercera y última parte de la obra es Ena, la amiga de Andrea. Ella, como Gloria, “recoge elementos dispersos”¹⁴⁶ e inconclusos de la historia y además brinda su visión del sector de la ciudad que visitó acompañada de Román: “Una noche salí con Román y me llevó al Paralelo. Estaba yo muy cansada y aburrida cuando entramos en un café atestado de gente y de humo.” (p. 249). Este sector de la ciudad ya había sido descrito por otro personaje, Iturdiaga, miembro del grupo bohemio, en una escena de la segunda parte de la novela. En este lugar, se muestra la vida nocturna del sector burgués de la sociedad, diferente al que Andrea descubrió en el Barrio Chino.

Los espacios urbanos son casi los mismos que en la segunda. Algunos de ellos los recorre Andrea en sus salidas, pero otros aparecen por el recuerdo de otros personajes que completan las partes de la historia que la narradora dejó inconclusas. Un ejemplo de estos sitios que vuelven a tener presencia en la obra es el Barrio Chino.

En la tercera y última parte de la obra, la ciudad se vuelve para la joven Andrea un sitio solitario y fúnebre por la partida de su amiga y la muerte de su tío Román y aunque sigue sus vagabundeos por las calles, su mirada ahora transforma a la naturaleza y a los objetos en cuadros macabros de duelo y muerte: “Ya de madrugada, un cortejo de nubarrones oscuros como larguísimos dedos empezaron a flotar en el cielo. Al fin, ahogaron la luna.” (p. 227) La atmósfera o el tiempo en la ciudad cobra mayor importancia en esta sección, en comparación con las dos primeras partes de la obra; en las diversas imágenes metafóricas de esta sección: “La mañana vino y me pareció sentirla llegar [...] en un gran carro cuyas ruedas aplastasen mi

cráneo.” (p. 227), “El cielo aparecía nublado con unas calientes nubes opresivas.” (p. 235), “Al fin, muy despacio, pesándome en los hombros los casos de lana de las nubes, volví hacia mi casa” (p. 237); y transmiten la sensación de pesadumbre y agobio que padece la protagonista. Y los lugares urbanos ya recorridos son descritos con nuevos recursos que expresan las diferentes actitudes de la protagonista. Por ejemplo, la Plaza de la Universidad, después de salvar a su amiga, ahora la describe usando técnicas fotográficas para resaltar que la mirada de la adolescente hacia ella fue muy rápida: “Era como si los transeúntes que la cruzaban, como si los autos y los tranvías estuviesen atacados de parálisis. Alguien se me ha quedado en el recuerdo con una pierna levantada.” (p. 242) En el estudio de Guixols, las pinturas de su amigo se le figuran “espectros envueltos en sudarios” y “almas del recuerdo de mil conversaciones alegres.” (p. 254), debido a que siente tristeza por haber despedido a su amiga, por lo que para ella “Barcelona se había quedado infinitamente vacía.” (p. 253) De esta forma, en esta parte de la obra, los espacios urbanos que transita, cambian nuevamente ante su mirada, por la debilidad que padece y por lo acontecido a su alrededor, como el suicidio de su tío Román. Así, su imaginación exaltada le juega malas pasadas, creyendo ver fantasmas: “Del viejo balcón de una casa ruinoso salió una sábana tendida, que al agitarse me sacó de mi marasmo. Yo no tenía la cabeza buena aquel día. La tela blanca me pareció un gran sudario y eché a correr. Llegué a la casa de la calle de Aribau medio loca.” (p. 268) Al final de la novela, Andrea parte en el auto del padre de Ena para ir a trabajar y estudiar a Madrid. Antes de abordar el auto, observa su casa, su fachada; pero no describe a la ciudad, sólo dice que “la calle de Aribau y Barcelona entera quedaban detrás” (p. 276), cómo si de esta manera se fundieran en una.

¹⁴⁶ Rosa Navarro Durán. Introducción a *Nada*, ed., cit, p. XXXIII.

CONCLUSIONES

Los resultados a lo que hemos llegado después este análisis, de múltiples lecturas de la novela y de la bibliografía crítica, nos reafirma la noción de que en la obra, los espacios son uno de los elementos estructurales más importantes de la trama. A través de ellos la narradora nos muestra las huellas que la posguerra ha dejado en sus parientes de la calle de Aribau, los diferentes sectores que componen a la sociedad barcelonesa de la obra y la atmósfera de represión, carestía y miedo de la primera posguerra española.

En *Nada*, una de las formas en que se construyen estos espacios novelescos, sobre todo, el de la casa de la calle de Aribau y de la ciudad de Barcelona, es a través de una serie de metáforas, prosopopeyas y adjetivaciones. Por medio de estos recursos estilísticos, junto con otros elementos como los desplazamientos espaciales de la joven protagonista o las narraciones de algunos personajes, la narradora contrasta los dos ejes espaciales principales de la novela. Estos contrastes se observan principalmente en el capítulo cuatro de este trabajo: “Las metáforas de la casa y de la ciudad”. Así, vemos que la casa de Aribau es caracterizada como un espacio oscuro, asfixiante, donde la violencia y la suciedad se observan en cada uno de sus rincones y donde los personajes viven atormentados por su pasado y por la situación de la posguerra española —hay hambre, carestía económica, etc---. En este hogar, además, el pasado lejano y reciente es reconstruido por los diálogos y las acciones de los habitantes y las metáforas de él y de sus moradores tienen connotaciones de muerte y degradación.

Mientras que la ciudad de Barcelona es descrita como un lugar luminoso a veces, pero en otras también oscuro; en el que viven diversas clases sociales, cada una en su sector de la metrópoli —los pobres en el Barrio Chino y en los barrios viejos y los burgueses en las colonias recientes, modernas— y en la que el tiempo transcurre rápidamente, aunque a veces se detiene por la

presencia de los recuerdos que las secuelas de la guerra denuncian. Una urbe que cambia su apariencia por la sensibilidad de la joven protagonista. De una ciudad idealizada, “pastoril y bucólica”¹⁴⁷ a una metrópoli tangible, corpórea, en donde sus habitantes sufren las consecuencias de una guerra y que tiene tanto aspectos positivos como negativos y de la cual va a partir la joven Andrea a la casa de su amiga Ena.

En este análisis que hemos realizado, el personaje de Andrea es sólo uno de los que configura a través de su mirada, estos dos espacios principales; pues descubrimos que los demás personajes, sus relatos y sus perspectivas también forman parte de los recursos para crear el universo de la novela *Nada*. Así también, este trabajo muestra cómo a través del cuerpo de Andrea, de sus sentidos y de las sensaciones, los espacios adquieren sus rasgos característicos y distintivos.

Nada, es una novela rica en su temática, sus personajes y en otros aspectos que la componen. Sobre ella, hay una infinidad de trabajos que analizan desde diferentes corrientes y posturas sus elementos. Nuestro trabajo es uno más que se suma a la gran lista de estudios sobre la escritora y su primera novela. En nuestro análisis, desarrollamos algunos temas de tantos que contiene esta novela y que consideramos que los críticos de la autora no habían desarrollado. Éstos son: el hambre, la violencia y la posguerra. En algunos de los artículos sobre esta obra se trabajan brevemente estos aspectos; nosotros hemos desarrollado un poco más estos temas considerando que son de los más importantes dentro del texto, aunque con esto no queremos decir que hemos agotado las opciones para trabajarlos. Al contrario, *Nada* es una veta de posibilidades para el estudioso de literatura.

¹⁴⁷ Alicia G. Andrew. Art. cit. p. 598.

También se han analizado, además del estilo, el lenguaje y los temas que contiene, sus elementos estructurales; personajes, relación temporal y espacial y estructura externa, para de esta forma completar este análisis de una de las grandes obras de la literatura española.

Nuestro análisis es sólo otro acercamiento más a la novela de Carmen Laforet, tomando como herramienta de análisis la narratología. Creemos que este estudio a *Nada*, que aquí hemos esbozado, abrirá la posibilidad de nuevos trabajos por otros estudiosos de la autora.

BIBLIOGRAFÍA

- Abella, Rafael. *Por el imperio hacia Dios. Crónica de una Posguerra (1939-1955)* Barcelona, Planeta, 1978.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*, tr. de María Jolas, 2ª reimp, México, FCE, 1986.
- Benjamín, Walter. *Iluminaciones II, Baudelaire. Un poeta en el esplendor del capitalismo*, pról., y trad., de Jesús Aguirre, Barcelona, Taurus, 1972, pp. 23-120.
- Blanco Aguinaga, Carlos, Julio Rodríguez Puertólas e iris M Zavala. *Historia Social de la literatura española (en lengua castellana)*, t. II y t. III, 2ª ed. corr. y aum., Castalia, Madrid, 1984, pp.9-173, 218-231, 283-295, 307-315 y 374-383.
- Brown . G., Gerald. *Historia de la literatura española. El siglo XX*, 29 ed., Barcelona, Ariel, 1974, pp. 15-35, 217-223.
- Bourneuf, Ronal y Real Ouellet. *La novela*, tr. Enric Sulla Ariel, Barcelona, 1983 (letras e ideas), pp. 114-147.
- Ciplijauskaitė, Birutė. *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en 1ª persona*, Antrópos, España, 1988, pp. 20,21, 46-49, 78-79
- Corrales Egea, José. *La novela española actual (Ensayo de ordenación)*, Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1971, pp. 15-45.
- Crespo Mantellán, Salvador. “Aproximación al concepto de personaje novelesco: los personajes en Nada, de Carmen Laforet” en *Anuario de Estudios Filológicos*, XI, Universidad de Extremadura, 1988, pp. 131-147.
- Domingo, José. *La novela española del S. XX. t. II, De la posguerra a nuestros días*, Labor, Barcelona, 1973, pp.49-51.
- Francisco Ynduráin, *Historia y crítica de la literatura española. Época Contemporánea (1939-1980)*, t. VIII, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 5-13.
- García Viño, M. *Novela española actual*, 2ª ed. aum., Madrid, prensa española, 1975, pp. 73-87.
- Gil Casado, Pablo. *La novela social española (1920-1971)*, 2ª ed. aum. y corr, Seix Barral, Barcelona, 1975, pp. 106-115.
- Goytisolo, Juan. *El furgón de cola*, Barcelona, Seix Barral, 1975, pp. 106-115.

- Gullón, Ricardo. “Espacios novelescos” en Germán y Agnes Gullón (eds.), *Teoría de la novela*, Madrid, Taurus, 1974 (Persiles, 75), pp. 243-265.
- Iglesias Laguna, Antonio. *Treinta años de novela española (1938-1968)*, v.1, 2ª ed., Prensa Española, Madrid, 1970, 139-269.
- Laforet, Carmen. *Mis paginas mejores*, Gredos, Madrid, 1956, pp.7-13, 36,37, 57,91,207-209.
—*Nada*, int. de Rosa Navarro Durán, 3ª ed, Barcelona, Destino, 1999(Clásicos Contemporáneos Comentados), 276p.
- Lotman, Yuri, M. “El problema del espacio artístico” en *Estructura del texto artístico*, tr., Victoriano Imbert, Madrid, Istmo, 1978 (Fundamentos, 58), pp. 270-282.
- Marchese, A. “Las estructuras espaciales de relato” en *La narratología hoy*, R. Prada Oropeza (ed.), La Habana, Arte y literatura, 1989., pp. 310-345.
- Mainer, José-Carlos. “La vida cultural(1939-1980)” y “La reanudación de la vida literaria al final de la guerra civil” en Fco. Rico. *Historia crítica de la literatura española, t. VIII*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 5-13 y 46-53.
- Morán, Fernando. *Novela y semidesarrollo. (Una interpretación de la novela hispanoamericana y española)*, Madrid, Taurus, 1971, pp. 197-327.
- Nichols C. Geraldine. “Caída/ Re(s)puesta: la narrativa femenina de la posguerra” en *Des/cifrar la diferencia. Narrativa Femenina de la España Contemporánea*, S. XXI, España, 1992, pp. 27-39.
- Nora, Eugenio G. de. *La novela española contemporánea /1939-1967*), 2ª ed. amp, Gredos, Madrid, 1070, pp.61-85,102-110.
- Perez Minik, Domingo. *Novelistas españoles de los s. XIX y XX*. Guadarrama, Madrid, 1957, pp. 229-277.
- Quintana Tejera, Luis María. *Nihilismo y Demonios (Carmen Laforet: técnica narrativa y estilo literario en su obra)*, UAEM, México, 1997, pp.27-47.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*, USA, Ediciones del Norte, 1984, pp. 71-176.
- Reyes, Marcela del Río. “El movimiento degradante de la casa-doble-espejo de la

novela *Nada* de Carmen Laforet” en Juana Arancibia, Adriane Mandel y Yolanda Rosas (eds.), *Literatura femenina contemporánea de España, VII Simposio Internacional- 1991*, California State University e Instituto Literario y Cultural Hispánico, 1991, pp. 107-127.

Soldevilla Durante, Ignacio. *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1980, pp. 42-49.

Spires C Robert. *La novela española de posguerra. Creación artística y experiencia personal*, Ed. Cristobal, Madrid, Bordiu, 1987, pp. 41-62.

Valbuena Prat, Angel. *Historia de la literatura española. t. VI, Epoca contemporánea*, 9ª. ed., Gili, Barcelona, 1983, pp.359-363.

Vargas Jallath, Marta Patricia. *Los personajes en Nada, de Carmen Laforet. Tesis de Licenciatura de Lengua y Literatura hispánicas*, UNAM, México, 1991.pp.

HEMEROGRAFIA.

Andreu, G. Alicia. “Huellas textuales en el Bildungsroman de Andrea” en *Revista de literatura*, 59. 118 (1997), pp.565-605.

Bruner, Jeffrey. “Visual Art as narrative discourse: the ekpharastic dimension of Carmen Laforet’s, *Nada*” en *Anales de la literatura española contemporánea*, 18:1, 1993, pp. 247-260.

Crespo Mantellán, Salvador. “Aproximación al concepto de personaje novelesco: los personajes en *Nada* de Carmen Laforet.”, en *Anuario de estudios Filológicos*, XI, Universidad de Extremadura, España. 1988, pp. 132-147.

Conde, Carmen. “*Nada* o la novela atómica” en *Cuadernos de literatura contemporánea*, núm 16-17, 1945, pp. 661-663.

D’ambrosio Servodidio, Mirella. “Spatiality in *Nada*” en *Anales de la narrativa española contemporánea*, vol. 5, s/n, 1980, pp. 57-74.

De Marco, Valeria. “*Nada*: el espacio transparente y opaco a la vez” en *Revista Hispánica Moderna*, vol. XLIX, jun. 1996, núm. 1, pp. 59-75.

Dougherty, Dru. “La ciudad moderna y los esperpentos de Valle Inclán” en *Anales de literatura española contemporánea*, vol. 22, núm. 1-2. 1997, pp. 131-147.

Fernández, Enrique. “*Nada* de Carmen Laforet. Ricitos de oro y el laberinto del minotauro” en *RHM*, t. LV, jun 1996,k núm. 1, pp. 59-75.

- G. Andreu, Alicia. "Huellas textuales en el Bildungsroman de Andrea" en *Revista de Literatura*, 59,118(1997), pp. 595-605.
- Grande, Félix. "Narrativa, realidad y España actuales. Historia de un amor difícil" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 229 (Mayo 1975), pp. 545-551.
- Gustafsson, Mónica. *Hijas de la República en la temprana posguerra española. Un estudio de tres novelas de Carmen Laforet como muestras del Bildungsroman* en lab1.isp.su.se/escritoras_2000/mg.2.htm.
- Haro Tecglen, Eduardo. "Así éramos en los años cuarenta" en www.vespito.net/historia/-5k. 25 y 26 de febrero de 03.
- Jordan, Barry. "Narrators, readers and writers in Laforet's *Nada*" en *RHM*, 46, núm. 1, jun (1993), N.York, pp. 87-102.
- Kronik, W. John. "*Nada* y el texto asfixiado: proyección de una estética" en *Revista Iberoamericana*, núms. 116-117, jul-dic. 1981, Pto. Rico, págs. 195-202.
- Mancisidor, José. "La literatura española bajo el signo de Franco" en *Cuadernos Americanos*, XI, vol. LXIII, núm. 3 (México, may-jun, 1952), pp. 26-48.
- Minardi, E, Adriana. "Trayectos urbanos: paisajes de la posguerra en *Nada* de Carmen Laforet. El viaje de aprendizaje como estrategia narrativa" en <http://www.vcm.es/info/especulo/núm30/laforet.html>.
- Muñoz G, Luis. "Notas para una trayectoria de la novela de Carmen Laforet" en *Revista del Pacífico*, 5, año V, 1968, pp. 203-209.
- Nieves Alonso, María. "Partir, defender, callar." en *Atenea: Revista de Cultura y Arte*, 448 (1983), pp. 101-114.
- Torres Rioseco, A. "Tres novelistas españolas de hoy" en *RHM*, núm 31(1965), Columbia, pp. 418-424.
- William Foster, David. "*Nada* de Carmen Laforet (Ejemplo de Neorromance en la novela contemporánea)" en *Revista Hispánica Moderna*, 32 (1996), núm 1-2, N. York., pp. 43-55.

**UNIVERSIDAD AUTONOMA
METROPOLITANA**

UNIDAD IZTAPALAPA

**LA CONSTRUCCION POÉTICA DE LA CASA DE
ARIBAU Y DE LA CIUDAD DE BARCELONA EN NADA
DE CARMEN LAFORET.**

**TESIS PRESENTADA POR MARIA GUADALUPE SALAZAR
AGUILAR PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN
LETRAS HISPÁNICAS**

ASESORA:

DOCTORA MARÍA JOSÉ RODILLA LEÓN

LECTORAS:

LUZ ELENA ZAMUDIO

ADRIANA GONZALEZ MATEOS.

