

Ignacio Arellano
V́ctor Garća Ruiz
Carmen Saralegui
(editores)

Ars bene docendi
Homenaje al Profesor Kurt Spang

EUNSA
EDICIONES UNIVERSIDAD DE NAVARRA, S.A.
PAMPLONA

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, total o parcial, de esta obra sin contar con autorización escrita de los titulares del *Copyright*. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Artículos 270 y ss. del Código Penal).

Primera edición: Septiembre 2009

© 2009. Ignacio Arellano, Víctor García Ruiz y Carmen Saralegui (editores)
Ediciones Universidad de Navarra, S.A. (EUNSA)

ISBN: 978-84-313-2652-4
Depósito legal: NA 2.499-2009

Impreso en: ULZAMA DIGITAL, S.L. Arte (Navarra)

Printed in Spain – Impreso en España

Ediciones Universidad de Navarra, S.A. (EUNSA)
Plaza de los Sauces, 1 y 2. 31010 Barañáin (Navarra) - España
Teléfono: +34 948 25 68 50 - Fax: +34 948 25 68 54
e-mail: info@eunsa.es

JUAN RAMÓN EN LA CALLE ARIBAU. NOTAS SOBRE *NADA*, DE CARMEN LAFORET

Víctor García Ruiz
Universidad de Navarra

Me parece que *Nada* es una novela rara, escrita por una mujer rara, en una época rara. La poesía, el teatro y la novela, cada uno a su modo, reflejan la inestabilidad sustancial de la existencia española entre 1939 y 1950. Primero, hasta el 45, aparte de sus propios problemas de supervivencia, el país está pendiente de la guerra mundial. Una vez resuelta con una solución contraria a la esperada, el régimen de Franco se enfrenta al grave problema de sobrevivir en el concierto de las naciones occidentales. Pero lo consigue. A la altura de 1950 eso está claro para todos, tanto exiliados, como opositores, descontentos, franquistas, o meros habitantes del país. *Nada* se escribe y se publica en unos momentos, entre 1944 y 1945, en los que nadie sabe bien lo que va a pasar. En circunstancias tales, nuestra literatura se tiñe de un tono general de tristeza más o menos existencial, o de violencia; pero las tendencias de fondo no son claras. Se diría que los años 40, una época rara, sirvieron para romper rutinas en cuanto a gustos anticuados e intentar otros nuevos pero que hasta los años 50 no se produce la estabilidad política y vital más básica, aceptada con gusto, resignación o rabia; esto es, la circunstancia que hace posibles tendencias sostenidas, proyectos literarios, reconstrucciones.

Son pocas las novelas de la posguerra que uno lee hoy por puro gusto. Y menos aún de los años 40. *Nada* es una de ellas. Una novela extraña escrita por una muchacha extraña, incluso en ese aspecto algo exótico —basta ver sus fotos— que recuerda a actrices americanas como Lauren Bacall. Aunque suene algo convencional, Carmen Laforet fue una escritora de un solo libro, el primero. Los demás, compuestos entre esfuerzos denodados y discontinuos por perseverar en la vocación literaria, no cuajaron. Su vida fue larga, no exenta de problemas y altibajos; se podría visualizar con una primera parte, breve y muy empinada hasta la publicación de *Nada*, y una segunda, muy larga y descendente hasta el año 2004 en que muere discretamente, con otras tres novelas en su haber, ya remotas: *La isla y los demonios* (1952), *La mujer nueva* (1955) y *La insolación* (1963).

Las cosas que se saben de su vida antes de *Nada*, parecen coincidir bastante con los hechos de la novela. Sabemos que nació en Barcelona, que sus padres fueron inmediatamente a Canarias, donde vivió su infancia y adolescencia, hasta que volvió a Barcelona para empezar sus estudios universitarios. Lo mismo que la Andrea de la ficción. Sabemos también que su madre murió joven, con treinta y cuatro años, cuando Carmen era aún una niña, y que la marcha de Canarias a Barcelona no fue fruto de la armonía familiar. Más bien lo contrario. Fue el producto del chantaje de la joven Carmen a su padre, un arquitecto de gustos algo bohemios y temperamento peculiar, no muy cariñoso, que había decidido volver a casarse con una mujer muy del disgusto de Carmen, que decidió huir. Lo consiguió apoderándose de unas cartas que su padre había escrito a esa mujer cuando aún vivía su primera esposa, y amenazándole con informar a la familia. Carmen abandonó la tierra de su crianza, unas islas remotas donde la guerra civil no tuvo presencia en forma de combates ni bombardeos, donde la joven Laforet se escapaba del colegio por una ventana para irse sola a la playa durante las horas de clase, y donde su personalidad, extremadamente perceptiva, iba orientándose hacia la creación literaria.

Abandonó la isla sola, circunstancia insólita entonces, y llegó a Barcelona para estudiar Filosofía y Letras. Allí se encontró de bruces con las consecuencias de una guerra que no había conocido más que de oídas. Se instaló con unos parientes tan discutidores como disparatados y contribuyó a los gastos de la casa con la asignación de 200 pesetas mensuales que le enviaba su padre. En la universidad conoció gente estimulante y un poco bohemia que le abrió horizontes. Sin terminar sus estudios, marchó a Madrid, a casa de otro pariente. Pero antes vende su abrigo e invierte el dinero en pasar una semana en la playa, sola, una vez más. En Madrid, empezó unos estudios universitarios distintos y, sobre todo, entre enero y septiembre de 1944, encerrada en el Ateneo, escribe una novela donde no es difícil reconocer sus propias experiencias. Gracias a una de las amigas de Barcelona, que ahora está en Madrid, conoce a un pequeño editor que lee el original y le recomienda enviarlo al premio Nadal, recién creado; también le asegura que, si no lo gana, él se lo publicará. La joven novelista y el pequeño editor se casan poco después. La novela obtiene un gran éxito en las librerías y entre los críticos. Los ecos llegan fuera de España. Laforet recibe dos cartas significativas desde el exilio. Las dos son de felicitación y enhorabuena. Una de Ramón J. Sender y otra de Juan Ramón Jiménez. La primera es una carta privada y sin mucho detalle; Carmen no contesta porque no conoce a Sender ni sabe que es novelista. Lo hará veinte años más tarde, durante una visita a los Estados Unidos. La segunda es una «Carta a Carmen Laforet» que cubre por completo la primera página del número 25 de la revista *Ínsula*, de enero de 1948. No son los únicos transterrados que se hacen eco de la novela. En carta personal,

Pedro Salinas hacía una reseña de urgencia a su colega Vicente Llorens en estos términos: «Novela de ambiente, en una familia de desequilibrados y neuróticos, no mal vista, con sus gotas dostoevskianas en la calle Aribau. Un poco *tough* [dura] como por lo visto ha de ser la literatura de hoy, pero con sensibilidad fina, al fondo. Dicen que es lo mejor que ha salido como novela» (11 julio 1946).

La novela, en sí, resulta rara porque muchos vieron en ella una dimensión voluntariamente testimonial, la constatación de un estado colectivo. Algo que Salinas, que no desaprovechaba ocasión para fustigar a Franco y el franquismo, no percibe. Sin ir más lejos, Wikipedia, esa especie de *vox populi* del mundo actual, dice que «la novela ofrece un testimonio del desmoronamiento físico y moral de parte de la sociedad española en los primeros años de la posguerra, ya que retrata la pequeña burguesía catalana del principio del franquismo (...) figura entre las obras clave del realismo existencial que dominó el panorama narrativo europeo de los años cuarenta» (30 abril 2008). Esa lectura se apoya en el sórdido microcosmos de la calle Aribau, poblado por una familia de trastornados, y en la estructura cíclica del relato, que se abre con una llegada y se cierra con una salida al cabo de un año. Esa visión quedaría certificada, sobre todo, por las siguientes palabras, siempre citadas, en que la narradora hace balance de sus experiencias:

Bajé las escaleras, despacio. Sentía una viva emoción. Recordaba la terrible esperanza, el anhelo de vida con que las había subido por primera vez. Me marchaba ahora sin haber conocido nada de lo que confusamente esperaba: la vida en su plenitud, la alegría, el interés profundo, el amor. De la casa de la calle Aribau no me llevaba nada. Al menos así creía yo entonces. (275)

No sé si la autora se dio cuenta de que el balance, «nada», proferido dos veces, coincidía con el título de la novela, pero está claro que muchos lectores sí tomaron buena nota y trasladaron esa negatividad a la interpretación final de la novela, que pasó así a convertirse en un retrato del estado traumático de una sociedad profundamente herida por la guerra. Lo cual es del todo legítimo y además es lo que ocurrió: *Nada* quedó más o menos succionada por la órbita del tremendismo. Sin embargo, cabe el peligro de reducirla a ese testimonialismo que achica su valor como novela y que no explica por qué sigue viva y legible sesenta años después, a diferencia de la inmensa mayoría de las novelas de esos años, que sí querían reflejar la dureza de aquellos momentos. Si miramos a los autores de alrededor, Cela o Delibes me parecen más filiales estéticamente que Laforet, mucho más espontánea, nueva, inesperada, y poco localista. *Nada* se escribe a base de pocos elementos: poca estructura, poca formación en su autora, pocas influencias, pero mucho instinto directo, mucha sencillez y autenticidad, mucha sensibilidad joven frente a una vida que no se intenta comprender sino solo experimentar, filtrar. Por eso desconcertó en su momento; por eso sigue desconcertando y rehuendo el análisis más racional.

Quisiera llamar la atención sobre otros dos momentos de la novela en que aparece la palabra «nada», a mi juicio, más significativos que el que acabo de citar. Uno es el procedente de un romance de Juan Ramón Jiménez, que aparece como paratexto al comienzo de la novela:

NADA (fragmento)
 A veces un gusto amargo,
 Un olor malo, una rara
 Luz, un tono desacorde,
 Un contacto que desgana,
 Como realidades fijas
 Nuestros sentidos alcanzan
 Y nos parecen que son
 La verdad no sospechada...

El otro procede de la escena con que se cierra el capítulo tercero de la primera parte. Andrea está a solas con su tío Román, que vive en un cuarto o buhardilla, aparte de los demás miembros de la desquiciada familia. La conducta de Román es equívoca y misteriosa. No se sabe de qué vive, de dónde saca el café maravillosamente aromático que sirve a su sobrina en esos tiempos de escasez y sucedáneos, adónde va en esos viajes que hace, de dónde saca el dinero para hacerse un señorial traje, por qué tiene una pistola. Al final sabremos que es un miserable con talento y magnetismo personal. Andrea siente una vaga atracción por él, o quizá simple curiosidad por su misterio, como otras mujeres. Román toca el violín, y muy bien, es un artista, a diferencia de su pobre hermano Juan, que se empeña en pintar unos cuadros lamentables. La música del violín de Román en esta escena proporciona a Andrea un verdadero *état d'âme*, una experiencia estética, en la que no solo tiene un papel central la palabra «nada» sino que, en cierto modo, consiste en una materialización del paratexto juanramoniano que la autora quiso que presidiera su *opera prima*. Es una escena entre otras, como por ejemplo, el paseo nocturno para ver la Catedral, empujada por una «casi angustiada sed de belleza» (108). Pero vayamos a la escena de la buhardilla:

En el momento en que (...) empezaba a pulsar el arco, yo cambiaba completamente. (...) Mi alma, extendida como mis propias manos juntas, recibía el sonido como una lluvia la tierra áspera. Román me parecía un artista maravilloso y único. Iba hilando en la música una alegría tan fina que traspasaba los límites de la tristeza. La música aquella sin nombre. La música de Román que nunca más he vuelto a oír. (...) a mí llegaban en oleadas, primero, ingenuos recuerdos, sueños, luchas, mi propio presente vacilante, y luego, agudas alegrías, tristezas, desesperación, una crispación importante de la vida y *un anegarse en la nada*. Mi propia muerte, el sentimiento de mi desesperación total hecha belleza, angustiada armonía sin luz (...)

—A ti se te podría hipnotizar... ¿Qué te dice la música?
 (...)
 —Nada, no sé, solo me gusta...
 —No es verdad. Dime lo que te dice. Lo que te dice al final.
 —*Nada*. (40-41)

La referencia estética se puede vincular fácilmente con el modernismo juanramoniano, con la vivencia intensamente sensorial del simbolismo, con el «Arte poética» de Paul Verlaine y sus recomendaciones, tan divulgadas, no solo musicales —«De la *musique* avant toute chose (...) De la *musique* encore et toujours!»— sino de autenticidad y vaguedad de tono:

nous voulons la Nuance encor,
 Pas la couleur, rien que la nuance!
 Oh! la nuance seule fiance
 La rêve au rêve et la flûte au cor! (...)
 Prends l'éloquence et tords-lui son cou! (...)
 Que ton vers sois la bonne aventure
 Éparse au vent crispé du matin
 Qui va fleurant la menthe et le thym...
 Et tout le reste est littérature.

Esta pista estetizante y modernista parece fuera de lugar en un entorno tremendista, pero es parte de la originalidad de *Nada*, que es una novela a destiempo, en la que no faltan incoherencias de diverso tipo. Pero entre ellas, quizá la principal anomalía es la presencia de Juan Ramón en la calle Aribau. Juan Ramón, en la carta de *Ínsula*, se refería a la autora como «novelista de novela sin asunto», como se es poeta de poema sin asunto. Y «en esto está lo más difícil de la escritura novelesca o poemática». Insistiendo en la cuestión del título, Juan Ramón se preguntaba, en otro lugar: «¿Cómo puede llamarse *Nada* una novela que contiene tanto y tan bueno?»¹.

Lo mejor de *Nada* es la creación de una atmósfera, su desinterés por los ejercicios descriptivos «de autor» tan habituales aún en las novelas corrientes, su poco empeño por atar todos los cabos y cerrar una peripecia. Aunque me apresuro a señalar que la peripecia y el suspense no dejan de existir, lo cual supone una incoherencia, o un doble lenguaje, en el corazón de *Nada*. John Kronik ha hablado de la asfixia y la ambigüedad que llegan a producirse en lo que podríamos llamar «el mundo de Aribau», la primera parte de la novela, con mucho, la más atractiva. En su «Carta» Juan Ramón hacía constar que en el capítulo 19, «cuando se declara una trama novelesca seguida», se rompía el hechizo creado por la narración de Andrea. Al comienzo, la protagonista,

¹ Cerezales, 1982, p. 155.

muchacha hipersensible, vagamente rebelde y vagamente esperanzada, ingresa en un ambiente supuestamente acogedor y familiar pero que inmediatamente percibe como espesamente irrespirable. La incomunicación y el aislamiento cuajan inmediatamente en ella.

El instinto de Laforet le llevó a adoptar un recurso técnico que está en la base del impacto casi infalible que sigue causando *Nada*. Me refiero a la enunciación del relato por parte de una voz y focalización únicas; una enunciación que, además, se produce en un momento posterior a la experiencia narrada, como evocación. Durante el relato, son frecuentes las marcas textuales del «ahora», el presente de la enunciación que nos advierte del carácter conclusivo y pasado de una historia a la que el lector está asistiendo como presente. Esa circunstancia impone distancia pero también la borra cuando la emoción del recuerdo anula y funde los dos planos temporales. Por otra parte, el punto de vista narrativo exclusivo de Andrea siembra la historia de penumbras, de zonas oscuras en cuanto a información; es decir, de cosas que no se saben. Y ¿por qué no se saben? ¿Por ignorancia de la muchacha? ¿Por miedo a indagar y herir o ser herida? ¿Por desinterés? ¿Qué hace «ahora»? ¿dónde está?, ¿es feliz? ¿Podemos fiarnos de Andrea como narradora? ¿No nos estará dando una versión deformada e histérica de aquel mundo? En cualquier caso, todas esas lagunas de información le sientan muy bien a *Nada* y son uno de los factores que más ha contribuido a mantener la frescura de esta novela, que no es perfecta pero sí una novela sumamente atractiva.

Si lo mejor de *Nada* es su primera parte, perfectamente unitaria y clausurada con la traidora huida de tía Angustias a su convento, quizá lo más brillante dentro del «mundo de Aribau» sea la obertura del primer capítulo, donde el funcionamiento de los espacios y su percepción por parte de la narradora me parecen lo más significativo.

La estación de Francia es el primer espacio de la novela. Un tren que llega con varias horas de retraso, cuando aún es de noche. Tumulto de gentes anónimas y ningún rostro familiar. Nadie la está esperando. Cansancio físico. Olores. Circunstancias adversas que, sin embargo, no hacen mella en el ánimo de la protagonista. Las ilusiones, las expectativas, el ansia de vida y libertad, de la joven, la novedad, vencen fácilmente las dificultades.

A continuación, la ciudad, nocturna, desierta e impregnada de aire marino aparece como una pura expectativa para la muchacha que viene de un pueblo del interior. La soledad ahora es un valor que se disfruta y hasta un privilegio afortunado que le permite gozar, como transporte hasta la casa, de un anacrónico coche de caballos, mientras el resto de los baqueteados viajeros se ve obligado a pelear por taxis y tranvías. «Un viaje que me pareció corto y que para mí se cargaba de belleza» (14), semejante a un breve encantamiento, en desvencijada

carroza, durante el cual sintió que el bello edificio de la Universidad le daba «un grave saludo de bienvenida» y que las anchas calles vacías y dormidas se preparaban para una actividad que no tardaría en comenzar.

Los crujidos y bamboleos del «armatoste» dieron fin al sueño. La fachada burguesa del edificio, sus balcones de hierro oscuro, el portal de hierro y cristales, todavía activan la imaginación de Andrea proyectándola hacia un futuro positivo y anhelado. Pero la escalera, con su estrechez y su desgaste, supone un principio de advertencia. La llegada a la puerta del piso obliga a Andrea a salir de la pasividad en que se ha mantenido desde su llegada a la estación. Los cerrojos se descorren y tiene lugar la transición fundamental, con una frase sencilla que queda tipográficamente aislada en el párrafo: «Luego me pareció todo una pesadilla» (15).

La máquina de percepción que es Andrea se vuelca en el empleo de adjetivos plásticos y en la creación de sensaciones desagradables. El espacio, exterior, positivo hasta el momento, es ahora un espacio interior que se irá identificando, cada vez más, con el horror. La casa familiar, un espacio supuestamente acogedor, se asocia con nociones siniestras, de suciedad y anormalidad. Un primer elemento con calidad de símbolo es la «lámpara, magnífica y sucia de telarañas» donde brilla una única bombilla de poco voltaje. La decadencia de una familia burguesa y culta que habitaba un amplio piso que ha sido necesario tapiar por la mitad, queda reflejada en ese resto estridente de una antigua solidez social. Los muebles, testigos también del descenso y del trauma, se acumulan absurdamente en el salón de la casa.

Los habitantes de la casa confirman las intuiciones de Andrea. «Una viejecita decrepita» la confunde con Gloria, ausente, cuando «un tipo descarnado y alto» se hace con la situación. Es el tío Juan. «Tenía la cara llena de concavidades, como una calavera». Aparecen «varias mujeres fantasmales», 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». Otra era una «mujer flaca y joven con los cabellos revueltos, rojizos, sobre la aguda cara blanca». La última de aquellas figuras «igualmente alargadas y sombrías. Alargadas, quietas y tristes, como luces de un velatorio de pueblo», es la avinagrada tía Angustias cuya primera presencia no es descrita físicamente como en los demás casos, sino mediante la voz, «seca y como resentida», con que corrige a su propia madre y reprocha a la sobrina su retraso. La narradora ha ido saturando el relato con percepciones notablemente sensoriales: «Aquello era lastimoso», «En toda aquella escena había algo angustioso (...) como si el aire estuviera estancado y podrido», «la penosa sensación del conjunto».

De repente, Andrea siente dos necesidades urgentes: lavarse (¿del «hollín del viaje, de que antes me había olvidado»? o ¿del contacto con estas gentes?) y respirar, regresar a un espacio abierto.

El cuarto de baño proporciona un espacio libre, un refugio, aunque no una huida de la suciedad que invade ampliamente ese lugar previsto para el agua y la limpieza. La ducha de Andrea es una frustrada tentativa de evasión. Al «¡Qué alivio el agua helada sobre mi cuerpo!», sucede una descripción objetiva del mugriento lugar: «Pensé que allí, el cuarto de baño no se debía utilizar nunca. En el manchado espejo del lavabo —qué luces macilentas, verdosas (...)— se reflejaba el bajo techo cargado de telas de arañas (...) procurando no tocar aquellas paredes sucias, de puntillas sobre la roñosa bañera de porcelana».

Pero Andrea va más allá y con su viva imaginación asocia aquel espacio a un lugar deforme de horror y goticismo: «Parecía una casa de brujas aquel cuarto de baño. Las paredes tiznadas conservaban la huella de manos ganchudas, de gritos de desesperanza. Por todas partes los desconchados abrían sus bocas desdentadas rezumantes de humedad. Sobre el espejo, porque no cabía en otro sitio, había colocado un bodegón macabro (...) La locura sonreía en los grifos macabros».

Andrea está literalmente alucinada: «Empecé a ver cosas extrañas como los que están borrachos. Bruscamente cerré la ducha, el cristalino y protector hechizo, y quedé sola entre la suciedad de las cosas» (pp. 18-19). El lector queda deslumbrado por la intensidad emocional, pero no puede evitar también una primera duda acerca de la objetividad del narrador.

Tras la momentánea evasión de la ducha, el siguiente espacio es el antiguo salón de la casa, atiborrado de muebles y objetos «endiablados», en cuyo centro le espera una cama turca con una colcha negra, rodeada por unos sillones que se comparan a «dolientes seres». La luz del cuarto procede de una única vela. El ambiente espectral convierte la cama en un «túmulo funerario», en un «ataúd» que amenaza enterrar las indefinidas ilusiones de Andrea.

Pero no ha terminado aún la sórdida iniciación de Andrea. «El hedor que se advertía en toda la casa llegó en una ráfaga más fuerte. Era un olor a porquería de gato»: el «olor malo» que anunciaba el poema de Juan Ramón. La sensación de asfixia es insoportable. Andrea necesita aire y lo obtiene a duras penas. Tres estrellas de la noche logran aliviarla y recomponen por un momento un espacio positivo, al enlazar con el comienzo y recordar a la muchacha —han sido solo unos minutos pero parecen ya una eternidad— esa ilusión que la trajo a Barcelona y que la acompañó sin desmayo hasta la puerta de este «ambiente de gentes y de muebles endiablados», de «indefinibles terrores» (p. 20).

Los siguientes capítulos, siempre desde la mirada exclusiva de Andrea, van desplegando lo que en este primero es intuición potente. Van surgiendo los

turbios detalles acerca de unos seres trastornados por la guerra, que van individualizándose poco a poco ante la mirada observadora de Andrea. Asistimos a enojos y discusiones, a las palizas, tremendistas, sí, de Juan a Gloria; hay una serie de sucesos menores pero significativos, como el mezquino altercado familiar en Navidad, cuando queda en evidencia que Andrea carece de intimidad incluso para regalar su mejor pañuelo a su amiga Ena. O la decisión de Andrea de no comer con sus parientes, que instala otra sensación importante en la novela: el hambre. La atmósfera de esta «novela sin asunto» va adensándose ante el lector a través de variaciones técnicas que incluyen el relato directo de la narradora, el recuerdo y análisis nocturno de lo ocurrido durante el día, o la vinculación de este pasado que se recupera desde el presente de la enunciación, cuando ya todo ha terminado. Todavía no hay peripecia pero se siembran dos elementos que permitirán construir una pequeña trama más adelante: el mundo de la universidad, liberador para Andrea, y las sospechosas salidas nocturnas de Gloria, la mujer de Juan, de las que regresa con dinero de origen desconocido. La marcha de tía Angustias, mujer de odiosa caridad y moralidad obsesiva a quien Andrea asocia a la naftalina y el incienso, planta un primer hito estructural en la narración, a la altura del capítulo 9. No hay grandes cambios durante los siguientes capítulos, se mantiene el mismo tono ambiental y el lector percibe cada vez con mayor claridad que la focalización única en la voz de Andrea la va caracterizando como un temperamento artístico, hipersensible, vagamente rebelde, ansioso de belleza, amor y amistad, sin proyectos definidos pero sumamente independiente en su conducta. El pasado de su familia o su vida en el pueblo ocupan un término claramente secundario en la construcción del personaje, que solo vive el presente. Al mismo tiempo, practica cierta impasibilidad: no juzga a los demás; en realidad, siempre habla de ella, de los efectos de los demás en ella.

Llega, sin embargo, un momento en que la novela no puede seguir así indefinidamente. El mundo de Aribau debe dejar paso al de Ena y su familia, al vitalismo del grupo de estudiantes. Ese nuevo mundo pone un contrapunto a la oscuridad vital de Aribau. Hay también tramas amorosas —de las mujeres novelistas se esperaba entonces solo «lo rosa»—, la de Ena y su novio, y la de la propia Andrea cuyo incipiente noviazgo con el aristocrático Pons logra frustrar una heladora mirada de la madre a los menesterosos zapatos de Andrea. El baile de sus sueños se esfuma. Andrea regresa a su interior. La familia de Ena, acomodada, rubia, viajada y culta, es un modelo de armonía y calor de hogar para la muchacha, que subraya escandalosamente todas las deficiencias de Aribau, donde Andrea sufre soledad y hambre atroz. La amistad con Ena, sin embargo, sufre unos altibajos muy novelescos y, más novelescamente aún, es el punto de inesperado contacto entre Aribau y la familia de Ena, la cual logra penetrar el

denso silencio con que Andrea rodea la vida de sus parientes. La atracción que Ena siente por el magnético tío Román terminará por descubrir un pasado que une inesperadamente los dos mundos, en realidad no tan lejanos. La diferencia, después de todo, es que el de Ena y su familia se ha mantenido normalmente en su estatuto social y el de Aribau se ha desplomado lamentablemente.

La percepción única de Andrea sigue siendo abrumadora, y son frecuentes sus estados de congoja y soledad, expresados en prosa lírica. Permanecen las benéficas penumbras y la estética no realista tiene un pico excelente en la escena de reproches entre hermanos, plenamente grotesca, casi esperpéntica, tras el suicidio de Román. La madre es acusada de la nueva desgracia, y de la herencia perdida.

Bultos grandes, de humanidades bien cebadas, se destacaban en la oscuridad dando sus olores corporales apretados por el verano (...) No creía yo a mis oídos. No creía yo tampoco las extrañas visiones de mis ojos. Poco a poco las caras se iban perfilando, ganchudas o aplastadas, como en un capricho de Goya. Aquellos enlutados parecían celebrar un extraño aquelarre (...) Juan se volvió enloquecido. —Sí, mamá, tienen razón... ¡Maldita seas! Y ¡malditos sean ellos todos! Entonces todo el cuarto se removió con batir de alas, graznidos. Chillidos histéricos. (pp. 264-265)

El folletínismo algo inexperto de la autora aparece no solo en el suicidio de Román, sino también en la escena en que este intenta seducir a Ena, en la persecución a Gloria hasta el barrio chino donde aprendemos que no ejerce como prostituta sino que mantiene a la familia como experta jugadora de cartas, en la incertidumbre acerca de las citas de Ena y Román en el cabaret, en la propia decepción amorosa de Andrea con Pons. Y quizá también en el final, bastante feliz, de la novela, cuando se arregla inesperadamente lo más importante: Ena se casa con su arquitecto y Andrea no solo se libera de «esa maldita casa de la calle Aribau» (p. 243) sino que, gracias a la recuperada amistad con Ena, encuentra —parece ser— una integración y una estabilidad vital desde la que nos narra una historia cerrada ya y hundida para siempre en el pasado. Añadiré, no obstante, que *Nada* puede resultar en ocasiones de una sentimentalidad adolescente y romántica, o algo ingenua en los lances de la fábula, pero nunca melodramática. Todo en la novela pasa por el filtro de la narradora, y la fuerza con que busca «la verdad no sospechada» elimina el espacio para lo falso.

La ambigüedad y la ambivalencia inevitables en un título tan plano como *Nada* transparentan bien el carácter de esta novela original, atractiva tanto por su sinceridad como por sus imperfecciones, escrita a los veintidós años por una autora de personalidad independiente y poco predecible. Al situar la elección del título en la órbita estética juanramoniana he pretendido aclarar en alguna medida su funcionamiento dentro del universo de la novela, por más que resulte algo

chocante tratándose de una obra en la que se suelen destacar los aspectos tremendistas —que los hay— y pesimistas. Al llamar la atención sobre el poema «Nada» en función de paratexto y sobre el pequeño éxtasis de la escena del violín, he querido destacar que el impulso creativo fundamental es de tipo lírico, no narrativo o testimonial; que la experiencia básica a que Carmen Laforet da cuerpo verbal tiene que ver con un modo contemplativo y estético de percibir y sentir la realidad, sumamente afín al que domina en la obra de Juan Ramón Jiménez, tal y como pudo percibirla una muchacha nacida en 1921. Y que ella misma, con toda su adolescencia emocional, se proyecta en esos impulsos, bastante ajenos a lo político. En ese modo esencialmente lírico de afrontar la realidad, que no tuvieron los demás novelistas de los años 40, consiste a mi juicio la dimensión autobiográfica de *Nada*, más que en el solapamiento más o menos estricto de la vida de Carmen Laforet sobre la de su personaje Andrea.

El papel de la guerra civil en el relato me parece coherente con este planteamiento. La guerra está y no está. Ha sido, sí, el agente que ha traído la discordia, la insolidaridad y la miseria moral y material a la familia. Es instrumento pero no causa. Conocemos detalles de traición y cainismo, aunque seguramente no todos. Pero, por un lado, cabe pensar que, dada la estructura del grupo, con guerra o sin guerra, esa familia nunca habría vivido en armonía. Por otro, en cuanto salimos del mundo de Aribau, la guerra es un referente inoperante. Los ecos de la pobreza o de las necesidades materiales en Barcelona no se vinculan con las muchas cosas ocurridas en la ciudad entre 1936 y 1939. No hay, por ejemplo, alusión a ruinas urbanas. Andrea carece de interés por los vencidos, los desfavorecidos o lo comunitario. Está demasiado centrada en sí misma, en lo que le pasa a ella. Andrea pasa mucha hambre pero no es un hambre solidaria; es por decisión propia y como una forma más de manifestar su independencia. El mundo de sus amigos universitarios respira normalidad y buena alimentación. Con facilidad puede verse en ellos un germen de la izquierda burguesa, bohemia y señoril que fustigará Juan Marsé en *Últimas tardes con Teresa*. Y es que Carmen Laforet no tuvo experiencia directa de la guerra, ni tampoco la madurez obligada que imprime una experiencia semejante. Se encontró con sus consecuencias al viajar a la península desde las islas donde vivió su infancia, en relativa felicidad. Sus experiencias habían sido otras, de tipo más individual. Resultaba difícil, por tanto, que la guerra, como tal, ocupara un puesto importante en su mundo interior. Miguel Delibes piensa que «*Nada* es un producto directo de la guerra»² pero no en el sentido de que hable de la España de posguerra sino, al contrario, en cuanto refleja la tensa España de 1936, la que causó la guerra con su dogmatismo.

² Cereales, 1982, p. 162.

En cualquier caso, una vez más, la guerra constituye otra elipsis, involuntaria; otra zona de sombra que beneficia a la novela frente al lector actual. Cuanto menos directamente testimonial, más sugerente, más reveladora. Es notable que una novela como *Nada*, que expresa una reacción estética y muy individual ante lo negativo —la comunicación frustrada, el ansia de amistad y amor, el deseo de entrega a algo importante que no llega— suscitara una reacción testimonial de orden colectivo. Creo que la dimensión comunitaria no está en el origen, pero es cierto que muchos lectores se la otorgaron. Hubo empatía y un cierto desvelamiento. Por el resquicio de las penumbras, los lectores vieron algo donde reconocerse.

También es notable que una autora como Carmen Martín Gaité, que empezó a publicar algo más tarde y con intenciones más definidamente comunitarias, sintiera una identificación espontánea con esta «chica rara», con la imagen sensible e independiente que proyecta Andrea³. De hecho, también Juan Ramón tiene un hueco en *Entre visillos* (1958): Elvira, personaje vagamente artístico, cita unos versos suyos y Natalia, la adolescente y conarradora de la novela, arroja a veces vislumbres de Andrea. Mientras Martín Gaité, que solo tenía unos pocos años menos que Laforet, percibía automáticamente el potencial crítico y de inconformismo que llevaba escondido esa imagen de mujer, un hombre de otra generación, Melchor Fernández Almagro, se refería con inteligencia, pero sin empatía, «a la fuerza de su juventud condensada en el mirar», a la «revelación de una chica de nuestros días (...) absorta, queriendo algo, sin saber qué»⁴.

BIBLIOGRAFÍA

- Cerezales, A., *Carmen Laforet*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982.
 Jiménez, J. R., «Carta a Carmen Laforet», *Ínsula*, 25, enero 1948, p. 1.
 Kronik, J., «*Nada* y el texto asfixiado», *Revista Iberoamericana*, 116-117, 1981, pp. 195-202.
 Fuente, I. de la, «Carmen Laforet: los sueños devastados», *Mujeres de la posguerra*, Barcelona, Planeta, 2002, pp. 56-111.
 Laforet, C., *Nada*, 24ª ed., Barcelona, Destino, 1997.

³ Fuente, 2002, p. 57.

⁴ Cerezales, 1982, p. 166.

- *Puedo contar contigo: correspondencia Carmen Laforet, Ramón J. Sender*, ed. I. Rolón Barada, Barcelona, Destino, 2003.
 Salinas, P., *Obras completas, vol. 3, Epistolario*, ed. E. Bou y A. Soria Olmedo, Madrid, Cátedra, 2007.