

NADA Y EL TEXTO ASFIXIADO: PROYECCIÓN DE UNA ESTÉTICA

Por
JOHN W. KRONIK
Cornell University

Aunque las limitaciones artísticas de *Nada* están bien patentes, la denuncia que traza la novela de Carmen Laforet no es tan deficiente en su presentación como para merecer el desprecio de la crítica.¹ Además de la innegable importancia histórica que tiene, junto con *La familia de Pascual Duarte*, en la iniciación de la novela española de posguerra, exhibe una intensa conciencia artística, con la cual señala algunos de los derroteros de la narrativa de los años 40 y 50 en España. Al mismo tiempo, este texto es una clara demostración del prurito que tiene el arte moderno por hacer sus declaraciones sociales y psicológicas a través de una estructuración elaborada con gran esmero. Por lo tanto, *Nada* nos invita a la investigación de su significado no sólo a través de su circunstancia histórica, sino por vía de sus códigos estructurales. Sin tener la intención de radicalizar o de subvertir las interpretaciones de la obra que ya se han formado sus lectores, quiero fijarme en uno de estos códigos del texto para revelar una estructura narrativa que llegaría a ser prototípica de las novelas de aquella época.

La palabra “sofocante” aparece con tanta frecuencia en *Nada* que se convierte en el *leitmotiv* principal de la novela. Tan asfixiada por su ambiente se siente la joven protagonista que al lector se le proyecta una narración asfixiante. Es decir, el relato de una experiencia abrumadora abruma al lector, primero por sus estructuras internas, y además por su estructuración exterior.

La apertura de la novela ya plantea la condición apagada de Andrea en términos espaciales, dinámicos y metafísicos. La primera metáfora que la narradora se aplica a sí misma — “una gota entre la corriente” (I, 11)—forja la imagen de una entidad diminuta tragada por otra más grande. La representación cuantitativa proyecta una valoración negativa de insignificancia y de independencia truncada. Entre la masa de gente de la urbe, el individuo es

¹ Este ensayo es una versión levemente retocada de la ponencia que leí en el Simposio sobre la Novela en Español, Hoy, organizado por la Universidad de Indiana. Por razones de espacio, prescindo del diálogo con los críticos que ya han comentado la novela de Laforet. Las citas se refieren al capítulo y a las páginas de la 10^a ed. de *Nada* (Barcelona: Destino, 1954).

una nulidad. A pesar de la expectación y alegría que manifiesta la joven al llegar a la ciudad que había soñado, la narradora anuncia la asfixia que va a sufrir Andrea cuando hace que el acto de respirar se transforme lingüísticamente en tarea laboriosa: "Un aire marino, pesado y fresco, entró en mis pulmones con la primera sensación confusa de la ciudad [. . .] Una respiración grande, dificultosa, venía con el cuchicheo de la madrugada" (I, 12). La casa de sus parientes en la calle de Aribau donde Andrea se va a hospedar durante un año se convierte desde el primer momento en su sepultura. Es el elemento clave en una serie concéntrica de espacios restrictivos: un cuarto en aquella casa en aquella calle en aquella ciudad. Una caja china que aprisiona a una española. Al entrar Andrea, el portal de la casa se cierra detrás de ella; los escalones que sube son estrechos. La narradora resume sus impresiones diciendo: "En toda aquella escena había algo angustioso, y en el piso un calor sofocante como si el aire estuviera estancado y podrido" (I, 14-15).

La sensación de claustrofobia no la causa sólo la mera presencia de unos espacios cerrados; se debe también a la condición miserable de éstos y a la reacción psíquica del individuo. Se funden estos elementos cuando la narradora dice: "en aquel momento me sentía espantosamente sucia"; "quedé sola entre la suciedad de las cosas" (I, 16, 18). Para deshacerse de la suciedad que se le había pegado quiere lavarse, pero la descripción grotesca del baño lo convierte en una amenaza mayor cuyo impacto opresivo queda multiplicado por un techo bajo que se refleja en un espejo: "Parecía una casa de brujas aquel cuarto de baño. Las paredes tiznadas conservaban la huella de manos ganchudas, de gritos de desesperanza. [. . .] La locura sonreía en los grifos torcidos" (I, 17). De hecho, la locura acecha por todas partes de la casa; y la locura es la retirada más definitiva. Dentro de esta casa domina la negrura y lo sombrío; la luz de las estrellas está fuera. No nos sorprende que, de noche, Andrea tenga miedo de acostarse porque su cama le parece un ataúd. Toda la experiencia de la llegada se reduce a la frase: "Sentí que me ahogaba" (I, 18).

Luego, a través de las páginas que registran el año barcelonés de Andrea, la abruma toda una serie de condiciones exteriores y estados interiores: el amontonamiento caótico de los muebles, la tiranía de su tía Angustias, un mendigo que la persigue con sus ojos y su salud, los chinches que aparecen en junio; la atosigan las sombras amenazantes, el frío del invierno y el calor del verano, su pobreza y el hambre; pesan encima de ella el paso del tiempo y los días sin sentido, la falsedad de los seres humanos, el mundo de los mayores, su juventud, su timidez, su sensación de ser extranjera. En un momento Andrea echa la culpa de todo su malestar a su tía Angustias, diciendo de la autoridad de ésta: "Era aquello lo que me había ahogado al llegar a Barcelona" (VIII, 99); pero cuando este obstáculo a la felicidad de Andrea se disuelve con la partida de Angustias, no se quita de encima de Andrea la sensación de agobio.

Para manifestar sus sentimientos, la narradora esparce por el relato una serie de imágenes de acorralamiento y ahogo. Por ejemplo: “deseaba angustiosamente respirar un soplo de aire puro”; “me envolvía la tristeza”; “El día de Navidad me envolvieron en uno de sus escándalos”; “Me apretaba a mí también un desconsuelo la garganta, como una soga áspera”; “Las ideas me apretaban la garganta sin poderlas expresar”; “Me sentía envuelta en la misma opresión que la tarde anterior”; “mis pensamientos temblaban en la misma excitación que me oprimía la garganta hasta casi sentir dolor”; “Sentí[. . .] un anhelo y un deseo rabioso [. . .] de poder libertarme [. . .] de aquel mundo abrumador que me rodeaba”; “El pecho se me oprimía por mil ensueños y recuerdos”; “Al fin, cuando el sueño logró apoderarse de mí fue como un estado de coma, casi como una antesala de la muerte última. Mi agotamiento era espantoso”; y a modo de resumen: “En los atardeceres sofocantes, en las noches larguísimas cargadas de lánguida pesadez, mi corazón aterrado recibía las imágenes que mi razón no era suficiente para desterrar.”²

No sólo el personaje sino también el lector recibe las imágenes vivas y fuertemente sensuales que están desparramadas por el texto, tal vez con exceso, y que se adueñan de él. Cuando Andrea ríe hasta atragantarse, lo que se comunica es la supresión de la felicidad. Román caracteriza la situación de la familia de esta manera: “Aquello es como un barco que se hunde. Nosotros somos las pobres ratas que, al ver el agua, no sabemos qué hacer” (III, 40). La metáfora, “Yo me sentía oprimida como bajo un cielo pesado de tormenta” (II, 28), comunica el sentimiento del personaje y el sentido de la obra. La humedad, el frío, el calor, la oscuridad son motivos que la insistencia estilística convierte en amenazas que apesadumbran al individuo. Con la figura “húmedas melancolías” (XVIII, 217), por ejemplo, la tristeza adquiere un marcado carácter desagradable que contrarresta la suavidad de la melancolía. Y con mucha frecuencia Laforet recurre a las técnicas de lo grotesco en sus descripciones, produciendo de este modo una yuxtaposición de fuerzas incompatibles donde el horror ahoga la risa y lo bestial subyuga lo humano.

La imagen del espacio cerrado, tan arraigada en toda la literatura moderna, encuentra expresión simbólica en *Nada* a través de un loro enjaulado en el recibidor de la casa. Además, el recibidor es una sala en el centro del piso hacia el cual convergen las habitaciones donde viven aislados los miembros de la familia. Se nos dice, por ejemplo, que “El cuarto de Gloria se parecía algo al cubil de una fiera” (III, 34). De noche, cada uno de estos seres está en su propia cama en su cuarto, pensando en sí mismo, y, como indica Andrea, “sin salir de los límites estrechos de aquella vida” (VI, 78). La abuela, rayando ya en la

² I, 16; IV, 43; VI, 68, 75; VII, 89; XIII, 151; XV, 178; XVII, 207, 208; XXII, 283; XXIV, 295.

senilidad por una parte, habiendo aprendido por otra a protegerse contra la realidad destructora que la rodea, vive bastante enclaustrada en su mundo mental particular. Para Angustias la solución a la soledad dentro de la sociedad es el enclaustramiento literal en un convento. Gloria, más que nadie, vive aterrada en esta casa; es blanco de desprecio y de abusos. Cuenta ella: "no es cosa de risa despertarse medio ahogada, con las manos de un hombre en la garganta" (XXIV, 298). Ahogada también por sus propios sollozos, huye cuanto puede de la cárcel que es su casa. En Juan y Román vemos a dos artistas esterilizados y oprimidos por las circunstancias (la guerra, el hambre, el aislamiento, el egoísmo) y por sus propias aberraciones psíquicas y morales. Juan se distrae de su fracaso e infelicidad martirizando a su mujer; "Cuando se cansó de pegar, se llevó las manos al pecho, como una persona que se ahoga" (XXIV, 297). Román termina por degollarse con una navaja de afeitar.

Por encima de esto, como en el teatro de Ionesco, las cosas compiten con el individuo y le quitan su espacio vital. Por todas partes hay en esta casa una acumulación de trastos inútiles, y cuando Andrea hereda la habitación de su tía, la mejora en términos de espacio disminuye al colocarse allí un montón de muebles. Desordenadas, grotescamente yuxtapuestas, las cosas contribuyen al ambiente ahogador, pero en una inversión irónica se presentan también como víctimas de este ambiente, al igual que las personas. Román, gran coleccionista de cosas menudas, dice de su recinto en lo alto de la casa: "Aquí las cosas se encuentran bien[. . .]. Abajo no saben tratarlas. Parece que el aire está lleno siempre de gritos. . . y eso es culpa de las cosas, que están asfixiadas, doloridas, cargadas de tristezas" (III, 38).

Entre paréntesis se deben mencionar dos factores que contribuyen vivamente a estas condiciones. Uno es la guerra civil, que dejó casas arruinadas en la ciudad y buques hundidos en el puerto, buques cuyos esqueletos oxidados siguen saliendo a la superficie como vivos recuerdos de aquellos tiempos que también dejaron la huella de vidas asfixiadas. Hay una serie de referencias a los sufrimientos por los cuales la familia de Andrea había tenido que pasar durante la guerra. Por otra parte, la mujer, por ser mujer, queda marginada en esta sociedad donde el hombre respira un aire de relativa libertad prohibido a la mujer. Andrea recibió su educación en un colegio de monjas; a la chica que sale sola, exponiéndose a los supuestos peligros del mundo, se la considera una golfa; según Angustias, las únicas alternativas que tiene la mujer son el matrimonio o el convento; y el comportamiento de Juan y de Gerardo da pleno testimonio de los valores machistas de esta sociedad.

Lo cierto es que en su casa Andrea no puede respirar. Uno va a suponer, entonces, que encuentra una solución en sus frecuentes salidas cuando se escapa a otros sitios o a los espacios abiertos y poblados de la ciudad. Pues no es así, de ninguna manera. Desde el momento de su llegada, Andrea y

Barcelona son dos potencias en conflicto: Andrea, una fuerza dinámica, en constante movimiento, surgiendo hacia adelante; la ciudad, una masa inerte, que cambia sólo según la percepción del individuo. Su estatismo puede ser penetrado—"Corrí aquella noche [. . .] por anchas calles vacías y atravesé el corazón de la ciudad" (I, 12)—o puede encerrarle, lastimando sus iniciativas. El sentimiento de asfixia es ineludible. Andrea se escapa de su ambiente opresivo inmediato; pero ni la ciudad ni la naturaleza le ofrecen la apertura deseada. De paseo en un coche, habla de "la masa informe y portentosa que era Barcelona y que se levantaba y esparcía al alejarnos, como un rebaño de monstruos" (XII, 141). El calor sofocante que hace allí es un motivo muy repetido y la neblina carga de humedades un aire que carece de pureza. Andrea se queja de "la neblina congojosa que me envolvía" y subraya su angustia con una frase paralizada por la falta de un verbo: "Olor de calle sobre la que una polvareda gravita, en el vientre de un cielo sofocantemente oscuro" (XXI, 268). Luego vuelve a insistir en "el calor húmedo y pesado que lo apretaba todo" (XXII, 280), en que "El calor nos ahogaba a todos" (XXIV, 296). El gris es el color dominante de la historia y afecta el estado de ánimo de la protagonista. Cuando no lo produce la suciedad, se asocia con el tiempo: "El cielo aparecía nublado con unas calientes nubes opresivas"; "Debajo de un cielo cada vez más amenazador aparecía [. . .] el panorama de las azoteas, casi cayendo sobre mí" (XX, 261, 263). En efecto, la ciudad y la naturaleza se juntan para acosar a Andrea. Dice ella: "El aire de fuera resultaba ardoroso. [. . .] Parecía ahogarme tanta luz, tanta sed abrasadora de asfalto y piedras" (XVIII, 229). Barcelona se compara al infierno, e incluso sus virtudes quedan anuladas por una metáfora constrictiva: "La ciudad, cuando empieza a envolverse en el calor del verano, tiene una belleza sofocante" (XVII, 205). Y de noche "un cortejo de nubarrones oscuros como larguísimos dedos empezaron a flotar en el cielo. Al fin, ahogaron la luna" (XIX, 250).

Visto desde esta perspectiva, *Nada* es un documento de las sensaciones de ahogo que sufre Andrea, una chica supersensible. El lector se contagia de sus sensaciones a través de la riqueza metafórica de su prosa. Al mismo tiempo, *Nada* es la historia de un intento de evadirse de unas estructuras asfixiantes. Cada decepción que le acomete a la joven va precedida de un esfuerzo de voluntad alentador y de consuelos pasajeros. Sus sueños, los que no son pesadillas, son una tentativa de superación, aun cuando se trata de sueños dentro de esa pesadilla que es su año barcelonés. Sus pasos a través de la narración son una serie de altibajos—con más bajos que altos—que se parecen al movimiento de un naufrago luchando contra las olas del mar y corresponden en miniatura al esquema de la novela: momentos de esperanza seguidos de la experiencia del desengaño. Toda iniciativa se ensombrece bajo la amenaza de su fracaso. Si todo componente de la narración es uña y carne

del código que transmite el significado de la totalidad del texto, este texto transmite el fracaso de un ser atrapado.

En un momento hacia el final de su estancia en la calle de Aribau, Andrea describe su situación valiéndose de una imagen que supone al individuo siempre encerrado en su circunstancia. El contexto vital puede variar, pero no la opresión por parte de un escenario más grande y más poderoso que el individuo. En este fragmento son de notar las nociones sucesivas de cambio y encierro: "Yo, una muchacha española, de cabellos oscuros, parada un momento en un muelle del puerto de Barcelona. Dentro de unos instantes la vida seguiría y me haría desplazar hasta algún otro punto. Me encontraría con mi cuerpo enmarcado en otra decoración. . ." (XX, 262). La oración sin verbo corresponde al estatismo que antecede la promesa del desplazamiento dinámico y recae al final en el vocablo "enmarcado": el ser humano siempre destinado a vivir dentro de fronteras aprisionantes. La inutilidad del desplazamiento dinámico, del esfuerzo vital, queda recalcada en una auto-apreciación clave que expresa la narradora y que hace eco de las declaraciones existenciales de creaciones literarias que van desde Dostoievski a Mann y Camus: "Me parecía que de nada vale correr si siempre ha de irse por el mismo camino, cerrado, de nuestra personalidad. Unos seres nacen para vivir, otros para trabajar, otros para mirar la vida. Yo tenía un pequeño y ruin papel de espectadora. Imposible salirme de él. Imposible libertarme" (XVIII, 229).

El efecto asfixiante que esta acumulación de estructuras ejerce en el ser humano en su afán por vivir queda acentuado por un texto que, él también, está asfixiado por su propia construcción. A diferencia de *La familia de Pascual Duarte*, la novela de Laforet no tiene ningún marco formal que circunscriba el texto. Sin embargo, exhibe una estructura cuyo efecto es parecido. Andrea llega y Andrea se va: dos movimientos equilibrados, dos procesos dinámicos que encierran un espacio interior—la narración, la cual, medida por sus resultados, se convierte en una unidad estática, en cosa inútil. El movimiento que sí ocurre dentro de ese espacio interior queda ahogado por la estructura que lo deslinda.

Ante tal interpretación es posible protestar diciendo que aquí por cierto hay algo de valor, que toda experiencia vale como experiencia y que tenemos en *Nada* un trozo de tiempo aislado retrospectivamente, un paso en la maduración de una chica. Donde rige la ambigüedad, el lector (y el crítico) fácilmente se rinde a la inclinación de ver lo positivo. Después de indicar hacia el final que de la calle de Aribau no se llevaba nada, la narradora añade, "Al menos, así creía yo entonces" (XXV, 303); ese "entonces" da pábulo a las interpretaciones optimistas de *Nada*. Otro dato significativo es que amanece cuando Andrea abandona Barcelona. Viktor Shklovsky señaló ya hace medio siglo que a través de una referencia casual al tiempo o al ambiente, un texto

puede inducir al lector a inventar el final de una narración, lo que Shklovsky llama un “final ilusorio”.³ Mas tampoco es posible perder de vista el esquema repetitivo al que nos somete el texto. El dinamismo de la sucesión de estructuras interiores queda truncado. Son movimientos vacíos que ponen en tela de juicio el valor del dinamismo encuadrante de la novela. La llegada y la partida que inician y clausuran la novela son movimientos infundidos de esperanza y de la posibilidad de éxito, pero el final, por ser un eco del principio, puede estar menos abierto de lo que parece. Dice Andrea: “Encontraba idiota sentir otra vez aquella ansiosa expectación que un año antes, en el pueblo, me hacía saltar de la cama cada media hora [. . .]. No tenía ahora las mismas ilusiones, pero aquella partida me emocionaba como una liberación” (XXV, 303). Andrea no es la única para quien la promesa de lo desconocido es tentadora; pero es posible que tampoco sea la única que tenga que confesar: “He hecho tantos juicios equivocados en mi vida” (II, 27).

Cualquiera que sea el carácter del mañana que le inventamos a esta novela, lo cierto es que el hoy que se pinta a través de sus estructuras e imágenes constrictivas es abrumador. El “entonces” que evoca la narradora es la materia de esta novela. Los paseos de Andrea por las calles de Barcelona, sus contactos con la universidad, sus escapes a la casa de su amiga Ena o a fiestas y excursiones, todo se cristaliza en la experiencia de la nada. No hay razón para descartar el significado literal del título.

El lector, que por su parte sigue la misma trayectoria que Andrea, sí encuentra algo: una narración sobre la nada, una presencia que señala una ausencia, un texto ahogado. La narración es una pesadilla cercada por el tiempo, y el cero que simboliza la nada es el perfil de una ausencia.

No es único el fenómeno de *Nada*. La novela de Carmen Laforet se enlaza con otras en la elaboración de una estética del encerramiento y de la asfixia. En la narrativa española de posguerra, la creación de estructuras sofocantes y sofocadas será uno de los caminos preferidos para la expresión artística del sofoco del ser humano y del dilema de España en aquel momento. *La familia de Pascual Duarte* inició tres años antes que *Nada* la novela española de posguerra con un texto ahogado por su marco, con una narración cuya veracidad queda ahogada por su multiplicidad de narradores y con un protagonista ahogado simbólicamente por su circunstancia y literalmente en el garrote vil. Cela luego lanza esta misma visión en otras novelas suyas y le siguen Delibes, Romero, Matute, Sánchez Ferlosio. En cada uno de estos casos, como en *Nada*, aunque con distintas estructuras, el autor no sólo comunica la asfixia con el significado de las palabras, sino que la confirma con

³ “La construction de la nouvelle et du roman”, en *Théorie de la littérature*, ed. de Tzvetan Todorov (París: Seuil, 1965), pp. 176-177.

la palabra como significante asfixiado. En novelas como *Pabellón de reposo* y *La colmena* o en *La noria* y *El Jarama*, la sucesión de unidades verbales inconexas e iguales tiene el efecto de aniquilar el significado de tales unidades.

Nada no se encuadra, como las novelas actuales desde Martín-Santos a Goytisolo, en una literatura de disidencia, sino más bien de desesperación. Es el grito de una generación que tenía que gritar con la voz ahogada. Con el paso de los años, la fragmentación estructural y el asalto al lenguaje llegan a ser las señas de identidad de la narrativa hispánica por los dos lados del Atlántico. La imagen, el *leitmotiv* y la circularidad, ingredientes de la asfixia en *Nada*, ceden el paso a textos que se asfixian a sí mismos de modo mucho más eficaz, definitivo y literal. El texto que se precipita hacia el suicidio pierde la voz, su sustancia de palabra y ahoga al lector. Pero la ficción no es mortal. El hombre que se ahoga se muere. Una ficción sigue viviendo. La gran ironía que infunde los textos desde *Tiempo de silencio* a *Makbara* es que nos hablan; perdiendo su propia voz, quitándose la voz a los lectores, comunican.

Del mismo modo, la importancia de la ambigüedad y la ironía que otros han descubierto al final de *Nada* no versa sobre las cuestiones que tanto se han discutido: ¿A Andrea le espera un éxito u otro fracaso en Madrid? ¿Se derrumbarán de nuevo sus ilusiones? La ironía y la ambigüedad residen en la distancia que media entre Andrea como personaje y Andrea como narradora. Esa distancia es la resucitación de la Andrea asfixiada, y el vehículo es su conversión en literatura. La proyección literaria de la experiencia de Andrea la anuncia ya Roman cuando dice: "Ya sé que estás siempre soñando cuentos con nuestros caracteres" (III, 39). Si es verdad o no que Andrea alcanzó la felicidad y la tranquilidad con el paso de los años no lo sabemos. Lo cierto es que, como en el caso de Roquentin, que se crea a sí mismo en su diario en *La Nausée*, o como en el de Pascual Duarte, que nace y vive en sus memorias, somos testigos sólo del acto de narrar, de las confesiones de Andrea. Después del ahogo sufrido en la vida, esta conversión en literatura de la experiencia vivida es el único des-ahogo. Quedándonos con el libro, con *Nada*, nos quedamos con algo.