AUTHOR ACCEPTED MANUSCRIPT (AAM)

Published article citation (APA 7th): Muñoz-Basols, J. (2005). Topografía e hipotiposis: Dos tipos de 'rebeldía descriptiva' con un propósito conjunto en *Nada* de Carmen Laforet. *Neophilologus, 89*(2), 235–248. https://doi.org/10.1007/s11061-004-5373-5

TOPOGRAFÍA E HIPOTIPOSIS: DOS TIPOS DE 'REBELDÍA DESCRIPTIVA' CON UN PROPÓSITO CONJUNTO EN NADA DE CARMEN LAFORET

JAVIER MUÑOZ-BASOLS

University of Pennsylvania — Universidad de Zaragoza

> ''La vi salir hace un rato. Se veía mal. Llevaba una maleta. Le pregunté cuando volvería y respondió que nunca jamás.'' (Final de *La piel del cielo*, Elena Poniatowska)

Abstract

The hermeneutics of description in *Nada* (1945) enables the deciphering of the semantic inner structure of the novel. This is achieved by means of an intentional characterization of both space and characters. The narrative mechanism of description is constructed primarily along two dimensions: 'topography,' or a description of places, and 'hypotyposis,' a vivid description of objects and characters through the use of sensorial imagery. The presence of both types of description in the novel allows the reader to better comprehend the psychology of Andrea, the protagonist. At the same time, Carmen Laforet's use of detailed description provides a revealing and critical portrait of Spanish society under Franco's regime. While Andrea never exteriorizes any opposition to prevailing norms, we maintain that by means of the aforementioned rhetorical techniques, the novel represents a defiant response to the social archetypes of the period. For this reason, our reading of the novel lays claim to the relevance of the description process internalized with the reader.

Numerosos estudios han dedicado sus páginas a cuestionar si *Nada* (1945) es el germen de un tipo de novela que rompe con el conformismo ideológico de los años cuarenta o si, por el contrario, se mantiene dentro de los cánones literarios de posguerra. No podemos hablar de *Nada* como una obra que no casa con el vínculo sociopolítico que se articula en el momento de su elaboración, ya que no existe una denuncia explícita de la situación social de la que se nutren sus páginas. Sin embargo, la construcción del armazón semántico del relato permite observar una caracterización 'intencional' tanto del espacio como de los personajes. La descripción contribuye al desarrollo de un perspectivismo único hacia el lector que se materializa en Andrea, la protagonista, quien mediante este mecanismo retórico ejerce una crítica del sistema de valores de la temprana dictadura española. Por esta razón realizamos en el presente estudio un tipo de lectura, que desde el punto de vista semántico reivindica la relevancia del hecho descriptivo como reacción a los arquetipos sociales vigentes en la época que conviven enmarcados en el ambiente familiar de posguerra.

El argumento de la novela, que se configura a partir de los personajes que conviven[1] con el 'fantasma de la guerra,' conforma de por sí un retrato social de los primeros años de la dictadura. Miguel Delibes se hace eco de cómo el espectro omnipresente de la guerra civil ha llevado a los habitantes de la calle Aribau a una situación de escasez física y de abulia diaria, poniendo de relieve cómo la autora no oculta dicha realidad pese a no dar indicios de oposición al régimen vigente:

> Existe por lo tanto, una base bélica en la novela que la escritora no oculta. Los habitantes de la calle Aribau son seres atormentados, desquiciados por la guerra. Son víctimas de su debilidad, pero también de las circunstancias externas. [. . .] C.L. alude a la escasez de la posguerra reiteradamente. Angustias dice que sus hermanos 'después de la guerra se han quedado un poco mal de los nervios' [. . .] las víctimas de la guerra no son solamente las que yacen 'en los cementerios bajo la luna' o los que arrastran por los caminos sus horribles mutilaciones sino estos seres que, como los de la calle Aribau, aparentemente intactos, llevan su huella en lo más profundo de sí mismos. (213–214)

La inusual creación literaria bajo mano femenina para la época convertía en tarea más difícil la elaboración de un texto que marcara una ruptura de tradición que establecía:

> considerar al niño como futuro productor de valores económicos y como sujeto de autoridad y fuerza. A la niña consideradla como creadora de valores morales, principalmente, y colaboradora del hombre en el ejercicio de la autoridad y sujeto de resistencia. El niño mirará al mundo, la niña mirará al hogar (Soliño 49).

Por otro lado, la clasificación final[2] de la novela por parte de la censura daba luz verde a su difusión como: ‘‘Novela insulsa, sin estilo ni valor literario alguno. Se reduce a describir cómo pasó un año en Barcelona en casa de sus tíos, una chica universitaria sin peripecias de relieve’’ (Abellán 160). Pese a existir una acotación de la actividad literaria para la autoría femenina, además de pasar desapercibida al tijeretazo de la censura, *Nada* es una novela que se proyecta desde la percepción visual de Andrea – la protagonista – quien no se ajusta a la definición del texto de Pilar Primo de Rivera, de ideología pre-franquista, que recoge las características que debía poseer una niña: ‘‘creadora de valores morales.’’ La peculiar protagonista ha llevado a Carmen Martín Gaite a referirse a Andrea como ‘una chica rara,’ o lo que es lo mismo, un tipo de comportamiento para una joven que escapa a los parámetros de la temprana dictadura. Si en algo contribuye la descripción en esta novela es a resaltar el ‘sentido de lo raro,’ de ‘lo extraño’ y por extensión de ‘lo atípico,’ en una adolescente preuniversitaria de los primeros años de la posguerra española. Andrea es ‘rara,’ sus palabras lo son más, y aunque no exteriorice verbalmente esta rareza, por la disposición de sus palabras, su manera de pensar nos llega con toda su intensidad.

El énfasis descriptivo de los personajes unido al simbolismo del espacio son aspectos que, a pesar de revelarnos cómo se instaura el marco narrativo, contrastan *a priori* con la escasez de información que se nos ofrece sobre la protagonista:

> La casi falta de datos acerca de su aspecto físico, de su forma de vestir o de peinarse. Nos enteramos de que pasa hambre, frío y muchos sofocones, de que le gusta ducharse con agua fría incluso en pleno invierno, de que no se pinta, de que su mayor alivio es el de largarse a la calle y deambular sola durante horas, de que muchas veces se siente insignificante. Pero apenas perfila su figura, resulta un ser extremadamente borroso. (Martín Gaite 98)

Como lectores no se nos permite completar una imagen con la que podamos visualizar a Andrea a lo largo del libro; en boca de la autora, ‘‘una jovencilla que es casi una sombra que cuenta’’ (‘‘*Mis páginas mejores*’’ 13). Sin embargo, pese a la ofuscación de su silueta hacia el lector, la protagonista demuestra una capacidad de pensar por sí misma al arriesgar su indiferencia dentro del marco social al que ha sido arrastrada para dejar de ser niña y convertirse en mujer. El proceso descriptivo le sirve para ‘rebelarse,’[3] tanto hacia el lector en un ejercicio de ‘rebeldía descriptiva,’ o método de comunicación unidireccional, como hacia el resto de personajes a los que no revela sus verdaderos sentimientos. El artificio semántico de la descripción forja un uso situacional y emotivo que responde principalmente a la dimensión ‘topográfica’ o descripción del espacio físico, y de ‘hipotiposis’ o descripción de un personaje u objeto realizada con gran riqueza plástica de anotaciones o matices sensoriales. Ya sea en su variante de hipotiposis o topográfica, el hecho descriptivo personifica la configuración psicológica de la protagonista, es decir, la construcción de su ‘yo’ narrativo. Este mecanismo también presenta una dimensión moral que alberga en la descripción el grado de aceptación o rechazo de un personaje, pero en cualquier caso, ejerciendo una valoración moral sobre el objeto descrito ya sea éste una persona o la propia ciudad de Barcelona.[4]

La hipotiposis sirve de ‘‘principal mecanismo que conforma el plano semántico, refuerza la construcción del hilo narrativo [dando] primacía al discurso de la percepción sensorial, [así como] la intencionalidad descriptiva argumental, [. . .] al aproximar la percepción del protagonista a la del lector’’ (Muñoz-Basols 74). En la novela, la hipotiposis subraya por lo tanto cómo la protagonista percibe y recrea la realidad de manera sensorial, siendo ésta compartida e interiorizada con el lector, tal y como se sugiere en las siguientes líneas:

> Lo que estaba delante de mí era un recibidor alumbrado por la única y débil bombilla que quedaba sujeta a uno de los brazos de la lámpara, magnífica y sucia de telarañas, que colgaba del techo. Un fondo oscuro de muebles colocados unos sobre otros como en las mudanzas. Y en primer término la mancha blanquinegra de una viejecita decrépita, en camisón, con una toquilla echada sobre los hombros. Quise pensar que me había equivocado de piso, pero aquella infeliz viejecilla conservaba una sonrisa de bondad tan dulce, que tuve la seguridad de que era mi abuela. (15. Énfasis añadido)

En esta primera escena, la protagonista nos introduce en el *locus* principal y en el ambiente de la casa de la calle Aribau por medio de una recreación descriptiva dentro del ámbito espacial, o como caracteriza Jeffrey Bruner, un ejercicio de *ekphrasis*:

> This scene is clearly the result of an *ekphrasis*. The narrator utilizes artistic discourse – fondo, primer término – not only to establish a sense of depth and perspective within the text but also to inform the reader that he or she is ‘‘viewing’’ a painting. The painterly quality of the passage is further reinforced by the use of the descriptive (state-of-being) rather than active verbs – estar, quedar and colgar – as well as by the repetition of passive participles – alumbrado, colocados, echada. The scene is rendered entirely static and is an example of still life. (75)

Como leemos, su llegada sirve de umbral semántico como primer ejemplo donde se realiza una valoración descriptiva del espacio y del personaje que la protagonista no acierta a discernir y que interioriza con el lector. Después de haber prejuzgado verbalmente la imagen que se encuentra ante sus ojos como una ‘‘viejecita decrépita,’’ corrige su dimensión afectiva apoyándose en la sonrisa de la misma que le ayuda a identificarla como su abuela. Andrea reformula constantemente, reelabora sus palabras retocando el boceto narrativo una y otra vez sin llegar a concluirlo. Yuxtapone cuidadosamente cada término descriptivo en concordancia con su peculiar modo de observar. Asimismo, no sólo contempla para que podamos ver la escena sino que capta el acopio de sensaciones que se acumulan ante ella y lo transforma en la dosis necesaria de descripción que desea depositar en cada momento.

Más adelante, y después de haber pasado la primera noche en la casa, la protagonista amanece de nuevo ante la imagen de la abuela reiterando su primera impresión, aunque matizando lo que nos acaba de mencionar:

> Cuando abrí los ojos vi a mi abuela mirándome. No a la viejecita de la noche anterior, pequeña y consumida, sino a una mujer de cara ovalada bajo el velillo de tul de un sombrero a la moda del siglo pasado. Sonreía muy suavemente, y la seda azul de su traje tenía una tierna palpitación. (22. Énfasis añadido)

Como contraste, la criada Antonia, quien al no pertenecer a la familia no tiene cabida dentro de los esquemas sociales que se plantean en la casa, aparece en escena bajo una valoración periférica. Andrea, desde su entrada en escena, la vincula al perro que aparece siempre a su lado, bosquejando, a ojos del lector, un retrato gótico que acompaña a dicho personaje.

> Al levantar los ojos vi que habían aparecido varias mujeres fantasmales. Casi sentí erizarse mi piel al vislumbrar a una de ellas, vestida con un traje negro que tenía trazas de camisón de dormir. 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 una prolongación de su luto. Luego me dijeron que era la criada, pero nunca otra criatura me ha producido impresión más desagradable. (16. Énfasis añadido)

Helena Araújo ha señalado sobre este pasaje que ‘‘los niveles de descripción pasan de lo extraño a lo macabro’’ (35), también Alicia Andreu se hace eco de esta técnica descriptiva en la que ‘‘las figuras retóricas que utiliza para describir a sus parientes de la casa de la calle Aribau provienen de la poética romántica de la muerte’’ (598). Es decir, la intencionalidad descriptiva encamina al lector hacia una única posible lectura de Antonia ‘‘criatura,’’ acompañada de ese ‘‘negro también el animal,’’ realizando un giro semántico mediante el uso de ‘‘también’’ para poner énfasis en la caracterización negativa de la criada, acorde con el contexto de tensión social[5] que se respira a su alrededor. No obstante, como lectores nos preguntamos si realmente la criada es como se nos describe o, tal y como se había hecho con la abuela, responde a una prematura caracterización del personaje.

Unas páginas más adelante la protagonista extiende la caracterización de este personaje en la misma línea de significado, retomando la descripción que había iniciado para intensificarla y configurar, a modo de *leixa-pren* descriptivo, una representación puntual de Antonia tal y como lo hace con los diferentes personajes que pueblan la novela.

> La criada se movía con desacostumbrada ligereza. En la cocina la vi acariciando al perro, que apoyaba la cabezota sobre su regazo. De cuando en cuando recorrían a aquella mujer sacudidas nerviosas como descargas eléctricas y se reía enseñando los dientes verdes. (156)

Existen dos tipos de espacios que se presentan en relación con el hecho descriptivo. Por un lado, un espacio abierto más público constituido a partir de espacios mayores que representan un escapismo de la vida diaria, tales como: la universidad, la ciudad o el barrio chino. Por otro lado, un espacio menor o serie de subespacios más cerrados como los distintos habitáculos de la casa que Andrea retrata bajo una atenta mirada, y en ocasiones claustrofóbica, que describe realzando la relación personaje-espacio. La propia ciudad de Barcelona es el pórtico ubicador que de por sí tiene una clara significación intencional. La novela se inscribe en un período en el que ya se ha comenzado a ejercer un centralismo en las instituciones del régimen que se proyecta desde la capital, Madrid, como una imposición de valores culturales dirigidos desde el epicentro territorial. Barcelona, por el contrario, es una ciudad que pertenece a la periferia y que además representa un marco lingüístico[6] y cultural distinto del que se quiere instaurar en la península.

Cada arquetipo presente en la trama tiene un espacio característico que lo acompaña en la construcción de su identidad narrativa, lo que crea una serie de subespacios que coexisten a lo largo de la novela con un claro sentido alegórico pero que igualmente se hallan ligados a un personaje específico o son compartidos por todos ellos. Son espacios menores, por así decir, pero de una gran importancia en su significado. Funcionan a modo de *Sancta Sanctorum* para los personajes subrayando además la construcción del significado por parte de Andrea, quien nos adentra en lugares intimistas, como por ejemplo el del baño, bajo una especie de 'hechizo descriptivo':

> Pensé que allí, el cuarto de baño no se debía utilizar nunca. En el manchado espejo del lavabo – ¡qué luces macilentas, verdosas, había en toda la casa! – se reflejaba el bajo techo cargado de telas de arañas, y mi propio cuerpo entre los hilos brillantes del agua, procurando no tocar aquellas paredes sucias, de puntillas sobre la roñosa bañera de porcelana. Parecía una casa de brujas aquel cuarto de baño. Las paredes tiznadas conservaban la huella de manos ganchudas, de gritos de desesperanza. (19. Énfasis añadido)

Desde su llegada, Andrea no encuentra un lugar propio, ni siquiera sabe dónde va a dormir. Tampoco distingue con claridad los objetos dentro de la casa por lo que observa y describe las sensaciones que se apoderan de sus sentidos:

> En la habitación que me habían destinado veía un gran piano con las teclas al descubierto. Numerosas cornucopias – algunas de gran valor – en las paredes. Un escritorio chino, cuadros, muebles abigarrados. 'Parecía la buhardilla' de una palacio abandonado, y 'era, según supe, el salón de la casa'.'' (19)

Las habitaciones no adquieren su denominación por la decoración o los objetos que se encuentran en su interior, sino por los personajes que los moran. Los diferentes ámbitos de la descripción confluyen cuando el espacio descriptivo se une al personal. Como ya hemos mencionado los personajes se insertan en lugar característico que tiene que ver con su actuación en la novela. Pero al mismo tiempo hay determinados momentos en los que el espacio se transforma en una prolongación descriptiva del sujeto:

> El cuarto de Gloria se parecía algo al cubil de una fiera. Era un cuarto interior ocupado casi todo él por la cama de matrimonio y la cuna del niño. Había un tufo especial, mezcla de olor a criatura pequeña, a polvos para la cara y a ropa mal cuidada. Las paredes estaban llenas de fotografías, y entre ellas, en un lugar preferente, aparecía una postal vivamente iluminada representando dos gatitos. (34. Énfasis añadido)

Una vez más Andrea se vale de la hipotiposis para traernos el ambiente que se respira en la habitación. A partir de su percepción olfativa nos describe el habitáculo de Gloria como una prolongación de su transcurrir como madre en la novela, así como de sus ideas de soñadora plasmadas en las fotografías que revisten su morada. Más adelante, se materializa la caracterización que hace de Gloria bajo un aspecto que enlaza con las palabras ''el cubil de una fiera.'' El proceso de creación semántica se intensifica en esta relación espacio-sujeto que funciona a modo de dependencia conforme con el transcurrir del hilo narrativo: ''Gloria, la mujer serpiente, durmió enroscada en su cama hasta el mediodía, rendida y gimiendo en sueños'' (97. Énfasis añadido).

Más adentrados en la novela, se nos permite entrar en otro de los lugares intimistas de los que Andrea se hace eco al personificar a Angustias bajo la descripción de su hábitat, lo que establece de manera más explícita la relación sujeto-espacio en el libro:

> Entré en el cuarto de Angustias y en el blando colchón desguarnecido me dio la idea de dormir allí mientras ella estuviera fuera. Sin consultarlo a nadie trasladé mis ropas a aquella cama, no sin cierta inquietud, pues todo el cuarto estaba impregnado del olor a naftalina e incienso que su dueña despedía , y el orden de las tímidas sillas parecía obedecer aún a su voz. 'Aquel cuarto era duro como el cuerpo de Angustias', pero más limpio y más independiente que ninguno en la casa. Me repelía instintivamente y a la vez atraía a mi deseo de comodidad. (78. Énfasis añadido)

Andrea nos adentra en el cuarto de su tía a la vez que aprovecha su ausencia para hacer uso del habitáculo. La escena constituye una de las pequeñas rebeldías a las que asistimos uniendo en este caso la rebeldía física, o de actuación, a la descriptiva. Vemos aquí un tipo de disconformismo que muestra mediante las caracterizaciones que construye como resultado de una reflexión descriptiva, que como apunta Gier, enlaza directamente con los rasgos históricos que conforman un retrato social:

> *Nada* es una novela que pone escaso énfasis en lo político y mucho en la ínfima calidad de la vida que tenían los españoles de ese momento. Se entiende que la pobreza material y espiritual de los habitantes de la casa de la calle de Aribau, es por extensión, una reflexión de la miseria generalizada que se vivía en aquel momento. (Gier 14)

La novela vio la luz bajo un régimen político que trataba de controlar cualquier indicio de desviación discursiva fuera del sistema, postulando un tipo de literatura restringida por parámetros culturalmente preestablecidos. En torno a esta idea, se ha discutido mucho sobre el sentido conformista de *Nada* como un tipo de novela en la que no se cuestionan valores morales. Como mencionábamos al principio de este estudio, está claro que *Nada* no es una novela de protesta que abiertamente denuncia la situación social de la España de posguerra. Sin embargo, la autora evoca un fiel retrato de la sociedad del momento que se bosqueja a partir del marco espacial y contextual de la ciudad condal. Carmen Laforet selecciona la barcelonesa calle Aribau para adecuarla a la narración, esbozando una imagen de la Barcelona de la época que en algunos casos llega hasta la actualidad. Son lugares llenos de simbología, como acabamos de apuntar, la calle Aribau u otras menciones de calles o barrios en la novela que también sirven para mostrar la rebeldía de la protagonista y que la conducen hasta algunos espacios tabú. Uno de estos lugares es 'el barrio chino,' espacio tabú al que no se debe ir y del que no se debe hablar. Andrea quiere descubrir el lugar del que le habla su tía Angustias en un intento de 'educación espacial' sobre la ciudad. Sin embargo, su tía no es consciente de que al abordar el tema está despertando aún más la curiosidad de Andrea:

> –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 comienza. . . – 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. (Y yo en aquel momento, me imaginé el barrio chino iluminado por una chispa de belleza). (56. Énfasis añadido)

La reacción de Angustias, o muestra de oposición ante el exceso de curiosidad de la sobrina, pone de manifiesto la forma en que opera dicho lugar en la novela. Así, esta escena sirve de pórtico para el desarrollo del espacio en relación con personajes que transgreden la línea de lo estipulado como socialmente aceptable. Accedemos al contacto entre dos mundos: el que vive acorde con lo socialmente preestablecido y el que no contempla una autoridad moral impuesta en su actuar. Como leemos, Andrea imagina el lugar lleno de ''belleza''; con sólo esta palabra nos describe otro de sus momentos de 'rebeldía descriptiva' para más tarde dejarse llevar hacia la Barcelona desconocida del barrio chino[7] , ''el hexágono casi perfecto de los barrios antiguos el que constituye la bulliciosa escena donde los desplazamientos se realizan de manera anárquica, según direcciones decididas por las pasiones y pulsiones primarias únicamente'' (Staquet 127).

A modo de referencia extratextual podemos señalar una escena similar sobre el barrio chino que encontramos dos décadas después en la novela *Señas de identidad* (1966) de Juan Goytisolo. Aquí leemos un tipo de espacio – también como un submundo dentro de la ciudad – del que no sólo se realiza un acto de rebeldía descriptiva teniendo en cuenta la situación política del momento, sino que además se ataca el discurso que postulaba mantener la reputación y el decoro que acabamos de leer en palabras de Angustias. De manera opuesta a *Nada*, en esta obra se recoge dicho lugar característico como una invitación a experimentar:

> Sergio conducía deprisa, sorteando la caótica circulación de las rondas y, de improvisto, torció por la calle de la Cera, en dirección a Hospital. – ¿Te gusta el Barrio Chino? – preguntó. – No he estado nunca. – Yo voy todos los días. La única gente interesante de Barcelona se encuentra acá. . . Putas, carteristas, maricones. . . Los demás no son personas, son moluscos. (Goytisolo 78. Énfasis añadido)

En ambas obras, llama la atención la perspectiva lingüística utilizada por el enfoque que se nos ofrece del mismo lugar al sustituir los vocablos que categorizan a los habitantes de este barrio tabú; ‘‘putas’’ frente a ‘‘perdidas’’ que leíamos en *Nada*, o el ‘‘brillo del demonio’’ que sutilmente resume el resto de las facetas del lugar. Pese a la salvedad cronológica, constituyen dos tipos de enunciaciones discursivas similares que sintetizan el espacio a partir de la creencia popular y de la experiencia personal. Por otro lado, el desarrollo descriptivo de ambas responde a un tipo de construcción semántica que aproxima a las dos novelas, al traer a colación el mismo lugar real – el barrio chino – como planteamiento contextual en la narración, dejando al lector la interpretación de la escena en relación con el momento socio-histórico en el que se inscriben ambas novelas.

Es precisamente este contexto extratextual el que ha llevado a numerosos críticos a plantear si existe relación entre la trama y la biografía de la autora, pese a la insistencia de la misma que siempre descartó cualquier vinculación directa con su vida personal. No obstante, es innegable el hecho de que el perfil de Andrea, el contexto de posguerra y el espacio en el que se desarrolla la novela favorecen esta aproximación interpretativa:

> La idea de la novela – escrita en Madrid de enero a septiembre de 1944 – vino del choque experimentado por mi sensibilidad al llegar desde el mundo amable y pacífico de las islas Canarias a Barcelona, en septiembre del año 1939, recién terminada la guerra civil española. No es – como ninguna de mis novelas – autobiográfica, aunque el relato de una chica estudiante – como yo fui en Barcelona – e incluso la circunstancia de haberla colocado viviendo en una calle de esta ciudad donde yo misma he vivido, haya planteado esta cuestión más de una vez. (‘‘*Mis páginas mejores*’’ 13. Énfasis añadido)

Carmen Laforet clama de su puño y letra que no existe un vínculo personal en el desarrollo de la novela, pero como lectores nos cuesta deshacer este vínculo. El libro narra la historia de una estudiante que acaba de comenzar los estudios universitarios y que nos transporta desde el pasado, mediante las revelaciones a las que asistimos en el desarrollo de la acción por parte de la abuela, la madre de Ena[8] – la amiga de Andrea – o Gloria, hasta la tenue mirada que se abre hacia el futuro con el final de la novela. Sin duda, es llamativo el hecho de que Juan Ramón Jiménez se dirigiera a la autora, manifestándole que entendía la novela también como una estrecha prolongación de sus vivencias personales:

> Querida Carmen Laforet: Acabo de leer *Nada*, este primer libro suyo, que me llegó en segunda edición, de Madrid. Le escribo, interrumpiendo la lectura, por su. . . no, para decirle que le agradezco la belleza tan humana de su libro, belleza de su sentimiento en su libro; mucha parte, sin duda, un libro de uno mismo y más de lo que suele creerse, sobre todo un libro como el de usted, que se le ve nutrirse, hoja tras hoja, de la sustancia propia de su escritora. (104. Énfasis añadido)

El análisis que une la ficción a la autoría ha favorecido además que parte de la crítica se haya decantado por catalogar la obra como una ‘novela de experiencia’ que recoge la motivación de Andrea para desplazarse hasta Barcelona en busca de una educación universitaria, esperando encontrar además ‘una escuela de la vida.’ Por esta razón la obra se ha interpretado, en numerosas ocasiones, como un *bildungsroman* que reivindica la experiencia y el aprendizaje de Andrea como una transformación *sui generis* desde los primeros capítulos hasta el desenlace. En esta línea, Graciela Illanes plantea que sí se produce un cambio en la protagonista y manifiesta su desacuerdo con las palabras de la autora que cierran la novela mostrando un absoluto nihilismo sobre todo el recorrido narrativo:

> Creemos que hemos coincidido con la autora en la interpretación que hemos hecho del personaje a través de las páginas de la obra toda. En lo que estamos en desacuerdo sería en aquello de no llevarse ‘‘nada’’, pues Andrea desciende de escala, y va hacia el encuentro de una vida nueva plena de observaciones, juicios, experiencias que le serán de múltiple utilidad en el correr de los años. Ha aprendido a juzgar, a valorar y, sobre todo, a sacar consecuencias. (38)

A pesar de la divagación interpretativa ejercida por la crítica, opinamos que Andrea no evoluciona, es decir, no cambia ni transforma su manera de observar, sino que continúa siendo la misma desde su llegada a Barcelona cuando comienza a descifrar su peculiar modo de ‘describir la

realidad' al principio de la obra hasta su 'huida' final. Aunque somos conscientes del peso contextual existente entre el perfil de la protagonista y el de la autora, no advertimos un tipo de madurez narrativa debido en parte a su peculiar manera de describir o retratar lo que ve.

La descripción posibilita desmontar la idea de la evolución psíquica de Andrea. Si la crítica plantea que se produce una evolución en el personaje, quizás sea debido a tratarse de una niña que va a la gran ciudad para cursar estudios universitarios, suponiendo que este tipo de ambiente dota al individuo de una madurez intelectual así como también personal, que como señala José Ángel Sáinz no es exactamente lo que le ocurre a la protagonista:

> Podríamos definir *Nada* como una novela de resignación [. . .] parece ser la antítesis del *Bildungsroman*. Al final del proceso de iniciación no se ha establecido más que un lazo de independencia con el poder patriarcal y oficial. Así, lejos de presentar un final optimista, el texto expone más bien la única opción de la víctima en un ambiente totalitario. ¿Qué puede hacer una joven enamorada de la libertad deseosa de construir una identidad en un ambiente de totalitarismo consagrado? Pues precisamente eso, nada. (732. Énfasis añadido)

Aunque estamos de acuerdo con la idea de una tenue vinculación autobiográfica por razones culturales claras, postulamos que la experiencia en el personaje se hilvana dentro y fuera de la novela mediante un conjunto de estrategias proyectadas desde la protagonista, al igual que la autora, como personajes femeninos que entretejen juntos una red de significado común. Esta red de descripción topográfica y de hipotiposis atrapa al lector sometiéndolo a un perspectivismo único en todo momento. Andrea es consciente de que el espacio forma parte del sujeto a la vez que el sujeto pertenece a un lugar determinado. Ambos vertebran un cuerpo social regido por una misma serie de valores culturales. Así pues, el espacio añade otro aspecto a la descripción complementándola en el proceso de armar el significado global de la obra, a la vez que define el estatus de los personajes que se perfilan bajo un marco espacial concreto o la trasgresión del mismo.

En la novela, Andrea es el único personaje que no encuentra un lugar[9] propio, y que no se integra dentro del cuerpo social que la intenta absorber, por lo que indaga el *locus* donde ubicarse momentáneamente para finalmente huir. Atravesamos diferentes espacios, pero en todo momento se nos describe un tipo de percepción intencional y dirigida para con el lector. Andrea entra en escena sabiendo que sólo puede observar y que hay otro tipo de mirada[10] que se proyecta sobre su persona. Esa otra mirada vigilante no puede leer su mente, la cual sólo interioriza con el lector. Mediante la descripción, la protagonista transgrede los diferentes planos espaciales y funcionales de la novela en donde se 'esconde,' y desde donde 'resiste,' en un acto de rebeldía descriptiva que unifica la topografía y la hipotiposis, disponiendo en sus palabras un inherente propósito de comunicación con el lector desde su ''pequeño y ruin papel de espectadora'' (Alonso 107). Describir supone, por lo tanto, un respiro momentáneo para 'huir' de la realidad; un intento de escapar de esa mirada panóptica exterior pero sin poder deshacerse de ella; 'un resistir' que sólo los lectores comparten con la protagonista de principio a fin mediante el hecho descriptivo: ''Cuando llegué a Barcelona venía disparada por mi primer triunfo, pero enseguida encontré otros ojos vigilantes sobre mí y me acostumbré al juego de esconderme, de resistirme. . .'' (101).

Notas

1. Graciela Illanes al referirse al ambiente de claustrofobia que se respira en la casa nos dice que: ''forman una familia que ha sobrevivido, pese a los desastres que le ha tocado sobrellevar. Aún se mantienen unidos, es decir, los cobija el mismo techo y esto hace precisamente la tragedia, pues sus modalidades, caprichos, perfidias los distancian'' (22).
2. Manuel L. Abellán recoge la valoración final que realiza la censura desestimando modificar el manuscrito original pese a la discrepancia de los dos censores; ''si bien para uno de los censores esta novela ataca a la moral y al dogma, en lo que ambos lectores coinciden plenamente es en la ausencia total de valor literario. En este caso lo asombroso fue que prevaleciera el criterio del segundo censor y que la obra se publicara sin tachaduras'' (160).
3. El proceso de interiorización narrativa dota a la protagonista de lo que Foucault denomina 'tecnologías del yo' y que definimos como: ''a series of techniques that allow individuals to work on themselves by regulating their bodies, their thoughts and their conducts'' (Danaher 128).

4. David Staquet realiza un estudio comparativo de tres novelas que eligen como marco espacial la ciudad de Barcelona, *Nada*, *Señas de identidad* y *La Marge*, planteando la fisonomía de la ciudad como elemento imprescindible de significación en la trama.

5. Gonzalo Sobejano matiza cómo el drama que se vive en la casa de la calle Aribau hacia el que se ve impedida Andrea; ‘‘no se trata de conflicto entre generaciones o entre padres e hijos, ni tampoco de la alineación que separa trágicamente a los miembros de la comunidad familiar, sino de una discordia originada por las violencias de la guerra y avivada por la miseria cotidiana de la posguerra’’ (147).

6. La presencia de un marco lingüístico característico la observamos en las breves intervenciones de algunos personajes que hacen uso del catalán.

7. Más adelante descubrimos que Gloria serpentea entre la casa y la ciudad; de la calle Aribau al barrio chino. Es de aquí de donde saca el dinero para sustentar a su hijo y a Juan, de quien se nos ofrece una caracterización desde el comienzo de la novela que acentúa su fisonomía en consonancia con las ‘palizas’ que recibe Gloria: ‘‘Tenía la cara llena de concavidades como una calavera a la luz de la única bombilla de la lámpara’’ (16); así como su faceta psicológica que representa, al igual que su hermano Román, al individuo fracasado y socialmente alienado víctima de su propia abulia: ‘‘Juan pintaba trabajosamente y sin talento’’ (37). Igualmente se nos presenta a Román como otro ser fracasado, aunque se diferencia de Juan en su afán de demostrar ser poseedor de multitud de cualidades: ‘‘Yo he hecho de todo. ¿No sabes que empecé a estudiar Medicina y lo dejé, que quise ser ingeniero y no pude llegar a hacer el ingreso? También he empezado a pintar de afición... Lo hacía mejor que Juan, te lo aseguro’’ (39).

8. Samuel Amago lleva a cabo un análisis de la novela que subraya la fascinación de Andrea por los personajes femeninos y que califica de obsesión por parte de la protagonista: ‘‘What is the function of the undeniably homoerotic undercurrents of the novel, particularly insofar as Andrea’s physical obsession with Gloria and her complex, deeply affectionate relationship with Ena?’’ (67).

9. Daniel Gier compara en un interesante estudio la alineación del personaje literario en cuatro obras de diferentes épocas, pero que se establecen cronológicamente con puntos en común en el paso de la posguerra a la dictadura y a la transición. Plantea cómo se produce la alineación en *El árbol de la ciencia* (1911), *Javier Mariño* (1941), *Nada* (1945) y *El caldero de oro* (1978), nos dice que los personajes protagonistas de estas novelas, y por lo tanto, Andrea ‘‘al huir del contacto humano, se sumen en un vacío espiritual, que se acrecienta o se mengua según el trato que tengan con los demás. Por eso el énfasis de la alineación como una elección libre del individuo [. . .] y el papel de los acontecimientos históricos en la marginación de los personajes de las sociedades en que viven’’ (11).

10. La propia sociedad, los personajes que la rodean y sus mecanismos de represión son los que ejercen una constante vigilancia desde el exterior y en el interior de la novela, esbozando un retrato de la época en la que se componen sus páginas.

Dedicatoria

He aquí un cariñoso recuerdo para Carmen Laforet, quien nos dejó el 28 de febrero del presente año 2004.

Obras citadas

Abellán, Manuel L. Censura y creación literaria en España (1939–1976). Barcelona: Ediciones Península, 1980.

Alonso, María Nieves. ‘‘Partir, defender, callar: tres posibilidades de conclusión en la novela española contemporánea.’’ Atenea: revista de ciencia, arte y literatura 448 (1983): 101–114.

Amago, Samuel. ‘‘Lesbian Desire and Related Matters in Carmen Laforet’s *Nada*.’’ Neophilologus 86 (2002): 65–86.

Andreu, Alicia G. ‘‘Huellas Textuales en el *Bildungsroman* de Andrea.’’ Revista de Literatura 59.118 (1997): 595–605.

Araújo, Helena. ‘‘La escritura como proyecto de identidad en dos novelas femeninas (*Nada* de Carmen Laforet y La caída de Beatriz Guido)’’, en *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: Barcelona, 15–19 de junio de 1992*. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1994, pp. 31–40.

Bruner, Jeffrey. ‘‘A Picture is Worth a Thousand Words: Ekphrasis in the Contemporary Spanish Novel.’’ *Journal of Interdisciplinary Literary Studies* 3.1 (1991): 71–90.

Danaher, Geoff; Tony Schirato and Jen Webb. *Understanding Foucault*. London: Sage Publications, 2000.

Delibes, Miguel. *Pegar la hebra*. Barcelona: Ediciones destino, 1990.

Gier, Daniel. ‘‘La alienación en cuatro novelas españolas: *El árbol de la ciencia*, *Javier Mariño*, *Nada* y *El caldero de oro*.’’ Explicación de textos literarios 27.2 (1998–1999): 5–23.

Goytisolo, Juan. *Señas de identidad*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.

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

Jiménez, Juan Ramón. *Cartas literarias*. Barcelona: Bruguera, 1977.

Jordan, Barry. ‘‘Narrators, Readers and Writers in Laforet’s *Nada*.’’ *Revista Hispánica Moderna* 46.1 June (1993): 87–102.

Laforet, Carmen. *Mis páginas mejores*. Madrid: Gredos, 1956.

Laforet, *Nada*. Barcelona: Editorial Destino, 2001.

Martín Gaite, Carmen. *Desde la ventana: enfoque femenino de la literatura española*. Madrid: Espasa Calpe, 1987.

Muñoz-Basols, Javier. ‘‘La recreación del género gótico a través de la percepción sensorial: la construcción de la hipotiposis en *Aura* de Carlos Fuentes.’’ Atenea 23.2 (2003): 73–86.

Poniatowska, Elena. *La piel del cielo*. México: Alfaguara, 2001.

Sáinz, José Ángel. ‘‘*Nada* o el fracaso de una iniciación.’’ La torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico 4.14 (1999): 719–733.

Sobejano, Gonzalo. *Novela española de nuestro tiempo: (en busca del pueblo perdido)*. Madrid: Editorial Prensa Española, 1975.

Soliño, María Elena. *Women and Children First: Spanish Women Writers and the Fairy Tale Tradition*. Potomac, MD: Scripta Humanistica, 2002.

Staquet, David. ‘‘Barcelona: espacio simbólico e iniciático.’’ Ventanal: Revista de Creación y Crítica 11 (1985): 125–131.