

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**MEMORIA Y OLVIDO. *NADA*, UNA NOVELA DE  
POSGUERRA**

**Tesis que, para obtener el grado de  
Licenciatura en Lengua y Literatura Hispánicas,  
presenta Lucía Natalia González Ortiz**

**Asesora de Tesis, Dra. Esther Cohen Dabah**

**México D.F., 2007**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*Para moma*

## **Agradecimientos**

Parecería, en un primer momento, que la lista de agradecimientos en un trabajo como este sería lo más fácil de realizar. Aunque no implica el esfuerzo de investigación que el resto, debo decir que no es tarea fácil.

A los primeros que tengo que agradecer es a mis padres que, juntos, me inculcaron esa curiosidad por leer y preguntar, a partir de la lectura, las cosas que se encuentran más allá de las páginas de un libro, la cosas que lo conforman fuera de las palabras y que no son otras más que el mundo; en especial a Teresa de cuya lectura surgió más de una atinada precisión para esta tesis.

A Waldo, que ha sufrido todas mis neurosis, mis angustias y mis inseguridades, que ha leído estas páginas, comentado, discutido y propuesto y que, no conforme con ello, es el compañero de mi andar.

A Lizette, la avanzada de luz que guía los caminos de muchos de este lado del charco; a Sergio, sólo porque su amistad es invaluable; a Enrique que compartió los salones de la facultad, y las primeras lecturas; a los Babeles (Tania, César y Octavio que, aunque no es Babel, como si lo fuera) sin quienes no podría haber sobrevivido a la Huelga del '99.

Gracias, finalmente, a los coresponsables de mi formación: Huberto Batis, Bulmaro Reyes, Alejandro de la Mora, Graciela Cándano, Aurelio González, Manuel Garrido, Alfredo López Suárez, Manuel Escurdia, Norma Guarneros.

A Federico Álvarez, que me enseñó que “a través” se escribe separado, sin “z” y con acento en la “e”, que me dio la oportunidad de escuchar los poemas

dadaístas y me introdujo por los senderos de la teoría literaria al presentarme, entre muchos otros, a Foucault.

A Lourdes Franco que puso *Nada* en mis manos.

A Rose Corral y Anthony Stanton que me enseñaron mucho acerca del mundo literario y del rigor que se merece.

A mis lectores, especialmente, a Rodrigo Bazán y Elsa Rodríguez, quienes ayudaron a que el trabajo que presento tenga más forma y sentido.

Y, *at last but not least*, a Esther Cohen que desató los amarres de mi escritura a través de su seminario y de su constante crítica.

## Índice

Agradecimientos	
<b>Introducción</b> .....	6
<b>I. Una novela de posguerra, <i>Nada</i></b>	
De la <i>nada</i> , el secreto y el olvido.....	14
Descubriendo el mundo.....	21
¿Bohemios de posguerra? .....	29
<b>II. El testimonio del “hombre que vio al hombre que vio al oso”</b>	
De vencedores y vencidos.....	37
La “memoria herida”.....	48
Ficción y representación.....	53
<b>III. Los jirones de una casa</b>	
El lugar del testigo, Andrea que vio a Román que vio la guerra.....	62
Una navaja para el cordero.....	75
“Era más verosímil figurarse que Román <i>había sido el espectro de un muerto</i> ” .....	84
<b>Conclusiones</b> .....	92
<b>Bibliografía</b> .....	100

## Introducción

Pensar la literatura es una tarea siempre enriquecedora. Mi formación en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM me ha permitido acercarme al fenómeno literario desde diversas perspectivas: filológicas, epistemológicas, sociales, políticas y filosóficas. En el caso de esta tesis, decidí orientar mi investigación y mi hipótesis de estudio a partir de dos teorías filosóficas que, en algunos puntos, parecen contradictorias –me refiero a la hermenéutica y a la fenomenología–, pero que en muchos otros tienen coincidencias asombrosas que permiten una exploración del territorio literario que, precisamente por arriesgada, se torna emocionante. Muchas veces en el camino dudé entre ambas opciones, tratando siempre de elegir aquella que me permitiera recorrer la novela de Carmen Laforet, *Nada*, de modo claro. Mi acercamiento no pretende abarcar totalmente, ni la novela, ni el fenómeno literario. Son tres los pensamientos críticos que guían esta investigación. Por una parte es Paul Ricœur y su *Memoria, historia y olvido*. Por otra el pensamiento benjaminiano de la alegoría y la ruina histórico-sociales y, finalmente, es Jacques Derrida quien nos hace transitar entre los fantasmas que, a veces de manera aparentemente imperceptible, aparecen como trasfondo, como escenario devastado, de uno de los periodos menos fructíferos de la literatura ibérica.

La novela de Laforet fascina desde la primera vez que se lee. Hay más que una simple historia, una mera anécdota, encerrada en las páginas de *Nada*. Desde una perspectiva histórica la obra es interesante tan sólo por el hecho de ser una de las primeras expresiones literarias después de la Guerra civil española. Pero lo es también por que en ella se encuentra, como encriptado, un ambiente que es propio de un periodo histórico que supera las barreras de lo nacional, lo que Enzo Traverso llama la “Guerra civil europea”.<sup>1</sup> Sus páginas no tratan acerca de lo que sucedía fuera de España; sin embargo, la historia de los personajes de *Nada* puede ser trasladada hacia casi cualquier rincón de la Europa de posguerra.

A pesar de que el conflicto civil español tiende a verse por separado, es decir como si no tuviera absolutamente nada que ver con lo que ocurría en Alemania, Francia o Rusia, no hay que olvidar que el gobierno que fue derrotado por Franco fue un gobierno socialista y que España estuvo durante veintiocho años gobernada por un dictador de derecha. El fratricidio más directo sucedió en España, pero ¿es realmente así? ¿No eran acaso alemanes (judíos, homosexuales, discapacitados, gitanos, intelectuales) los primeros en ser confinados y asesinados en campos de concentración por el régimen de la Alemania nazi? En términos estrictamente políticos, la(s) guerra(s) en Europa fueron en realidad el enfrentamiento entre dos proyectos opuestos de gobierno, entre dos teorías socioeconómicas. De hecho, el régimen de Franco fue –de entre los de Hitler y Mussolini– el único que logró permanecer en el poder.

---

<sup>1</sup> Enzo TRAVERSO, *À feu et à sang. De la guerre civile européenne 1914 – 1945*, Stock, Paris, 2007.

*Nada* es una anomalía. Es una novela camaleónica, que excede los lindes del totalitarismo por la aparente “inocencia” de su autora. ¿Es posible que una obra escrita por una mujer de menos de veinticinco años diga algo acerca del mundo? Supongo que son muchos los factores que contribuyeron a la publicación y al éxito de *Nada*. Es una narración que sorprende por su capacidad de acercamiento con el lector. Los hilos que se tejen en la obra son lo suficientemente fuertes como para sostenernos a lo largo de su lectura, y no es que la obra sea, en términos estrictamente formales –uso del lenguaje, figuras retóricas, metáforas– notable, y sin embargo, hay momentos en los que la franca sencillez de la escritura es lo que la vuelve cercana.

*Nada* excede los límites de la ficción. El marco que se lo permite, en este sentido, es el social. Tiene las raíces bien entradas en la tierra del acontecimiento histórico y esta característica es una de las que le permite, precisamente, emprender un diálogo con los lectores que, desde el principio, entablan un pacto de verosimilitud con la ficción de la obra que no es otra cosa más que la vida misma. Porque si hay algo recreado en *Nada* es la vida del español promedio en la Barcelona de posguerra. No hay aquí el artificio de los personajes de Camilo José Cela, ni sus pretensiones estilísticas. Carmen Laforet *narra*,<sup>2</sup> y lo veremos en las páginas que siguen, el testimonio de una época aciaga.

---

<sup>2</sup> Subrayo esta característica porque es precisamente el poder de la narración, en el sentido benjaminiano del término y no de la teoría narratológica, lo que hace de esta obra una acción de mundo memorable. Más allá de la ideología que pudo, o no, haber influido la escritura de Carmen Laforet.

Estas son algunas de las razones que me llevaron a escoger esta obra de Laforet como materia de estudio para la tesis de licenciatura. El primer acercamiento que tuve al texto me dejó llena de preguntas que, con el paso del tiempo, fueron encontrando posibles respuestas en la teoría literaria y filosófica. El debate académico entre las disciplinas históricas y literarias fue también un punto que me permitió enfocar esas preguntas al centro del debate que supone la literatura testimonial.

El primer capítulo de la tesis se encuentra dedicado a una exploración por el territorio contextual de la obra. Lo que sucedió en España durante los primeros años de posguerra. El establecimiento del totalitarismo de Franco y las repercusiones de ello en los ámbitos culturales y sociales españoles. El lugar en el que se encuentra sujeta la obra, con un apartado final que recoge especialmente el capítulo que en la obra se encuentra dedicado al “mundillo” intelectual de los jóvenes españoles.

El segundo capítulo es la introducción en la temática del testimonio y se encuentra dedicado plenamente a este último tema. Finalmente, el tercer capítulo es un acercamiento, desde la teoría derridiana del fantasma, a la problemática de los objetos y la representación del testimonio. El estudio es amplio y, sin embargo, no abarca todas las posibilidades ni fenomenológicas, ni interpretativas de la novela de Carmen Laforet. Más que una revisión estrictamente filológica de la obra, opté por tratar de presentar un trabajo que me permitiera establecer vínculos, lo más sólidos posibles, entre la literatura y el mundo que la genera para, posteriormente, hospedarla en él.

Más allá del anecdotario literario, mi interés es presentar un trabajo que me permita adentrarme por los territorios del accionar literario en el mundo. En este sentido es que Paul Ricœur me sirve como punto de partida para exponer los alcances que los fenómenos humanos tienen, específicamente la literatura. Si bien es cierto que el estudio filológico de los textos es indispensable, me parece que acercarse a la literatura como expresión del pensamiento genera, entre otras cosas, ideas en movimiento que nos dan la oportunidad de entender y aprehender –hacer nuestra– la historia del devenir humano más allá de los espacios histórico, social o político.

Una obra escrita después de la masacre necesariamente la contiene. Si, como dice Enzo Traverso:

Au fond, la guerre civile espagnole ne fait que donner une expression concrète et tangible à la guerre civile européenne à la quelle personne ne peut échapper. C'est un conflit politique dans lequel s'affrontent des valeurs, des idéologies, des visions du monde, des conceptions de la culture.<sup>3</sup>

Entonces podemos pensar que las primeras obras escritas –fuera de los márgenes delimitantes de las ideologías enfrentadas– durante la guerra son, como en el caso de *Nada*, pequeñas puertas por las que se puede extraer el sentido (la dirección, las consecuencias) de la catástrofe. *Nada* es una obra que, tal vez a

---

<sup>3</sup> “En el fondo, la Guerra civil española no hace sino dar una expresión concreta y tangible a la Guerra civil europea de la que nadie puede escapar. Es un conflicto político en el que se confrontan valores, ideologías, visiones de mundo, concepciones de la cultura.” Enzo TRAVERSO, *op. cit.*, p. 312. Traducción de W. Villalobos.

pesar de sí misma, lucha en contra del olvido manifestando, recreando, lo que no pudo decirse entonces. Lo que el estado de excepción, impuesto por la dictadura, canceló inmediatamente: el pasado que deja de *ser ahí* y tiene que trasladarse a otra parte, fuera de la cotidianidad, fuera de la experiencia del vivir.

Me parece innegable el valor de esta obra. Más allá de sus límites como expresión artística, *Nada* es una obra que logró superar, no importando si fue o no la intención de su autora, los embates del régimen de Franco en contra de la memoria. Porque la memoria de la posguerra está contenida en sus páginas junto con el registro de la forma en la que la sociedad, y específicamente sus nuevas generaciones, enfrentaron a un gobierno que colocó a sus ciudadanos en una situación de orfandad y carestía. Orfandad social, intelectual y política. La pérdida que supuso la guerra para la sociedad española es, justamente, la de los padres intelectuales que se vieron forzados al exilio, y con ellos también salió de España una gran parte de lo que conformaba su pasado. Los españoles de la posguerra se encontraron de pronto *ahí* sin saber de dónde venían, ya que el pasado se transformó en un secreto del que no se hablaba por miedo. Miedo a ser encarcelado, a descubrir que en el pasado familiar alguien había sido Republicano, al hambre y a la muerte.

Decir que la Guerra civil española forma parte del proceso de guerra civil europea es reconocer, en nuestro tiempo, que políticamente España ha sido el primer país en el que se implementó el olvido institucional. Franco y la Falange hicieron cuanto pudieron para borrar el pasado republicano. Así, la literatura se

muestra en *Nada* como esa posibilidad de quebrantamiento del silencio impuesto, después de todo, la *ficción del testimonio*, el “acto narrativo” permite franquear las barreras que se imponen desde el poder. Al menos es lo que el estudio de esta obra me ha permitido entender.

# I

## Una novela de posguerra, *Nada* <sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Hemos decidido nombrar este primer capítulo en el sentido inverso del título que le da nombre a la tesis por razones que se irán aclarando conforme avance la lectura.

Cualquier estudio de la época de Franco debe interesarse en alguna medida por temas tales como la memoria, la guerra, la violencia [...]²

### **De la *nada*, el secreto y el olvido.**

La inversión del título de nuestra tesis podría parecer algo extraño, torpe. Lo cierto es que se trata de acercarnos a los primeros años de la posguerra española, y de la dictadura franquista, a través de una obra literaria en particular: *Nada*. Y es que el título de esta galardonada novela de Carmen Laforet es más que sugerente: ¿Qué era España durante estos años? *Nada*. ¿Con qué soñaban los españoles de los primeros años de la década de los cuarenta? Con *nada*. ¿De qué habla esta novela? De *nada*. Parece, sin duda, una mala broma. El primer quinquenio de los años cuarenta en España fue un desierto literario. Son muy pocas las obras narrativas publicadas. La producción literaria se concentra, por un momento y poco, en la poesía. Quienes vendían libros, se conformaban con abarrotar los estantes con vidas de santos, catecismos y biografías de personajes ilustres, todos ellos *ad hoc* a la censura del régimen franquista. La producción extranjera no fue bienvenida sino hasta un par de décadas después, en el momento en el que la autarquía española terminó cediendo a los intereses del imperio estadounidense y sus bases militares. Así fue la situación en términos generales.

---

² Michael RICHARDS *Un tiempo de silencio*, Crítica, Barcelona, 1999, p. 191.

En 1944 se funda, en Barcelona, el premio Nadal como parte de los esfuerzos por restablecer una cultura de la escritura –esfuerzos cobijados e impulsados desde la dictadura. Carmen Laforet es la primera galardonada con este reconocimiento.<sup>3</sup> La novela tuvo un gran éxito, se hicieron tres ediciones tan sólo el mismo año de su publicación. *Algo*, después de todo, se decía en esta novela que fascinó a los lectores de los primeros años de posguerra. El recorrido crítico-historiográfico que se puede rastrear alrededor de *Nada* es extenso, pero prácticamente invariable. *Nada* es, desde el punto de vista de los estudiosos de la literatura, una novela existencialista cuyo mérito principal radica en haber sido una de las primeras obras narrativas que florecieron en el desierto cultural español de posguerra.<sup>4</sup> Sin embargo, nos parece que son otros los factores en los que se

---

<sup>3</sup> El premio Nadal se instituyó en honor al editor Eugenio Nadal y su primera convocatoria emitió el fallo, en el que resultó galardonada la novela de Laforet, el 6 de enero de 1945. El jurado que otorgó el premio a esta novela estuvo conformado por Ignacio Agustí, Joan Teixidor, José Vergés, Juan Ramón Masoliver y Rafael Vázquez Zamora con una votación de 3 a 2. Posteriormente, en 1948, *Nada* se hizo acreedora al premio Fastenrath de la Real Academia. Cf. Domingo RÓDENAS DE MOYA, "Noticia de CARMEN LAFORET y *Nada*", en Carmen Laforet, *Nada*, Crítica, Barcelona, 2001, pp. 217-261, (Clásicos y Modernos 6).

<sup>4</sup> La novela ha merecido, a lo largo del tiempo, numerosos estudios en revistas de crítica literaria. Así mismo, podemos contar algunas obras dedicadas al estudio de la producción literaria de Carmen Laforet; sin embargo, no conocemos, hasta ahora, ningún estudio amplio realizado específicamente acerca del tema de la memoria en esta obra. Véase especialmente: VILLAR, Marta *The Journey into Self-Knowledge in Three Authors of the Spanish Civil War: Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, and Luis Martín Santos*, Boston University Press, Boston, 2003; BROWN LIPMAN, Joan, *Women writers of contemporary Spain : exiles in the homeland*, University of Delaware, Newark, 1991; RÍO REYES DEL, Marcela, "El movimiento degradante dentro de la casa-doble-espejo de la novela *Nada* de Carmen Laforet" en: *Literatura femenina contemporánea de España: VII Simposio Internacional de Literatura*, Juana ARANCIBIA, Adrienne MANDEL y Yolanda ROSAS (eds.), California State University, Northridge, 22-24 de febrero (1990); "Carmen Laforet's *Nada* as an Expression of Woman's Self-determination", en: *Letras Femeninas*, vol. 1, no. 2, pp. 40-47, (1975). Como puede apreciarse la lectura de la novela ha suscitado diferentes interpretaciones que van desde aquellas que simplemente dan cuenta de ella, casi como fenómeno curioso, hasta las que pretenden encontrar ecos de homosexualidad entre los personajes principales. Es de notar, también, la interpretación feminista de la obra que abarca un espectro muy amplio pues si bien en general se ha querido ver en ella una reafirmación de la figura femenina hay quien también la anota como

puede abundar al estudiar lo que de una vez llamamos la “aparente” simplicidad de esta obra de Laforet.

La España de los “años oscuros”, como se le denomina comúnmente a los primeros años de posguerra, tiene en *Nada* un testimonio asombroso y desgarrador. En un ambiente completamente cerrado una joven, Andrea, se enfrenta con la pérdida que supone –que provoca– el silencio que la rodea. El silencio es una temática autónoma dentro de los estudios que se han hecho lo mismo alrededor de la Guerra civil, que de la posguerra –tanto en la Historia como en la Literatura–, debido a que dicho silencio fue una dinámica impuesta por el régimen fascista de Franco; el que el silencio fuera obligado no debería sorprendernos, si consideramos que dicho olvido era “necesario” para evitar, desde el régimen, el recuerdo, la memoria, de una guerra cuyas secuelas dejaron al pueblo español sumido en la miseria y el hambre:

La historia de muchos individuos y la de sus familias estaba llena de acosos, hambre y sangre [...] En 1939, año de la victoria de Franco, se levantó en España un muro de silencio, que durante décadas fue una barrera erigida ante el pasado:

“Cada vez que preguntabas por un hecho anterior a ese año, *los mayores se llevaban un dedo a los labios y miraban a ambos lados. Éramos un pueblo sin pasado, sin recuerdos*”.<sup>5</sup>

---

instrumento de solidificación del franquismo y el sometimiento de la mujer al régimen [Véase a este último respecto el artículo “Santa Andrea”, proporcionado a nuestro trabajo por el Dr. Federico Álvarez.]Lo cierto es que es una obra que ha merecido la atención de la crítica y, no lo dudamos, que seguirá engendrando nuevos textos que analicen su contenido.

<sup>5</sup> Michael RICHARDS, *op. cit.*, p. 191. El testimonio citado por Richards es del libro de Carles SANTACANA I TORRES, *Victoriosos i derrotats: el franquisme a Uttospitalet*, Barcelona, 1994, p. 113. Los subrayados son nuestros.

Había, por supuesto, una voluntad propia de la sociedad por olvidar lo dura que había sido la vida durante aquellos años; sin embargo, la dictadura de Franco no dudó en utilizar, a manera de propaganda, el dolor de miles de españoles como amenaza de lo que sucedería si el “comunismo” resurgía en la sociedad; no es gratuito, por ejemplo, que la prisión de Carabanchel fuera, durante muchos años, el lugar más temido de España. Todos sabían que tan sólo por pensar críticamente al régimen se podía terminar la vida en aquella cárcel.

Cuando nos preguntábamos de qué se habla en la novela de Laforet, y llegábamos a la conclusión de que no se hablaba de *nada*, en realidad era debido a que lo que transita esta novela es el tipo de silencio que hemos descrito, esto es, un silencio obligado; ahora bien, cabe aclarar que en la obra dicho silencio es el secreto donde la memoria está guardada, y ese lugar se encuentra *en* la nada. Es decir, la nada es el refugio de lo *no dicho*.

Los hechos históricos, ocurridos previamente al momento en que se sitúa la narración, son apenas mencionados en la novela.<sup>6</sup> Y ello se debe a que buena parte de la historia no escrita en el libro, –la que es colocada por Laforet en el

---

<sup>6</sup> Son pocas las alusiones a la Guerra civil, la mayor parte de ellas se refieren a cosas como carros desvencijados de antes de la guerra, ropa, casas, muebles, etc. Cf. pp. 12, 28, 37, 89. Aunque la Guerra es una mención prácticamente inevitable al momento en el que se narran las historias de Román, Juan y Gloria –Cf. capítulo IV, pp. 41-56–, ésta siempre es tomada como el escenario en el que las anécdotas se desarrollaron. La guerra no es en esta novela, formalmente, una materia constitutiva.

ámbito de la nada, del silencio que en forma de secreto transita la obra por entero—<sup>7</sup> es la historia que los *mayores* no quieren, ni pueden, contar.<sup>8</sup>

Decíamos que el régimen franquista impuso el silencio a los españoles. Para hacerlo, utilizó todos los medios con los que contaba. Por ejemplo, durante la década de los cuarenta se fundó el Consejo Superior de las Investigaciones Científicas cuyos propósitos principales eran, por una parte, dar una “apariencia” científica a las investigaciones historiográficas y, por otra, censurar el material que se publicaba en España. En 1944, justo el año de publicación de *Nada*, la prestigiada revista *Arbor* se encontraba ya dentro de las publicaciones oficiales del Consejo.<sup>9</sup> Durante la década de los 40 y la de los 50, *Arbor* trató diversos

---

<sup>7</sup> Ya desde el epígrafe de Juan Ramón Jiménez con el que da inicio la novela el papel del secreto se muestra: 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*. [Carmen Laforet, *Nada*, Ediciones Destino (Destinolibro 57), Barcelona, 1999, p. 8. Los subrayados son nuestros.] Las sensaciones descritas por Jiménez como “anuncios” de esa verdad que no puede ser sospechada fácilmente podrían incluirse, de manera general, en la categoría de la nada, veremos más a este respecto en la parte final de este trabajo. Pero lo que podemos afirmar por el momento es que son los sentidos, la percepción individual, los que podrían guiarnos a la verdad. Pero, por una parte, los sentidos podrían engañarnos y, por la otra, la sensibilidad, la percepción de lo que acontecía en España durante esos años estaba, en gran medida, predeterminada por lo que el régimen, –el *estado de excepción* impuesto por el régimen– permitía salir a la luz de manera oficial. [Para un estudio acerca de los regímenes totalitarios y el “estado de excepción” véase, por ejemplo, Giorgio AGAMBEN, *Estado de Excepción, Homo sacer II, 1*. Pretextos, Valencia, 2003.] Finalmente, esta verdad no sospechada de la que habla J. R. Jiménez es el secreto –impuesto– que, al contacto con la realidad, surge de manera casi espontánea pero que permanece inalcanzable para quien lo intuye, debido al condicionamiento producto del totalitarismo.

<sup>8</sup> Nos parece sintomático el hecho de que cada vez que el personaje de la abuela tiene la oportunidad de hablar del pasado, ya sea del remoto o del más cercano, su narración se ve interrumpida de forma sutilmente abrupta por cualquiera de los interlocutores, —falsos, agregaríamos nosotros pues aquellos que de vez en cuando prestan atención a la abuela no son capaces de escucharla verdaderamente, por lo que su *decir* cae en el mismo vacío que conforma el silencio de la casa de Aribau— que se encuentran con ella. Véase especialmente la narración de Gloria en el capítulo IV de la novela.

<sup>9</sup> Esta revista tiene una serie de antecedentes, por lo menos, interesantes. Uno de sus fundadores fue Raimundo Pániker, licenciado en Ciencias Químicas por la Universidad de Barcelona y en Filosofía por la Universidad de Madrid. Quien a finales de 1939 conoció a José María Escrivá de

temas, pero uno de ellos sobresale de manera importante, el de la Historia. Para los editores de la revista, así como para el propio Consejo, era importante mantener una perspectiva católica y conservadora, que reflejara la visión del régimen franquista sobre la Historia de España. Estar afiliada al Consejo proveía a *Arbor*<sup>10</sup> de una coartada mediante la que se pretendía hacer con la disciplina histórica aquello que Claude Lévi-Staruss señaló en *El pensamiento salvaje*: “La Historia nunca es la historia, sino la *historia-para*”.<sup>11</sup> El silencio impuesto por el régimen se encuentra en directa relación con esta “historia para”, que en el caso del franquismo podría completarse con la palabra *institucionalización*. Al fascismo de Franco (como a cualquier otro régimen totalitario) le interesaba escribir la Historia *para* institucionalizarla, así es como la censura se volvió indispensable. Durante la Guerra Civil Española (GCE) la denuncia –practicada en contra de los republicanos– se convirtió en un método de supervivencia; en la sociedad española de la posguerra –que mantenía en la mente, a pesar de todo,

---

Balaguer, el fundador del Opus Dei en 1928 y estableció una relación que, entre otras cosas, lo vinculó con los círculos falangistas quienes durante los años oscuros, se apoderaron de la industria cultural de España. Posteriormente, a partir de 1942, Pániker ingresó al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, donde en 1943 fue uno de los impulsores de la revista *Síntesis*, germen de la revista *Arbor*, publicada desde 1944 por el Consejo. Cf: <http://filosofia.org/ave/001/a067.htm> [06.10.2006].

<sup>10</sup> Para una revisión amplia en cuanto al papel jugado por *Arbor* en la institucionalización de la Historia en España véase: David K. HERZBERGER, *Narrating the Past. Fiction and Historiography in Postwar Spain*, Duke University Press, Durham and London, 1995, pp. 16-18.

<sup>11</sup> Claude LEVI-STRAUSS, *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 1964, p. 373. La “historia-para” de Levi-Strauss es un concepto que intenta poner en jaque a las consideraciones sartreanas que enfrentan la historia-para-mí a la historia-para-los-otros. Defendiendo el punto de vista materialista, Levi-Strauss apunta que esa historia-para-nosotros- es en realidad una que apunta hacia la eliminación del Otro —al colocarlo en la esfera de los fines. Es en este sentido, y no en ningún otro, que señalamos la pretensión de la revista *Arbor*. Es decir, *Arbor* aparenta la construcción de una historia que pasa por la utilización de los vencidos como medio para establecer la supremacía del régimen franquista. El subrayado es nuestro.

el recuerdo de los “paseos”<sup>12</sup> –, como en cualquier sociedad aprisionada en un régimen totalitario, se adoptó la conducta propia de un sistema *delatorial*: de ahí que los *mayores se llevaran un dedo a los labios y miraran a ambos lados*. Hemos hecho esta pequeña ejemplificación con miras a iluminar el por qué, en la novela de Laforet, el tema de la guerra no es mencionado más que de manera incidental: era una condición *sine qua non* del propio contexto en el que se escribió la obra.

Como decíamos, la *historia para* del régimen franquista tuvo como objetivo institucionalizar, a partir del alzamiento de barreras prácticamente inviolables, la victoria de Franco sobre la República española mediante: “La monopolización de la memoria y de la voz pública por parte de los vencedores [que] ocupó todo el espacio incluido dentro de esas barreras”.<sup>13</sup> Y ello trajo como consecuencias sociales importantes el aislamiento (cultural y económico), y la pérdida del futuro. Es curioso pensarlo así, debido a que es justamente *el futuro* lo que Andrea espera encontrar en Barcelona.

---

<sup>12</sup> Los “paseos” a los rojos se daban al momento de trasladar prisioneros del bando republicano a otras prisiones, o a los espacios de ejecución pública. En ellos, los habitantes del pueblo eran llamados a presenciar el traslado y, si no querían levantar sospechas, a vilipendiar a los prisioneros de manera abierta. Así, fueron muchos los casos en los que incluso parientes de los presos se vieron forzados a insultar y humillar a sus familiares con tal de salvar la propia vida.

<sup>13</sup> Michael RICHARDS, *op. cit.*, p. xviii. Asimismo dice Richards que: “Durante la posguerra la autoridad impuso el olvido del pasado reciente, que fue utilizado como una estrategia de supervivencia tanto en el ámbito personal como en el colectivo. Se introdujo una especie de acuerdo tácito de olvidar lo ocurrido.”, p. 6. Habría que notar que este acuerdo es en verdad una imposición necesaria. Las fuerzas estatales orillan a la sociedad a mantener en el secreto del acuerdo tácito sus propias historias. Después de todo era la vida lo que se jugaba en ello.

## Descubriendo el mundo

Entonces, la pérdida del tiempo presente es, en la novela, una de las consecuencias que se derivan de la pérdida de la inocencia del personaje principal. Dicha pérdida ocurre dentro de unos márgenes perfectamente establecidos: aquellos que fueron marcados a partir de la victoria nacionalista por el régimen totalitario de Franco, es decir, los del silencio. La casa de Aribau es el escenario en el que una serie de personajes, –“originales” según la propia autora– se encuentran.<sup>14</sup> Dentro de un mundo de apariencias, verdades a medias, misterio e infamia. Román es, de todos ellos, el personaje central.<sup>15</sup> Del desenvolvimiento de éste dependen, en realidad, todas las historias de los demás, con excepción – probablemente– de la abuela. La familia que comparte con Andrea la casa de Aribau está compuesta, básicamente, por su abuela, la tía Angustias, los tíos Román y Juan, Gloria, esposa de Juan y Antonia, la criada. Angustias representa para Andrea, durante la primera parte de la novela, la autoridad; una autoridad que, al no estar fundamentada en el respeto, ahoga las aspiraciones de la joven:

---

<sup>14</sup> Laforet los llama “seres originales”. Cf. p. 17. ¿Por qué seres originales? Nos hacemos esta pregunta ya que plantea una interesante posibilidad de acercamiento al texto. En términos generales, los seres que dan origen ¿proviene de algún lado? ¿Es acaso que cuando Andrea llega a Barcelona, su falta de conocimiento acerca de sus familiares es lo que le permite percibirlos como origen? Es en estos momentos en los que se vuelve preciso no olvidar que se trata de una historia ocurrida en un país, una ciudad –emblemática– devastados por la GCE, en el que –por si fuera poco– el pasado está condenado al ámbito del secreto, por lo que la mitificación de estas figuras es perfectamente comprensible y, en ninguna manera, puede pensarse que el calificativo se encuentre colocado ahí de forma inocente. Laforet resalta, al calificarlos de “originales”, una condición específica de la sociedad que recrea.

<sup>15</sup> Al estudio de este personaje se dedica el tercer capítulo de este trabajo.

Me di cuenta de que podía soportarlo todo: el frío que calaba mis ropas gastadas, la tristeza de mi absoluta miseria, el sordo horror de aquella casa sucia. *Todo menos su autoridad sobre mí.* Era aquello lo que me había ahogado al llegar a Barcelona, lo que me había hecho caer en la abulia, lo que mataba mis iniciativas; aquella mirada de Angustias. *Aquella mano que me apretaba los movimientos y la curiosidad de la vida nueva...* (p. 99, los subrayados son nuestros.)

Es interesante esta apreciación –hecha hacia el final de la primera parte de la novela– de la protagonista; hasta este momento de la narración, lo cierto es que no se ha necesitado mucho para que Andrea muestre una actitud *abúlica*. Es cierto que hay muestras del autoritarismo de Angustias, pero éste está muy lejos de ser la causa única de su sufrimiento. Tal vez, arriesgándonos, lo que Laforet trata de explicar mediante la palabra de Andrea es el ambiente opresivo del régimen totalitario. La *mano que apretaba* podría ser fácilmente identificable con el poder de Franco.

En la novela, sin embargo, Andrea descubre rápidamente que Angustias –al igual que los demás miembros de la familia– guarda un secreto que, paulatinamente, la irá vulnerabilizando. El proceso mediante el cual Angustias pierde autoridad frente a Andrea es un excelente ejemplo para demostrar hasta qué punto Laforet nos cuenta “algo”, sin decirnos “nada”. De principio la tía Angustias hace honor a su nombre: parece una mujer amargada y exigente, temerosa de dios, moralmente recta y conservadora. Pero su secreto la condena,

la convierte en pecadora: parece haber tenido un romance con su jefe, –un hombre casado– durante la guerra. En la segunda parte de la novela *Angustias* huye de la casa de Aribau, se va a un convento. Su partida no se realiza de manera callada, por el contrario, sus amigas y conocidos organizan una pequeña reunión en la casa de Aribau y van a despedirla a la estación del tren. Esto hace pensar en que la partida de *Angustias* es un acto redentor que, por lo mismo, merece el reconocimiento de la sociedad.<sup>16</sup> El papel que las mujeres desempeñan en la novela es primero que nada el de depositarias de los secretos, los propios y los ajenos. Ninguna de ellas “sabe” los secretos de las otras; tienen, eso sí, diversas interpretaciones de lo que cada una puede estar ocultando, pero sólo *Andrea* –en su carácter de narradora<sup>17</sup>–, es quien poco a poco va descubriendo cada uno de ellos y, por lo mismo, quien los revela al lector. Este carácter “depositario” es mucho más importante de lo que se podría pensar en un principio ya que es precisamente en el momento en el que cada una de las mujeres de la novela va dejando de desempeñar este papel –el de depositarias de los secretos familiares– que el microcosmos social de la casa de Aribau se derrumba.

---

<sup>16</sup> Este carácter redentor tiene, necesariamente, que ver con el espacio público. *Angustias* es reconocida por su comunidad. En este sentido, y tal vez adelantándonos un poco, podemos pensar en que el suicidio de Román es el equivalente a la partida de *Angustias* en la medida en la que éste también desemboca en el espacio comunitario. El suicidio es un gran escándalo en el que lo mismo se reconocen aquellos que forman parte del círculo familiar como la familia de Ena, la amiga de *Andrea*, y los vecinos del piso en la calle de Aribau.

<sup>17</sup> Las marcas de transmisión oral en el texto nos indican que nos están siendo narrados recuerdos. El que *Andrea* sea tanto narradora de la historia como personaje le otorga un carácter ambiguo, por una parte hay una pretensión de fidelidad a la memoria –sin la que el pacto de verosimilitud no podría llevarse a cabo– pero, al mismo tiempo, están todos aquellos momentos en los que la protagonista duda y utiliza entonces frases como: “al menos así lo recuerdo”. Hay que decir, sin embargo, que dicho carácter es mantenido por *Laforet* lo suficientemente al margen como para que el pacto entre verdad y ficción funcione, manteniendo cohesionada la estructura de la narración. Esto será de suma importancia cuando tratemos el tema del testimonio literario que constituye esta obra.

Cada uno de los secretos guardados es producto de la culpa. En el momento en el que la dinámica de la familia se ve trastornada por la llegada de Andrea, culpas y secretos comienzan a pulular libres por entre los cuartos de aquella casa como “la verdad no sospechada”, de la que habla Juan Ramón Jiménez en su poema. Uno de los artificios de la novela, uno de los trucos narrativos que utiliza Laforet, es que Andrea está ahí para escucharlos. Pero, ¿esta escucha hace de Andrea una persona diferente? Digamos que no. Hay dos posibilidades por las que esto no sucede. O bien Andrea mira el mundo a su alrededor y es capaz de “clasificarlo”, pero lo único que siente al enfrentarlo es, como Angustias, la urgente necesidad de huir;<sup>18</sup> o, por el contrario, lo que sucede es que Andrea nos está narrando desde un tiempo que excede los límites de la narración, un tiempo que ni siquiera es mencionado directamente y que se encuentra instaurado en el justo momento de la narración del recuerdo, es decir, en el momento en el que da el testimonio de los años que pasó en la casa de Aribau. Veamos lo que Domingo Ródenas nos dice al respecto:

La Andrea que narra retrospectivamente ya no es ingenua ni atontada, ya entiende la doblez que pueden esconder las palabras y ha madurado en ella otra concepción de las relaciones humanas. No obstante, construye una voz narrativa privada de toda esta sabiduría adquirida, limitada a la capacidad de interpretación que tuvo un par

---

<sup>18</sup> Román un poco más adelante en la novela reaccionará ante Andrea diciendo que todas las mujeres de la casa de Aribau huyen de allí. Cf. p. 216. Angustias, por su parte dice que: “En esta casa las mujeres hemos sabido conservar mejor la dignidad.” (p. 104). Habría que anotar aquí que el papel que debía desempeñar la mujer, según la Falange era, precisamente, el de “guardianas” de la dignidad en el hogar.

de años atrás, sin interferir con análisis o valoraciones que ahora tal vez sí podría realizar.<sup>19</sup>

Esta última posibilidad aclararía el porqué Andrea no juzga los sucesos que ocurren a su alrededor, limitándose a hacer una descripción de ellos en la que sólo se pueden leer los efectos emocionales que tuvieron en ella, pero nunca una reflexión o una valoración de los hechos.

Digamos entonces que el primer descubrimiento del mundo hecho por Andrea es el de los secretos que encierra la casa de Aribau. Sin embargo, este proceso no se detiene en el ámbito familiar de nuestra protagonista. En este sentido la estructura de la novela se encuentra perfectamente delimitada. La primera parte corresponde al descubrimiento del mundo familiar; la segunda al mundo social –las personas a las que conoce en la universidad y sus familias–, mientras que la tercera correspondería a una etapa de decepción por el mundo descubierto, que resulta en un hundimiento emocional y desemboca en un nuevo escape. Hay que decir también que a lo largo de la novela hay varios descubrimientos que funcionan –es decir que actúan, que accionan–, como develamientos de una situación dada en la narración –ya sea como punto de acción presente o bien, como accionar en el pasado que es relevante para aquello que sucede en el presente– y que, en principio, rompen o abren, los secretos de la trama. La narración de cada uno de ellos se da en la novela de diversas formas que van desde simples reflejos y confrontaciones hasta asimilaciones –es decir,

---

<sup>19</sup> En, "Noticia de Carmen Laforet y *Nada*", en Carmen LAFORET, *op. cit.*, p. 233.

“asunciones de realidad” por parte de la protagonista<sup>20</sup>—, implorando o explotando, dentro o fuera de la narradora y, por ende, del lector.

En la segunda parte Andrea se encuentra ya, de alguna manera, aclimatada al ambiente de su casa. Sus parientes le parecen terribles, pero es capaz de “manejarlos” adecuadamente. Se ha acostumbrado a los ruidos, la suciedad, la violencia, las formas; pero, al mismo tiempo, ha podido entrar en contacto con chicos que no pertenecen al mundo de la calle de Aribau. Además de ello, es en la segunda parte cuando Angustias decide recluirse en el convento, lo que proporciona a Andrea un nuevo estado de libertad en el que puede, literalmente, hacer lo que quiera con su tiempo y su dinero. Al convenir con su tío Juan el pago de alquiler por su cuarto y una pieza de pan, Andrea recupera el control sobre su pensión y ello le permite consentirse con, parafraseando a Angustias, “fruslerías” como dulces y comidas en restaurantes pequeños, que dieron como resultado un estado de hambruna permanente, aliviado de tanto en tanto por los pedazos de pan viejo que su abuela le deja sobre la cama.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Hemos decidido llamar “asunciones de la realidad” a los momentos en los que Andrea asume, sin cuestionar, la “verdad” de un hecho como “destino”, insoslayable, inamovible, etc. El mayor ejemplo estaría en el momento en el que convierte en una solución a todos sus problemas, así como un final de corte tajante a la historia que ha vivido en la casa de la calle de Aribau, el escape en compañía de Ena y su familia a Madrid. Madrid es, a partir de ese momento, un equivalente emocional a lo que antes representaba Barcelona, es decir, el lugar en el que el “progreso lineal” es posible.

<sup>21</sup> Un gasto que no puede pasar desapercibido es el que Andrea hace, sin poder evitarlo, en la limosna que un mendigo le pide cada vez que logra “atraparla” al salir de su casa. Cuando Andrea cuenta esta anécdota lo hace, creemos, como forma de reafirmar hasta qué punto es susceptible de sentir culpa. Al mendigo solía darle limosna su tía Angustias y, una vez liberada de ella, Andrea no puede deshacerse del mendigo aunque le cueste en ocasiones quedarse ella misma sin comer. Andrea, quien en principio no tiene ninguna responsabilidad en cuanto a las culpas familiares, hereda de su tía a este personaje, de la misma manera en que hereda los secretos del resto de la familia.

En un primer momento podríamos pensar que al entrar en contacto con *otro* mundo Andrea ganaría distancia de su familia y podría así ser capaz de comprender lo que sucede a su alrededor –en lugar de ser tan sólo una observadora, una persona a quien los acontecimientos arrastran como en un río, parafraseando a la propia protagonista–, pero no es así. Por el contrario, para Andrea el encuentro con el mundo de Guíxols y Pons, –como veremos en el siguiente apartado– representantes, al mismo nivel que lo es Ena, de la clase “acomodada” barcelonesa de la posguerra española, sí significa el descubrimiento de *un-otro* espejo; pero esta vez se trata de un tipo especial de espejo –que bien podría ser usado en la casa de la risa de una feria rodante–, puesto que la imagen que este espejo devuelve a Andrea se estrella de manera radical con el mundo al que, hasta ahora, se ha enfrentado.

La incompreensión de nuestra protagonista de este *otro* mundo no se debe a una falta cometida por ella, digamos que no es por ignorancia de las “buenas maneras” que Andrea es incapaz de comprender a la clase social acomodada, sino que esta clase social pertenece por completo al régimen franquista, lo que plantea de entrada una distancia ideológica de la casa de Aribau y de Andrea. Aunque Andrea no tiene una ideología como tal, sabemos que en su casa la familia está destrozada por las penurias de la guerra, especialmente por las traiciones de Román al bando republicano. El desastre de la casa de Aribau está, por mucho, más allá de la carestía económica pero, así como en el caso específico de Andrea, dicha carencia es determinante en cuanto a la forma en la

que todos su miembros se relacionan socialmente.<sup>22</sup> Es, por tanto, cierto que no hay identificación posible entre quienes se han beneficiado económicamente con la instauración de la dictadura franquista y el mundo de la joven.<sup>23</sup>

Ahora bien, este espejo le permite decir a Andrea que vive entre “las sombras y las pasiones”. (p. 214) ¿Son las sombras los restos de su propia familia? Y, por oposición, ¿las pasiones se encuentran en la clase social a la que pertenecen sus compañeros de la universidad? Al menos para Andrea es así. La identificación positiva de esta parte de la sociedad española se reafirma constantemente a lo largo de la novela, sin importar el número de decepciones que, tanto Ena, como los otros personajes arquetípicos, puedan ocasionarle a la joven. Descubrir el mundo, los mundos, que España generó en seguida de la guerra y durante la primera década franquista, es para Andrea una vivencia arrolladora. Esta experiencia personal está, sin embargo, un tanto desdibujada pues, si bien es cierto que Andrea narra su propia historia, lo que resulta relevante excede los límites de su pequeño yo. Andrea es, como habíamos tratado de apuntalar líneas arriba, el pretexto para que la trama de la novela se desarrolle,

---

<sup>22</sup> Habrá que recordar aquí el episodio de la fiesta en casa de la familia de Pons, [Capítulo XVIII, especialmente pp. 222 y ss.], en el que Andrea se siente completamente fuera de lugar debido a sus ropas gastadas.

<sup>23</sup> En la página 220 del mismo capítulo XVIII, Andrea escucha por casualidad una conversación de dos “señores” en la que se hace la única referencia en la novela a la 2ª Guerra Mundial, uno de los hombres dice al otro de manera soberbia que la guerra en Europa no es un “juego de niños” y que en todo caso puede hacerlos “ganar millones”– y quienes lo perdieron todo en la GCE.

pero es también testigo privilegiado<sup>24</sup> y, por lo mismo, porta-voz, del acontecer social de esta época.

### **¿Bohemios de posguerra?**

En nuestro estudio, el mundo de Guixols e Iturdiaga se ofrece como pequeño testimonio de la orfandad literaria de la España de posguerra. El encuentro de Andrea con estos personajes se narra en el capítulo XIII de la novela. El grupo de “bohemos” se plantea como de “vanguardia intelectual” en un contexto retrógrada. Iturdiaga es escritor. Sigue esperando a que su padre se decida y pague la publicación de su primera novela (de cuatro tomos) ya que no hay quien quiera publicarla. Guixols, por su parte, es un pintor talentoso y prolífico que “tenía suerte y vendía bien sus cuadros.” (p. 156), aunque nunca había logrado exponer su obra. Pons, un amigo de la universidad, es quien introduce en este mundo a Andrea y con este personaje sostiene un romance frustrado por sus diferencias de clase. Cuando Pons invita a Andrea, le explica que en este grupo no se aceptan mujeres ya que Guixols “tiene miedo de que se asusten del polvo y que digan tonterías de esas que suelen decir todas” (p. 153). Sin embargo, Pons habla de Andrea con

---

<sup>24</sup> Privilegiado en la medida en la que a pesar de las carencias a las que está sometida, tiene la oportunidad de matricularse en la universidad siendo mujer –recordemos que en aquellos años las mujeres no estudiaban y, si lo hacían, era solamente en busca de marido–, lo que le permite entablar las diferentes relaciones con el mundo que exceden los límites de la casa familiar. Privilegiado, porque a pesar de que insista en no mirar los escombros tiene la capacidad intelectual de, por lo menos, atisbar las razones de su vivencia. Finalmente, es un testigo privilegiado en la medida en la que no se encuentra, en realidad, atravesada por la vivencia de la guerra. Andrea no está en ninguno de los bandos, o de los bandos posibles, en los que se divide su familia por lo que es capaz de ver y reportar la compleja situación en la que cada uno de ellos se encuentra y, a pesar de que conforme se acerca el desenlace de la historia Andrea va adquiriendo una cierta animadversión por Román, ésta nunca llega al grado, por ejemplo, de justificar, explicar o juzgar su muerte.

ellos y les dice que ella es diferente, no usa maquillaje y “tiene la tez muy oscura y los ojos muy claros.”(*Idem.*) Andrea toma esta invitación con gusto y sin recelos. En el primer encuentro con el grupo se mencionan dos figuras del arte español: Bécquer y Picasso.<sup>25</sup> De alguna manera se identifica entonces a los líderes del grupo con estos dos “maestros” –al menos así califica Andrea a Picasso– de la literatura y la pintura españolas.

Lo menos que se puede decir de este grupo es que es pintoresco. Pero hay que anotar que cada uno de sus miembros pertenece a la clase acomodada que no tiene en realidad mayor influencia en el ámbito intelectual. Por otra parte, este grupo tiene características interesantes puesto que, a pesar de que se planteen a sí mismos como vanguardia, a pesar de que uno de sus miembros ose llevar el pelo largo, la primera tarea que le dan a Andrea es la de prepararles la merienda. Muy pronto Andrea nos revela el origen acomodado (y acomodaticio) de los miembros del grupo:

El único mal vestido y con las orejas sucias era Pujol [un pintor que imitaba “punto por punto todos los defectos de Picasso” (p.154)] [...] me enteré de que era rico. Guixols mismo era hijo de un fabricante riquísimo. [podemos sospechar el origen de la “buena suerte” al momento de vender sus pinturas] Iturdiaga y Pons pertenecían también a familias conocidas en la industria catalana. (p. 156)

---

<sup>25</sup> Es, en verdad, muy interesante que las dos únicas figuras histórico-artísticas citadas en la novela sean Gustavo Adolfo Bécquer y Pablo Picasso. Por un lado, Bécquer simboliza el pasado romántico del siglo XIX español. Para nadie es un secreto la inclinación religiosa del escritor; de hecho se le menciona en el contexto de un recorrido que realizó Iturdiaga a los templos españoles, que Bécquer mismo hizo para escribir su estudio *Historia de los templos de España*. Pablo Picasso inicia, de hecho, su carrera como dibujante en 1895 en Barcelona. La mención a Picasso resulta, al menos, un poco sorprendente debido a su participación activa en el Gobierno Republicano español –al comienzo de la GCE fue nombrado director del Museo del Prado–, su posterior exilio y la inolvidable *Guernica*.

Esta condición no es juzgada en un primer momento por Andrea. Capítulos más tarde veremos cómo el hecho de provenir de una clase económica diferente cobrará un precio alto a nuestra heroína.

El resto de la anécdota del grupo divaga por la narración de una de las múltiples “trampas” que Iturdiaga hace a su padre para obtener dinero de él. Digamos que, en términos generales, el relato de la bohemia adolescente española es bastante banal, pero una o dos cosas pueden extraerse de él. Lo primero sería la veracidad del reflejo social. Los hijos rebeldes de la clase acomodada, que lo mismo critican a sus familias por dedicarse a amasar fortunas, pero que también gastan el dinero –que puntualmente les es proporcionado por sus padres– sin mayor conciencia. Se quejan de la actitud “remilgosa” de las mujeres, y la única tarea que son capaces de dar a Andrea dentro del grupo es la de la típica mujer: atender a los chicos. El final del capítulo es, con todo, un buen indicio de algo que planteamos al inicio de este apartado: el mundo intelectual de la posguerra española se encontraba muerto.

*Tan muerto como podía estar.*<sup>26</sup> Las figuras se habían marchado al exilio y fueron, aunque no en todos los casos, sustituidas por los escritores y artistas falangistas o que por lo menos se apegaban de manera incondicional tanto a las políticas culturales de censura del régimen como a la ideología católica conservadora del mismo. Pero había, sobre todo, un alejamiento de la producción

---

<sup>26</sup> O como el propio estado autoritario lo mantuvo.

artística de la sociedad. Lo importante para quienes pertenecían a la Falange era, como para cualquier intelectual partícipe de cualquier régimen totalitario, la reeducación en los valores máximos de su cofradía. Es posible pensar que en una época marcada por la escasez el gobierno deje de prestar atención a áreas “inútiles”, como la cultura. Pero el régimen de Franco tenía razones muy diferentes para hacerlo.

Si bien es cierto que se comenzó a fomentar la escritura mediante diversos premios literarios, lo cierto es que al franquismo le interesaba más difundir su propaganda que fomentar la cultura. Un ejemplo de ello es el apoyo otorgado durante estos años difíciles a la industria cinematográfica y, en especial a la creación de NO-DO. NO-DO fue la agencia noticiosa del régimen que más éxito tuvo entre los españoles. La producción de pequeños documentales en los que se exaltaban las “virtudes” del pueblo español. La filmación de los desfiles en los que se vitoreaba al caudillo, discursos frente a la multitud que inquietantemente recuerdan a la Alemania nazi de estos mismos años; todo ello se podía ver, se *debía* ver, antes de que comenzara la proyección de películas, previamente censuradas, las más de las veces.<sup>27</sup> Es interesante dar cuenta aquí de una de las posturas del franquismo ante las diversas expresiones culturales y artísticas:

---

<sup>27</sup> Para el caso de NO-DO, en especial, y para una revisión minuciosa del tema de la propaganda franquista en general, véase Araceli RODRÍGUEZ, “NO-DO: el origen. Razones que motivaron la creación de la imagen oficial del régimen.”, en *La comunicación social durante el franquismo*, Juan Antonio GARCÍA GALINDO, Juan Francisco GUTIÉRREZ LOZANO Inmaculada SÁNCHEZ ALARCÓN (eds.), Servicio de Publicaciones, Centro de ediciones de la diputación de Málaga, Málaga, 2002, pp. 262 - 276.

Están ya lejanos los tiempos en que se podía pensar en un cine o en un arte cualquiera desprovistos de todo sentido crítico educacional y político, que apenas puede hoy concebirse cómo alguna vez pudieron elevarse a categoría las meras formas, vacías de meollo. Meollo [nos aclara el declarante] que interpretamos en el sentido más claro de tendencia, *pero de tendencia al servicio de una verdad nacional, que por ser verdad tiene que ser única [...]*<sup>28</sup>

Estas declaraciones constituyen un ejemplo de lo que los encargados de la creación del régimen franquista tenían por entendido como “políticas culturales”. La victoria de Franco sobre la Segunda República Española necesitaba, por cruenta, del consenso nacional en torno a la “verdad nacional”, a la “verdad única”. Estos jóvenes intelectuales de la obra de Laforet tienen en su estudio “El cuadro de la verdad”, que ocultan a los ojos de los más viejos: un lienzo pintado de negro con una cita de Homero en letras blancas: “Demos gracias al cielo de que valemos infinitamente más que nuestros antepasados.” (p.158) Soberbia completa, ¡total! Los clásicos inspirando a una generación de huérfanos por la guerra, que se enfrenta a un mundo devastado sin armas, sin conocimiento; la prohibición del saber los deja abandonados y no saben, siquiera, que sus antepasados eran otros que, por desconocidos, por exiliados, no se encontraron en los estantes de ninguna biblioteca y, seguramente, de ninguna casa a la vista de todos, sino hasta después de transcurridos muchos años.

---

<sup>28</sup> Palabras de Manuel TORRES LÓPEZ, Delegado Nacional de Propaganda en 1942, “La política y el cine”, *Arriba* (4, 10, 1942), citado por Araceli Rodríguez en *Ibid*, p. 264. Los subrayados son nuestros.

La reescritura de la historia, que silenció las voces disidentes, pasaba entonces también por la reeducación del pueblo. Reeducación que, huelga decirlo, no era más que la absoluta pérdida de la memoria y la conciencia social de España –como Nación con una Historia– y los españoles. El caso de la censura cinematográfica es mucho más complejo y exitoso que el de la literatura misma. No es difícil sostener este punto si pensamos en que el índice de analfabetas en España era verdaderamente considerable. La literatura tenía un ámbito de recepción pequeño en comparación con el cine que, a pesar de la carestía económica, se encontraba al alcance de cualquier persona. *Nada*, como hemos mencionado antes, fue un éxito editorial y sus páginas parecen no haber llamado la atención de los censores. La realidad es que la novela ha sido mutilada luego de su primera edición; y que las razones para que haya sobrevivido son, en gran medida, por lo imbricado del argumento y la suspicaz forma en la que Laforet logró plasmar el testimonio de esos años “oscuros”.

Nada significa la muerte de Román, la perversión de Ena, la violencia de Juan, las intrigas de Gloria, la decepción humana. Nada excepto la verdad no sospechada que se cuela por entre las rendijas de la percepción incuestionable de esta adolescente que encuentra en la huída el único medio para satisfacer el vacío. La náusea permanente de Andrea, sus “ires y venires” por entre los laberintos de la culpa y la ansiedad que provoca en ella la terrible sensación de orfandad parecen ser un recuerdo que, aunque superficialmente no parecen dar la impresión de provocar repercusión alguna se tornan en un hecho *memorable* que

despierta, años después, la necesidad de narrar, de contar esta pequeña historia trágica para dejar un testimonio de lo ocurrido. Andrea, como Pascual Duarte, es un ser inferior, que no comprende su entorno, que no pertenece a él. Tal vez el mejor testigo posible es aquél que puede relatar los hechos así, sin haber participado, siendo sólo vehículo de transporte entre las palabras y las cosas. Pero de ello hablaremos en el siguiente capítulo de este trabajo.

**II**

**El testimonio del “hombre que vio al hombre que vio al  
oso”**

El rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es un criterio de verdad. Puesto que el concepto mismo de verdad es incierto y su definición integra elementos dispares y aun contradictorios, es la verdad como objetivo unívoco del texto y no solamente la presencia de elementos ficticios lo que merece, [...] una discusión minuciosa.<sup>1</sup>

## De vencedores y vencidos

Vamos a retomar, en primera instancia, la problemática de la pérdida. En el caso de Andrea podemos decir que ella pierde una serie de cosas al llegar a Barcelona. Desmenucemos ahora las esferas que constituyen esta pérdida. Empezamos por la más evidente de ellas: la inocencia. Cuando Andrea llega a Barcelona se encuentra atravesada por sus recuerdos de infancia. La casa de sus abuelos es, en su memoria, un lugar de vacación, de descanso y diversión. Pero todos esos recuerdos los pierde en el momento en el que cruza la puerta de la casa en la calle de Aribau:

[...] comencé a subir muy despacio la escalera, cargada con mi maleta.

Todo empezaba a ser extraño a mi imaginación; los estrechos y desgastados escalones de mosaico, iluminados por la luz eléctrica, no tenían cabida en mi recuerdo [...]

Luego me pareció todo una pesadilla.

---

<sup>1</sup> Tanto el título del apartado como el epígrafe provienen de Juan José SAER, *El concepto de ficción*, Ariel, 1997.

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*.<sup>2</sup>

La casa de la calle de Aribau da a Andrea una bienvenida que no espera. Cargada de sus maletas, con la ilusión por entrar a la universidad y tener así un futuro, Andrea es recibida por las cosas de una casa que parecen estarse yendo (“como en las mudanzas”) y que no corresponde con el recuerdo que guarda de ella. Pierde algo –la inocencia de su infancia– y comienza, aunque ella no lo sepa aún, a perder algo más: su futuro. *Como en las mudanzas*, las cosas apiladas en el recibidor de la casa son, o podrían ser, una anagnórisis de lo que le espera en el futuro.<sup>3</sup> También la Barcelona que ella mantiene en el recuerdo es distinta. En términos generales, se puede decir que ahora todo es más “sucio”, la gente es menos amable y el aire se encuentra enrarecido.<sup>4</sup>

Sin embargo, hay una pérdida que va más allá de la inocencia. Las maletas de Andrea se encuentran, esencialmente, repletas de libros. Su obsesión por irse

---

<sup>2</sup> Carmen LAFORET, *op. cit.*, pp. 13-14. De ahora en adelante, cuando citemos la novela, nos limitaremos a anotar el número de página, al final de la cita, entre paréntesis. El subrayado es nuestro.

<sup>3</sup> Más adelante –en el momento en el que nos acerquemos al personaje de Román– profundizaremos en el tema de las “cosas” –los objetos–, pues a partir de aquí, y en adelante, nos encontraremos con varios indicios de que éstas juegan un papel determinante en el desarrollo de la historia, especialmente en la manera en la que contribuyen a construir un ambiente que testimonia, de la época.

<sup>4</sup> El adjetivo “sucio” es frecuentemente utilizado a lo largo de la novela. Pensamos que ello se debe a que el ambiente de posguerra se encuentra completamente sumergido en la miseria. La adjetivación negativa se repite de forma constante cuando Andrea describe los lugares. Un ejemplo de ello es cómo describe el edificio de la universidad, tan querida para ella en su imaginación, como un lugar frío; Cf., por ejemplo, p. 69.

del pueblo en el que vivía al encargo de una tía, está fundamentada en la posibilidad de estudiar.<sup>5</sup> Su deseo todo está puesto en la oportunidad de matricularse en la Universidad de Barcelona. Este deseo no es, creemos, algo diferente de una especie de ansia por “progresar”, es decir, por tener un futuro. Este ideal de “progreso”<sup>6</sup> es constante en el desarrollo de la narración. Si bien no es alcanzado tampoco se pierde del todo puesto que, al final de la novela, Andrea toma la decisión de mudarse a Madrid que —a diferencia de Barcelona— se encuentra en la imaginación de Andrea como un lugar desconocido que cobija, al final de la historia, las esperanzas de progreso de la joven. Sin embargo, el trayecto que Andrea tiene que recorrer para llegar hasta este último punto es largo, y muchas situaciones tienen que suceder antes de que su única —y última— puerta de escape sea una nueva mudanza. Hasta aquí hemos hecho un resumen un tanto escueto de la manera en la que Laforet nos va guiando por los caminos de su joven protagonista. Pero hay un detalle que merece nuestra atenta exploración

---

<sup>5</sup> Calificamos su conducta de obsesiva por una de las cosas que Andrea narra en uno de los primeros encuentros que sostiene con su tío Román: cuando éste le pregunta que si quiere un cigarrillo y ella, pudorosamente, le responde que no fuma, Román le reclama que le está mintiendo y que él sabe perfectamente que en el pueblo lo hacía. Andrea le responde: “Pues no me gusta fumar. En el pueblo lo hacía expresamente para molestar a Isabel, sin ningún otro motivo. Para escandalizar, para que me dejara venir a Barcelona por imposible.”, (p. 39). Andrea estaba, si no obsesionada, por lo menos sí dispuesta a hacer lo que fuera necesario para que su prima la dejara irse.

<sup>6</sup>La idea de progreso que se mantiene a lo largo de la novela es la de la Historia positivista. A pesar de que Andrea, un poco como el ángel de la historia de Walter Benjamin, mira frente a ella cómo se han —y se siguen— acumulando los escombros de la guerra, no puede hacer nada para detenerse en su camino hacia delante. La diferencia radical reside en que Andrea mira los escombros de vez en cuando mientras mantiene su mirada puesta en “un futuro mejor”. Su condición de testigo de los acontecimientos es, digámoslo de una vez, sesgada por los valores implementados por las estructuras sociales del poder, desde su tía Angustias, hasta el Estado. Para diferenciar entre ambas concepciones de progreso aclaramos que cuando nos referimos al que Andrea tiene como aspiración el “progreso lineal”; no hay en ella una visión crítica del progreso como la que Benjamin plantea en sus tesis —y como podría tenerla Román, por ejemplo. Cf. “Tesis IX”, Walter BENJAMIN, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, (Bolívar Echeverría ed. y trad.), Contrahistorias, México, 2005.

y es el de la problemática que despliega la necesidad de progreso que siente nuestra protagonista.

Iniciemos diciendo que luego de la guerra devastadora, el régimen franquista se encargó de orientar la “esperanza social” hacia el futuro. La “hora de España” había llegado, sólo que para muy pocos. El régimen comenzó por establecer una burocracia estatal como único mecanismo de riqueza (y enriquecimiento) en el país –por lo menos hasta mediados de los 60, cuando se dio la segunda oleada de emigración, esta vez laboral, además de lo sucedido con la apertura a la intervención estadounidense. Dicho aparato estatal-burocrático, así como el abandono de las políticas agrarias, contribuyeron a generar la idea de que toda posibilidad de progreso se encontraba en las ciudades. Es curioso, porque en el caso de Andrea no estamos hablando de una joven campesina, sin educación alguna, sino, por el contrario, de una mujer educada y con ansias de “superarse” académicamente. Es Andrea, como mostraremos en otro apartado de este trabajo, un personaje homo-intradiegético.<sup>7</sup> Las vivencias de la propia Carmen Laforet se entrelazan en la creación de su personaje,<sup>8</sup> colocando las

---

<sup>7</sup> Tomando como base la clasificación genettiana de los tipos de narradores; es decir, Andrea narra las experiencias de los demás personajes, al tiempo que narra su propia historia. Ahora bien, habría que agregar el elemento autobiográfico a esta categoría ya que el personaje de Andrea contiene en su creación elementos, anécdotas o vivencias de la propia Carmen Laforet, tomando en cuenta este elemento podríamos hablar de un proceso de *autodiégesis*. La precisión del término es una contribución proveniente de la lectura del Dr. Rodrigo Bazán.

<sup>8</sup> Sólo diremos, someramente, que Carmen Laforet, tuvo una baja en su producción literaria después de casarse y mudarse a Madrid. Posteriormente salió de España y en Estados Unidos conoció a Ramón J. Sender –escritor y activista político desde la época del dictador Primo de Rivera, cuyo compromiso con la causa republicana fue incluso motivo del asesinato de su esposa a manos de los nacionales, se exilió en México hasta el año de 1942 en el que se trasladó a Estados Unidos donde se encontró con Laforet en 1965–, y entabló una relación epistolar con él en la que podemos darnos cuenta de las propias pérdidas de Laforet como intelectual. Pérdidas que, sobra decirlo, se debieron

cosas un poco más allá del mero ámbito ficcional, proveyendo a la narración de un carácter especial. La vida de Laforet es reflejada en la novela, pero ¿qué puede sugerirnos esto, en el ámbito de nuestro estudio? Básicamente podemos decir que el uso de la autodiégesis, permite afirmar la teoría –a manera de prueba– de que esta novela constituye un testimonio de su época. Los elementos biográficos de la novela pueden ser rastreados tanto en la historia como en la historiografía literarias. No dudamos que ella misma, como Andrea, haya sucumbido a la opresión tiránica de Franco.<sup>9</sup> En su “Noticia de Carmen Laforet y *Nada*” Domingo Ródenas de Moya apunta, además, en cuanto a la producción literaria de Laforet que:

Sus cuatro novelas guardan relación evidente con su propio itinerario biográfico y están emparentadas estrechamente por la idea de la transición a una vida nueva y la salvación en ella. [...] Así lo reconocía en 1956 la escritora: “mis novelas están hechas de mi propia sustancia y reflejan ese mundo... que soy yo”.<sup>10</sup>

Si nos acercamos con detenimiento al proceso de la escritura como la “puesta en escena” de aquello que el escritor ha decidido crear desde sí mismo, ¿podemos, entonces, decir que la obra siempre se trata del testimonio del autor? El problema de la ficción y el testimonio literario tiene en su contra a quienes

---

en gran medida a la represión que el “estilo de vida”, la moral franquista, impuso a los españoles. Al momento de la elaboración de este trabajo sólo hemos leído referencias a dicha correspondencia –la información está disponible en la entrada de *Wikipedia* a Carmen Laforet–, pero no hemos revisado la publicación en sí.

<sup>9</sup> Nos parece relevante, por ejemplo, el hecho de que Laforet haya renunciado a la escritura por dedicarse a su marido y a sus hijos, además de convertirse al catolicismo y profesar dicha fe durante cinco años.

<sup>10</sup> Domingo RÓDENAS DE MOYA, *op. cit.*, p. 325.

buscan encontrar la totalidad desnuda frente a sus ojos. Sobra decir que la experiencia total es inabarcable, pero ¿hasta qué punto, entonces, podemos hablar de lo que la autodiégesis aporta, al menos, a esta obra en particular? Creemos que, incluso si Laforet hubiera escrito otra historia, una en la que un ser fantástico, un dragón, por ejemplo, fuera el causante de aquello que toca las almas de los personajes de la Barcelona de la posguerra, aun así, la experiencia narrada –el recuerdo de Andrea– por la escritura de Laforet permitiría que nos asomáramos a esta época por Otra ventana, diferente, a aquella por la que el franquismo pretendía reconstruir a España posteriormente a la guerra; porque Laforet nos ofrece una imagen que apela a la revelación de una verdad inconsciente, “no sospechada”, que nos atraviesa sutilmente, que hace despertar nuestros sentidos y nuestra propia memoria, la que universalmente nos pertenece.<sup>11</sup> Entonces podemos afirmar que la institucionalización de la historia durante la dictadura franquista fue posible gracias al olvido.

Regresando a la obra, hay en *Nada* una representación de otra de las consecuencias de aquella omisión impuesta por la dictadura. El olvido, en el nivel “oficial” –es decir, en los ámbitos del dominio del poder: en las instituciones, la academia, la prensa– fue una imposición llevada a cabo de manera relativamente

---

<sup>11</sup> En el marco de una serie de conferencias intituladas *Abrir los campos, cerrar los ojos* [10, 11 y 12 de enero de 2007, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.], Georges Didi-Huberman, apuntó el poder que la imagen tiene para apelar a nuestros sentidos, para transmitir esa verdad del hecho. En este caso no tratamos con imágenes, pero sí con el imaginario de la posguerra y, en cierto sentido, creemos, Laforet pinta en este gran lienzo que es la novela, una imagen que logra transmitir un más allá de las palabras, o un “más acá” de la imagen que rompe con la distancia objetiva y que nos acerca a la misma experiencia a través del montaje que supone la narración del testimonio literario. Volveremos a este tema en el segundo capítulo de este trabajo, cuando hablemos de la representación siguiendo los presupuestos ricœurianos del *ars memoriae*.

fácil, pero en el espacio de la sociedad esto no fue así y, por el contrario, tuvo una consecuencia que aún hoy es difícil de sortear:

La interiorización o evasión del pasado, a nivel tanto colectivo como individual, hace que [incluso hoy] el estudio de la represión franquista resulte muy difícil. Los recuerdos de dolor o la vergüenza fueron interiorizados y por tanto no resulta fácil recuperarlos, articularlos o interpretarlos.<sup>12</sup>

Esto es claro no sólo en el ámbito de la Historia española, sino en el de la Literatura. Las obras narrativas de la inmediata posguerra, y por supuesto aquí incluimos a *Nada*, no están exentas de esta afirmación. Al principio de este capítulo, hablamos de la poca producción literaria durante estos años, pero lo que aún no mencionamos es que esta producción tomó la forma de un primer “realismo social”. Básicamente, las dos obras exponentes de este estilo fueron *Nada* y *La familia de Pascual Duarte*. Ambas obras fueron muy bien recibidas por el público, aunque la segunda no llegó a ver la reimpresión en territorio español,<sup>13</sup> y ambas representan el primer acercamiento de los escritores españoles a la problemática social en la que estaba sumida España. Estas novelas son así, en las condiciones sociales que hemos descrito, la punta de lanza de un esfuerzo por no olvidar y, hoy día, *documentos* para la investigación de aquellos años.

---

<sup>12</sup> Michael RICHARDS, *op. cit.*, p. 27.

<sup>13</sup> La reimpresión de esta novela de Camilo José Cela no pasó la prueba de la censura franquista, por lo que tuvo que publicarse en Argentina, en 1955, por la editorial Espasa-Calpe.

La problemática de Andrea, desde el comienzo, tiene que ver con esta necesidad de su generación por distanciarse de los hechos ocurridos durante la guerra; ella, a diferencia de los otros miembros de su familia, no tiene ni “historias secretas” de su pasado –como sería el caso de Angustias, Román, Gloria y Juan– ni conserva los recuerdos de una mejor época, –como sería el caso de la abuela. Además de que la Segunda República Española fue condenada al olvido por el franquismo, su derrota significó una pérdida que excedió el ámbito meramente político, debido a que incluyó también a sectores de la sociedad que, o bien no tenían la edad suficiente como para estar involucrados activamente en el devenir de los acontecimientos políticos –como es el caso de nuestra protagonista–, o simplemente no se encontraban “alineados”, ideológica y prácticamente, ni con los nacionales, ni con los republicanos. Michael Richards lo explica de la siguiente manera:

La Guerra Civil Española y su espantosa posguerra supusieron en muchos aspectos una terrible sensación de pérdida. La derrota representó algo más que un fracaso militar: supuso también una pérdida del pasado, de la identidad y de los ideales, así como de la visión del futuro. [...] *Mediante la implantación de sus instituciones totalitarias, el régimen intentó imponer de modo coercitivo su propia visión de las cosas, excluyendo la voz republicana.* En último término *el franquismo puso en práctica una auténtica pérdida del futuro*, una pérdida de las esperanzas, por cuanto

millones de españoles fueron privados de su sentido de identidad y de dignidad.<sup>14</sup>

Cuando la dictadura intervino de manera tan profunda en la vida de los individuos, estos perdieron no sólo la posibilidad de proyectar o de imaginar un futuro. Se perdió, además —o, mejor dicho, precisamente porque lo que se perdió fue esa capacidad de proyección<sup>15</sup>—, la identidad. Esto es claro en el personaje de Andrea. Nos damos cuenta al examinar con atención la manera en la que cada vez que parece haber encontrado su lugar en el mundo, se da cuenta de que en realidad no es así. Primero piensa que la casa de Aribau lo será y, muy rápidamente, se da cuenta de que no encaja en ese mundo de secretos y violencia. Posteriormente se rodeará de gente de su misma edad, pero ellos tampoco representan una identificación plena. Finalmente, sólo Ena, la “niña de buena familia”, cuyos padres gozan de una situación económica privilegiada, parece ofrecerle un cierto tipo de estabilidad, al tiempo que se convierte en una nueva puerta de escape.<sup>16</sup> Es que la lógica impuesta por la dictadura, como la impuesta por cualquier régimen totalitario, raya en la esquizofrenia, en la locura, ya que al tiempo que se exige al

---

<sup>14</sup> Michael RICHARDS, *op. cit.*, p.27. Los subrayados son nuestros. Esta cita de Richards es trascendente en el desarrollo de nuestro capítulo, por lo que de manera constante nos estaremos remitiendo a ella.

<sup>15</sup> En el tema de la proyección de futuro y la capacidad de imaginación del hombre véase: Paul RICŒUR, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, FCE, México, 2004. Especialmente el apartado intitulado: “La imaginación en el discurso y la acción”, pp. 197-218.

<sup>16</sup> La relación de Andrea con Ena ha dado pie a especulaciones. Hay quienes ven en ella un guiño homosexual. [Véase por ejemplo: “El movimiento degradante en la casa ...”, *art. cit., supra*, nota 6.] A pesar de que no es de nuestro interés refutar aquí estas afirmaciones, sí consideramos pertinente apuntar que en nuestro caso nos parece que la relación que establece Andrea con Ena es en gran medida de “espejo”. Andrea ve en Ena todo aquello que le gustaría encontrar y/o poseer en sí misma. De hecho, adelantándonos un poco, diríamos que incluso en el momento en el que Andrea “salva” a Ena del “diabólico” Román, se está en realidad salvando a sí misma.

ciudadano que olvide, se le sigue pidiendo a la sociedad un esfuerzo por imaginar, en este caso, “el futuro de España”, incluso si éste parecía no corresponder con el de los españoles. Por supuesto que dicho esfuerzo de imaginación no era libre, se encontraba perfectamente orientado por la propaganda del franquismo.

Podemos decir entonces que en realidad el porvenir se pierde debido a que la mayor de las pérdidas de la sociedad española de posguerra fue la de un elemento vital: el tiempo. En un primer acercamiento nos hemos aventurado a afirmar que el tiempo que se perdió en la España de la posguerra fue el futuro, pero, aventurémonos un poco más y propongamos que también el tiempo que se perdió, en aquellos años, fue paradójicamente el presente. Encontramos un ejemplo de la vivencia de tiempo presente en el capítulo XIII de la novela, cuando Andrea se enfrenta a la pérdida de lo cotidiano, de la rutina, y se lamenta: “[...] me aterraba pensar en cómo los elementos de mi vida aparecían y se disolvían para siempre apenas empezaba a considerarlos como inmutables.” (p. 151). No pretendemos aquí entrar en una controversia acerca de cómo se “vive” el presente –ni en términos científicos, ni en términos filosóficos–, pero lo cierto es que, como veremos, la vivencia del presente bajo un régimen de opresión se acelera, haciendo que la percepción se dificulte. Es por ello que Andrea sólo es capaz de ver, más no de entender, lo que ocurre a su alrededor.<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Cf., por ejemplo, p. 295.

Por eso la novela de Laforet no habla de *nada*, porque: “El presente de entonces... no ofrecía tampoco muchos alicientes. Había que mirar siempre hacia el futuro que, todo hay que decirlo, *no llegaba nunca*, por más que nos ocultaban nuestro pasado”.<sup>18</sup> El porvenir “no llegaba nunca” porque el presente se perdía al no ofrecer “muchos alicientes”. Dice Richards:

Durante casi cuatro décadas, mientras duró la dictadura de Franco, la historia fue manipulada por el régimen cultivando un tipo especial de memoria. *Desde lo alto se impuso una clausura del pasado y en cierto sentido, del propio tiempo.*<sup>19</sup>

Una sociedad que, al verse obligada a olvidar su pasado, a colocar las esperanzas en el futuro pierde, automáticamente, su presente. El resultado es el que acertadamente apunta Richards: el tiempo completo carece de sentido, y si pensamos que la memoria es un elemento de cohesión narrativa, podemos decir entonces que, al perderse, el tiempo sufre una disyunción.<sup>20</sup> Y este “tipo especial” de memoria, al que se refiere Richards, no es otra cosa más que la eliminación de una de las voces constitutivas del pasado español, la voz republicana.

La voz de los vencidos, al ser borrada por los franquistas del archivo histórico, fue relegada al imaginario social en donde, además, tenía que mantenerse lejos del espacio público, es decir, debía mantenerse en secreto. Desde el estudio de esta novela, agregaríamos nosotros, la memoria es confinada

---

<sup>18</sup> Parte del testimonio de Carles SANTACANA I TORRES, citado en *supra*, nota 7, *idem*.

<sup>19</sup> Michael RICHARDS, *op. cit.*, p. 3. Los subrayados son nuestros.

<sup>20</sup> En el sentido en el que apunta Jacques Derrida en *Espectros de Marx*. Volveremos a ello en el tercer capítulo de esta tesis.

a dos espacios cognitivos: el espacio del secreto y el lugar del pecado. Ello contribuyó enormemente a que la identidad que se impuso desde el poder, la de la España pura, no correspondiera en *nada* con los individuos que en realidad conformaban la sociedad.

Cada uno de los españoles traía cargando, después de la guerra, un enorme saco de culpas cuyo origen se encontraba en los “pecados” cometidos durante la misma. En la novela de Laforet, las culpas por las acciones pasadas son, en verdad, las que obligan a los personajes a caminar de manera errática, como si experimentaran una ausencia de tierra firme sobre la cual permanecer para poder después –y *solamente después de permanecer*- moverse hacia algún lado. El *presente perdido* es el lugar desde el cual Andrea pretende proveerse de un futuro que es, a todas luces, irreal.

### **La “memoria herida”**

Hasta este momento hemos tratado de mostrar el recorrido mnemónico que hace la protagonista de la novela de Carmen Laforet, Andrea, de su estancia de poco menos de un año en Barcelona. Dicha experiencia, como idealmente cualquier experiencia vital, puede ser considerada como *de aprendizaje*. La pérdida de la inocencia de nuestro personaje puede ser vista como un proceso de maduración y crecimiento que es producto del proceso de aprendizaje, quizás de ciertos valores, pero que es esencialmente un aleccionamiento vital. Ahora bien, dicho proceso es

inferido, es decir interpretado, a partir de la narración que ella hace de sus recuerdos. Lo que quiero decir es que no se trata de que la narración misma contenga una descripción o un marco en función del cual inferir un conocimiento.<sup>21</sup> Como hemos dicho en el capítulo anterior, Andrea, la narradora, no enjuicia los acontecimientos sucedidos en dicho periodo. Ni siquiera al enfrentarse al suicidio de su tío Román, la protagonista es capaz de emitir un juicio *a posteriori* de lo que sucedió.<sup>22</sup> Solamente en una ocasión Andrea nos explica por qué no juzga lo que ha vivido:

¿Quién puede entender los mil hilos que unen las almas de los hombres y el alcance de sus palabras? No una muchacha como era yo entonces. (p.63)

Con este cuestionamiento, Andrea parece estar admitiendo una inferioridad que le impedía reflexionar sobre lo que estaba ocurriendo en aquel momento; pero lo cierto es que tampoco algunos años después, es decir en el momento de la narración de los acontecimientos, es capaz de hacerlo. Nosotros creemos que es porque lo que Andrea nos está narrando es un testimonio y, como tal, éste debe referirse al pasado de manera representativa –ella *estuvo ahí* y se comportó de *esa* manera específica– por lo que un juicio *a posteriori* equivaldría a la no actualización –en el sentido que el término guarda con respecto a la representación– de lo narrado. Es decir, la actuación de los personajes, en este

---

<sup>21</sup> Como sería en el caso de la literatura ejemplar medieval, o la literatura didáctica, en la que lo que importa es transmitir el proceso mediante el cual un personaje aprende.

<sup>22</sup> Cf. *supra*, nota 40.

caso y especialmente de la propia Andrea, debe comprometerse (y prometer, en el sentido de asegurar) con la verdad de lo ocurrido o, para decirlo en términos mucho menos absolutos, con la fidelidad, con respecto a la realidad pasada, del recuerdo que tiene de lo sucedido. El sistema de re-presentación de la memoria del testigo necesita mantener la veracidad que el *haber estado ahí* le otorga.

No estamos pretendiendo que la reflexión posterior a los acontecimientos invalide el carácter de un testimonio, pero sí creemos que en el ámbito narrativo ello volvería más problemático el hecho de referirlos en el marco de una ficción, ya que, como nos advierte el epígrafe de este apartado, el ámbito de la “ficción narrativa” es ya de por sí un lugar en el que la verdad se ve cuestionada tradicionalmente. Este problema, creemos, tiene que ver con que si se observa al texto de manera absolutamente autónoma corremos el riesgo de encontrarlo desamparado<sup>23</sup> y por ello encontramos en la exploración de la situación de la obra como recreación, una manera de explicar lo que sucede en esta novela de posguerra.

Siendo específicos diremos que, cuando hablamos de representación nos referimos a la recreación de un evento sucedido en el pasado. Ya hemos establecido que la narración de Andrea es la de un recuerdo y nos parece que lo que logra Laforet mediante su escritura es la re-actualización de un momento en la historia española. Ahora bien, no hay que olvidar que Laforet escribe una

---

<sup>23</sup> Cf. Paul RICOEUR, *Memoria, historia y olvido*, FCE, Buenos Aires, 2000, p. 185. Ricœur define el desamparo como la autonomía semántica del texto. En el caso de nuestra novela podemos decir que al enfrentarnos a ella desamparada –es decir, obviando su condición histórica– otra lectura es posible, pero al aplicar las herramientas que el análisis histórico, filosófico y literario nos ofrece, estamos en posibilidad de entender la obra un poco más allá.

representación de lo que fueron los años de la posguerra, y que lo hace en el marco sociocultural de una España silenciada por el régimen de Franco. Su acto de escritura es el de quien hace uso de la memoria en términos declarativos.<sup>24</sup> Su acción, la escritura de esta novela, es la declaración de un evento, es decir, es un testimonio de él. La ficción, como en muchas otras ocasiones, es el camino limítrofe entre un testimonio, digamos, “probatorio” –es decir, con un carácter estrictamente legal–, y la simple ficcionalización (invención que compone esencialmente cualquier acto literario) de un hecho histórico.<sup>25</sup> Este camino fronterizo es el que recorre nuestra autora para preservar la memoria de un tiempo que los franquistas estaban, como hemos visto en el primer apartado de esta tesis, empeñados en borrar.

Es justamente por ello que hablamos de representación y no de simple invención. Nuestro punto es que si bien es cierto que toda creación narrativa tiene, o puede tener, algunos de sus fundamentos en el mundo –o realidad– al que pertenece el autor, en este caso la peculiaridad de que se trate de una representación, nos enfrenta con algo un poco más complejo que la sola influencia del mundo en el autor de una obra.<sup>26</sup> Digamos que el re-trato del momento

---

<sup>24</sup> Seguimos en el ámbito del estudio ricœuriano de la memoria.

<sup>25</sup> A este respecto véase: J. Waldo VILLALOBOS, “Ficción e identidad” en *Actas del Congreso Internacional, “Derrida, pasiones institucionales”*, Esther Cohen y Ana María Martínez (eds.), UNAM-IIFL, en prensa.

<sup>26</sup> Por supuesto que no intentamos negar el acto creativo de la novela, es cierto que: “Hay *alguna* relación entre el arte y la sociedad, como hay *alguna* relación entre una pesadilla y la vida diurna. Pero esa palabra *alguna* es la que tenemos que examinar con lupa. [...] Hay una relación, pero no tiene por qué ser directa. Puede ser inversa, antagónica, una rebelión. No un reflejo, ese famoso reflejo. Es un acto *creativo* con el que el hombre enriquece la realidad. El propio Marx afirmaba que es el hombre el que produce al hombre.” Parfraseando a Karl Marx, lo que sí afirmamos, en todo caso, es que *es el hombre el que produce el testimonio del hombre, de su paso por el mundo y de las*

histórico es ya de por sí un proceso de memoria complicado; porque, entre otras cosas, es el propio autor quien tiene un recuerdo de algo que se trae al presente en el momento de ser narrado. Así, entran en juego procesos diferentes a los de la mera creación ficcional del mundo novelado. Paul Ricœur ejemplifica este tipo de problemas, –el traer al presente un recuerdo determinado– mediante el proceso mnemónico de reproducción que significa recordar la música, dividiendo el proceso en tres “etapas”: la reproducción, la retención y la representación,

La reproducción supone “desaparecido” y de retorno el recuerdo primario de un objeto temporal como la melodía. La retención se aferraba aún a la percepción del momento. El recuerdo secundario ya no es en absoluto presentación; es re-presentación; es la misma melodía, pero “apenas oída”.<sup>27</sup>

El caso de Laforet-Andrea, es decir autora-personaje, se inscribe, dentro de este pequeño marco teórico, en lo que Ricœur llama “recuerdo secundario”. Laforet mantiene en su memoria sus propios recuerdos de la situación de posguerra y, además, genera a partir de ellos un mundo de ficción. Y es precisamente el marco de la ficción lo que le da la posibilidad de representar aquellos años de una manera que puede sobrepasar la opresión y la censura del régimen de Franco y salir hacia el espacio público. Es cierto, por otra parte, que no podemos afirmar que el personaje de Laforet recuerda *todo* lo vivido por la autora,

---

*consecuencias del mismo*. La cita es de Ernesto SÁBATO, *Abaddon el exterminador*, Seix Barral, México, 1993, p. 193.

<sup>27</sup> Paul RICŒUR, *Memoria, historia y olvido*, op. cit., p. 56.

pero es cierto también que *algo* de lo que sucedió (de lo que presencié Laforet), y que en este caso podemos identificar con lo que Ricœur llama el “recuerdo primario”, es transmitido mediante esta novela-representación y ello es lo que de *testimonio* queda en el texto. Lo que hace sentido es la narración de aquello que recuerda, es decir, el recuerdo secundario que al no ser más la presentación (es decir la ocurrencia presente) del acontecimiento es una re-presentación del mismo.

### **Ficción y representación**

Estas consideraciones nos ponen en una situación de peligro en el desarrollo de nuestra investigación, pues si bien no podemos dejar de considerar esta obra de Laforet como una novela, para los fines de nuestro trabajo es necesario, además, tener en cuenta la posibilidad de representación que vemos en ella. En un sentido estricto, sería mucho más fácil pensar de esta manera si estuviéramos tratando, por ejemplo, con una obra de teatro, pero el hecho de que se trate, efectivamente, de una *novela* complica las consideraciones teóricas. Sin embargo creemos que hay una serie de elementos que nos permiten colocar a la novela en este otro estrato del arte. Para ser más claros diremos entonces que la representación se logra a través de la escritura del testimonio.

Ahondemos un poco en la obra. El género literario en el que se ha incluido a esta novela es el social. Luego del tremendismo inaugurado por Cela con su

*Pascual Duarte*, Laforet, al trasladar la acción de sus personajes al ámbito citadino en lugar del rural y hacer un uso menos elaborado de la estética de lo grotesco inaugura, en realidad, el ámbito de la literatura social durante la posguerra que, a decir de Gonzalo Sobejano:

[...] sobrepasa la observación costumbrista y el análisis descriptivo del realismo decimonónico mediante *la voluntad de testimonio*, objetivo artísticamente concentrado y social e históricamente centrado.<sup>28</sup>

Diremos, junto con Sobejano, que es entonces la voluntad por dejar un testimonio de lo ocurrido es lo que, en el caso de esta obra de Laforet, hace girar al sistema de creación. El giro no es pequeño. Es un lugar común pensar la obra de arte como “testimonio de su época”. Digamos que lo particular en *Nada* son las condiciones de su creación misma. El asombro que produce en el lector se encuentra estrechamente relacionado con el carácter de vivencia del que está constituida. El pacto de ficción que toda obra narrativa establece necesariamente con el lector se encuentra lleno de “verdad” histórica. Los guiños a la realidad de su momento no pasan desapercibidos y, al mismo tiempo, pueden camuflarse a partir de la ficción misma. Ahora bien, ¿a qué podríamos atribuir la necesidad de testimoniar?

---

<sup>28</sup> En “Reflexiones sobre *La familia de Pascual Duarte*” en *Papeles de Son Armadans*, Palma de Mallorca, (XLVIII, 1962) p.35. Citado por Gemma ROBERTS, *Temas existenciales de la novela española de posguerra*, GREDOS, Madrid, 1973, p. 120, (Biblioteca Románica Hispánica, II, Estudios y ensayos, 182).

Otra de las maneras en las que se ha intentado catalogar a esta novela es dentro del género de literatura existencial. En este sentido podemos decir que, aunque efectivamente cumple con algunas de las características de dicho género, lo cierto es que esta representación, de alguna manera, lo trasciende. En *El ser y la nada*, Jean Paul Sartre apunta sobre el testigo, la necesidad de testimoniar y el acontecimiento testimoniable, lo siguiente:

Un pliegue geológico, una tempestad, no destruyen: o por lo menos no destruyen directamente; modifican, simplemente, la distribución de las masas de seres. Después de la tempestad, *no hay menos que antes: hay otra cosa*. Y aún esta expresión es impropia, ya que, para poner la alteridad, hace falta un *testigo* que pueda retener de alguna manera el pasado y compararlo con el presente en la forma del *ya no*.<sup>29</sup>

En términos generales, esta cita de Sartre puede aplicarse al caso de *Nada*, donde esta *otra cosa* que *hay* es el resto de una España dividida en sus entrañas y es también, al menos durante la primera década de los años cuarenta, la alteridad silenciada y sometida durante el establecimiento del régimen totalitario de Franco. De hecho, la comparación de la que habla Sartre, en este caso es posible gracias al testimonio de Laforet queda en el ámbito del lector la posibilidad de, al hacer la comparación, traer al acontecimiento de nuevo al presente, es decir, de re-presentarlo.

---

<sup>29</sup> Jean-Paul SARTRE, *El ser y la nada*, Losada, Buenos Aires, 1998, p. 47. Los subrayados son nuestros.

Por otra parte, si bien es cierto que Andrea se enfrenta de manera prácticamente cotidiana a los problemas que supone la alteridad del presente (su presente) con respecto a los sucesos pasados (específicamente la GCE), es decir a lo que Sartre engloba dentro de lo que llama el “ya no”; también es verdad que en esta obra el “ya no” sartreano, el ser que no es ya más que ausencia,<sup>30</sup> es el recuerdo que Laforet preserva en la posibilidad de la representación y re-actualización del hecho. Estas peculiaridades de las que hemos hablado se encuentran relacionadas significativa y cognitivamente con una característica única del momento histórico en el que fue escrita *Nada*. El hecho de que el recuerdo que se preserva con la representación de Laforet corresponda, en términos psicoanalíticos, con la concepción de una “memoria herida”,<sup>31</sup> hace de ella un hecho peculiar, ya que la relación entre la herida y el testimonio, es decir entre el suceso traumático y lo que se *dice* de él, es lo que posibilita la representación misma.<sup>32</sup>

Hemos hablado ya de lo que la GCE significó en la historia de España. Si colocáramos a la sociedad española de posguerra en el lugar de un paciente traumatizado, descubriríamos que no sólo se enfrenta a la represión auto

---

<sup>30</sup> La problemática de la presencia de la ausencia asedia cualquier pensamiento crítico acerca de la memoria y el testigo de un acontecimiento. En nuestro caso veremos más adelante que la ausencia se encuentra en la *espectralización* de la atmósfera de Aribau.

<sup>31</sup> Término acuñado por RICŒUR en, *op. cit.*, apartado II, Capítulo 2, pp. 96 – 109.

<sup>32</sup> Hemos tratado, en la medida de lo posible, de mantenernos fuera del ámbito psicoanalítico, sin embargo, es cierto que la representación guarda una relación con el trabajo de *working through* psicoanalítico. El testimonio de Laforet excede el ámbito de la novela, también, lo que de ejercicio de superación del trauma puede contener en sí mismo. Si bien nos parece que la intención de Laforet no va más allá del simple olvido, como en una suerte de superación *fast track*, no podemos tampoco obviarla.

generada por el trauma mismo, sino que, además, se encuentra dentro de un Estado que reprime y que trata de borrar el recuerdo “traumatizante”. La memoria que se ataca durante el totalitarismo franquista es, en términos de Ricœur, una *memoria impedida* y, al mismo tiempo, una *memoria manipulada*. La memoria herida es aquella que necesita de un tiempo en el cual sanar y el duelo es el proceso mediante el que la curación es posible.<sup>33</sup> Resulta por lo menos evidente que en España el proceso de duelo por la herida de la GCE está comenzando a tener lugar a casi (¡) setenta años (!) de distancia. La memoria impedida opera en el sentido en que hablábamos en el primer capítulo de este trabajo. Es decir, si la memoria se suprime o se impide de alguna manera lo que se pierde es el sentido de continuidad temporal ya que, al no haber conexión posible entre el pasado y el presente, la capacidad de proyección desemboca en el vacío, en la *nada*.

Ahora bien, si decimos que Laforet hace una representación de estos procesos, o de la falta de ellos, es gracias también a que en gran medida la historia de Román y su suicidio son la expresión de la propia historia de quienes participaron en la guerra civil del lado de los vencidos.<sup>34</sup> Por un lado el personaje de Román representa a los “rojos”, dicha representación arquetípica permite al lector hacer una identificación momentánea con el bando de los “malos” – hablando en los mismos términos maniqueos del franquismo–, pero como dijimos

---

<sup>33</sup> En *Memoria, historia y olvido*, Paul Ricœur hace un estudio profundo de todos estos tipos de memoria. Para nuestro trabajo son específicamente relevantes los capítulos en los que se desarrolla este tema así como el apartado dedicado al testimonio.

<sup>34</sup> Hay que mencionar que el hecho de que Román sea un republicano traidor a la causa es verdaderamente asombroso; no sólo se trata de un personaje martirizado por la derrota, sino que es además, de alguna manera, cómplice de ella. Podemos pensar en Román como un intento, de Laforet, por no tratar el tema en forma maniquea. Al menos políticamente hablando.

líneas atrás, es un republicano que traiciona su causa en aras de salvarse a sí mismo y a su hermano Juan; es precisamente este acto lo que lo convierte en *otra cosa* que sobrepasa el estereotipo del “rojo”.<sup>35</sup> No se trata necesariamente de que lo sobrepase de manera positiva. Porque otra lectura posible sería el que los republicanos eran tan protervos que no eran capaces de ser leales a su propio movimiento.

A pesar de que las razones de la traición de Román nunca se explicitan en la obra se entiende que en el momento en el que se da cuenta de que la guerra está perdida para su causa decide desertar del ejército republicano y orilla a su hermano a hacer lo mismo. Román escapa y Gloria lo delata a las autoridades del –todavía– gobierno Republicano. Pasa algún tiempo en la cárcel, y es también Gloria quien después lo delata por sus actividades de contrabando en el mercado negro de la miserable Barcelona de la posguerra. Es importante hacer una última consideración con respecto a este punto. La “traición” de Román se mantiene fuera del ámbito moral de la historia. No negamos el hecho de que contribuye a crear esta atmósfera extra-moral en la que se encuentra el personaje, pero

---

<sup>35</sup> Es importante hacer notar en este punto que la mitología alrededor de los miembros de las diversas izquierdas españolas es verdaderamente aterradora. Manuel Vázquez Montalbán consigna en su *Crónica sentimental de España* dos anécdotas acerca de los “rojos” que consideramos aquí como ejemplo de lo que era el mal, el comunismo, en la España de los años cuarenta: “Las historias de los rojos feroces hacían estremecer a los niños [...] Un rojo, o por más señas un militante del partido comunista, había guisado con sanfaina al hijo de un católico prisionero. Le dio carne del hijo durante las tres comidas del día, y, finalmente, por la noche, entre brutales carcajadas, le dijo: ‘Te has comido a tu hijo’. Otro rojo quería besar a una monja [...] y ella no quería. Entonces el rojo desclavó la escultura de un cristo y clavó a la monja en el mismo madero.” Como vemos la maldad contenida en la figura de los rojos no es la de cualquier cuento de hadas, muy por el contrario, se trataba de la maldad absoluta y en la transfiguración popular de ella “No había piedad para el vencido, y había un recelo lleno de resentimiento para el sobreviviente.”, Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Crónica Sentimental de España*, Grijalbo, Barcelona, 1998, p. 72.

digamos que es tan determinante como cualquiera de los otros eventos constitutivos de su pasado, incluso aquellos eventos ocurridos previamente a la guerra como el *affaire* con la madre de Ena. Podemos decir por esto que es impresionante la complejidad del personaje y no deja de llamar la atención el hecho de que su muerte no signifique “nada” para Andrea.

Por consiguiente, la memoria herida plantea, en este caso, dos ámbitos para el estudio del papel que desempeña en el accionar de la representación que es *Nada*: por un lado la imposibilidad que representa el silencio impuesto desde el poder político –y los efectos del mismo–; y, por otro, las consecuencias de lo que la herida en la memoria significa, a saber, la culpa y la necesidad imperiosa de expiación de la misma. La culpa es el “gran fantasma” que persigue y asedia – incluso en nuestros tiempos– al pueblo español; además, en *Nada*, siguiendo este mismo curso de reflexión, el suicidio de Román es, a la vez que una expiación, un sacrificio. En primera instancia podemos decir que éste ocurre como manera de expiar la(s) culpa(s), pero, como habíamos dicho algunos párrafos antes, también el suicidio de Román ocupa un lugar trascendental en la esfera pública. *Res Publica*.<sup>36</sup> No son solamente los pecados de Román los que son expiados al morir. Son también los del resto de la familia (incluyendo a la abuela) y de quienes de manera más o menos cercana compartieron algún episodio de la vida del músico. Para Andrea la muerte de Román significa la liberación absoluta de su

---

<sup>36</sup> Resulta por lo menos provocador pensarlo de esta manera, pues lo cierto es que lo que terminó con la invasión y la dictadura franquista fue la República española. El suicidio de Román es, además, un suceso que contempla el resto de los vecinos de la calle de Aribau, es decir, no se trata aquí de un acontecimiento que suceda en los límites de la clandestinidad sino que se vive en la plaza pública.

estancia en Barcelona. Ella también ha conseguido, a través del deceso de su tío, escapar del asedio de la culpa.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Hay quien ha visto en el suicidio de Román la liberación del personaje mismo. Diferimos completamente de esta interpretación. Para que el suicidio de Román pudiera ser tomado como un acto de voluntad consciente otra serie de indicadores, tales como una carta o la descripción del planeamiento de la muerte, deberían aparecer en el texto. El acto de Román es uno de desesperación y locura, es, en todo caso, el último lugar al que lo lleva su vida caótica. Además, creemos, el suicidio de Román es un acontecimiento fundador o, mejor aún, re-fundador; debido a que es gracias a él no sólo que Andrea se va de Barcelona sino que además, los otros personajes –incluso aquellos que no aparecen en la narración directamente, como la otra hermana de Román quien llega a los funerales y junto con Angustias recriminan a la madre el haber mal criado a sus hijos varones–, se liberan de sus culpas. Véase sobre este punto específico del suicidio de Román y su interpretación: Luis María QUINTANA TREJO, *Nihilismo y demonios (Carmen Laforet: técnica narrativa y estilo literario en su obra)*, UAEM, Estado de México, 1997.

**III**  
**Los jirones de una casa**

“Tienen ojos y no ven, tienen oídos y no oyen”... A mis ojos, redondos de tanto abrirse, a mis oídos, heridos de escuchar, había faltado captar una vibración, una nota profunda, en todo aquello. (p. 208.)<sup>1</sup>

[...] la historia no se plasma ciertamente como un proceso de una vida eterna, más bien como decadencia incontenible.<sup>2</sup>

## **El lugar del testigo, Andrea que vio a Román que vio la Guerra**

En el primer capítulo hablamos un poco acerca del elemento diegético que conforma la escritura de *Nada*. Al enfrentarnos al problema que significa proponer la escritura de ficción como testimonio, la autodiégesis es un elemento que nos permite anclar nuestra interpretación en el sitio seguro de la “verdad”, en la justa medida en la que, dentro de los límites de la crítica literaria, dicha figura retórica aporta elementos que pueden ser tomados como “pruebas” de que la interpretación realizada es “verdadera”. Es decir, en gran parte podemos afirmar que esta obra es un testimonio debido a los elementos autodiegéticos que encontramos en ella. Sin embargo, este lugar que, aparentemente, nos otorga una base sobre la cual se puede construir una edificación crítica segura, se tambalea de tanto en tanto cuando tratamos de colocar como castillo de soporte al testimonio. ¿En qué medida es posible afirmar que las obras literarias son un testimonio? Para no entrar en una discusión polémica, diremos primero que en su

---

<sup>1</sup> Esta es una reflexión hecha por Andrea en un momento de desesperación al darse cuenta de que ella es sólo un testigo.

<sup>2</sup> Walter BENJAMIN, *Obras*, Libro I, Vol. I, Abada, Madrid, 2006, p. 396.

acepción clásica el testimonio es la palabra del tercero. En el caso de *Nada*, Andrea es siempre una protagonista en el lugar del tercero. No es su historia la que cuenta —tanto en el sentido de contar una historia como de valía— sino la historia de quien vio ocurrir la guerra, o sea Román.

Si examinamos detenidamente la historia que Andrea nos narra sabremos que Román es el personaje principal de la representación. Todos y cada uno de los hombres y mujeres que aparecen en la novela están relacionados de maneras más que incidentales con él. Román es el personaje emblemático y a quien se debe, en gran medida, la propia acción de la obra. A veces pareciera como si las aventuras de esta chica en Barcelona fueran sólo un pretexto para contar una (*otra*) historia, más profunda, que se recubre de las banalidades de los dieciocho años de la narradora.

Román es colocado desde el inicio de la historia en el lugar de la maldad. Aunque nunca se dice de él algo similar a las anécdotas comunes en torno de la figura de los republicanos.<sup>3</sup> Román no tiene un pasado de violencia excesiva o de haber cometido excesos verdaderamente atroces durante la guerra. La “maldad” de Román es, en todo caso, la de un megalomaniaco, cuyas ansias por el control y el poder lo llevan a generar una serie de intrigas que provocan hechos más o menos violentos. En la narración del testimonio se utilizan calificativos como el siguiente: [una de las primeras veces en que Andrea sostiene una plática con Gloria, ésta le dice] “Román es un *malvado* [...], ya lo irás conociendo.”(p.37) y,

---

<sup>3</sup> Cf., en este mismo trabajo, nota 66, p. 57.

más adelante, una vez que Román ha hecho pasar a Andrea por una pelea familiar, ésta dice: “Es *mezquino*, es una persona *innoble*”(p. 87). En realidad este personaje parece haber infundido una serie de rencores a lo largo de su vida en las personas que lo rodean, pero su crueldad y su malicia no reportan nada más allá de lo que aquí hemos consignado.

Es más, en un principio Andrea siente una mezcla de curiosidad y admiración por su tío. Y este sentimiento sólo desaparece completamente en el momento en el que Ena comienza a buscarlo con el propósito de vengarse, en nombre de su madre, a quien Román no correspondió amorosamente y humilló en el pasado. Pero antes de que Ena busque a Román, ocurre un episodio en el que éste le ocasiona un problema a Andrea con el resto de la familia. El asunto es que Román acusa a Andrea con Angustias de deshacerse de un pañuelo. Andrea se lo había regalado a Ena. Debido al escándalo que se organiza en la casa por el incidente “del pañuelo”, Andrea se entera de que Román ha estado hurgando en su maleta. Ante ello, Andrea piensa: “[...] Román, más mezquino, *más cogido que nadie en las minúsculas raíces de lo cotidiano.*” (p. 78, el subrayado es nuestro). Es, por lo menos, curiosa esta afirmación de Andrea. Las “minúsculas raíces de lo cotidiano” son precisamente las que Andrea no es capaz de ver. Su ceguera es producto de la ansiedad por precipitarse hacia otro lugar, que no es la casa de Aribau el lugar que, como ya hemos dicho, le permita alcanzar un estado de progreso lineal, fuera del alcance de aquello que recuerda el pliegue geológico del

pasado de guerra. Sin embargo, aún después de este incidente, Andrea se expresa así de Román:

Hacia días que yo rehuía la afectuosidad de Román, me parecía imposible volverme a sentir amiga suya después del desagradable episodio del pañuelo. *Pero aún me inspiraba más interés él que los demás de la casa juntos...* (p. 87, el subrayado es nuestro).

Durante algún tiempo Andrea seguirá subiendo a la buhardilla en la que vive su tío, separado del resto de los integrantes de la familia, a escuchar sus melodías y sus historias sobre el dios Xochipilli.

¿Qué es entonces lo que constituye la tragedia de Román? Para nosotros es obvio que el personaje es de una envergadura sociópata, pero resulta paradójico que el único acto de violencia del que es verdaderamente capaz sea en contra de sí mismo.<sup>4</sup> Por lo que se dice de la vida pasada de Román –que, a pesar de que es un poco más en comparación con lo que se dice de la guerra, tampoco es mucho– no podemos inferir nada más allá de lo que ya hemos planteado aquí. Es decir, a pesar de que Román fue un funcionario del gobierno republicano, que dio informes a los nacionales y que por ello fue encerrado en la checa;<sup>5</sup> que llevó a Gloria (la esposa de su hermano) a casa de su madre por encargo de Juan, que Gloria parece haberse enamorado de él –y, muy

---

<sup>4</sup> Decimos que resulta paradójico porque el atentado en contra de sí mismo resuelve un problema de carácter social con la destrucción (única) del individuo.

<sup>5</sup> Durante la GCE se llamó así a los lugares donde la policía política republicana recluía a los presos de guerra. El nombre procede del acrónimo de *Chrezvicháinai Komissia*, expresión rusa que designaba a la policía política soviética. Extraído del estudio de Domingo RÓDENAS DE MOYA, *op. cit.*, p. 266.

probablemente, él de ella—, que luego de la guerra se dedicó al contrabando, que vive en la casa de su madre, pero aparte de la familia y, por último, que las dos únicas personas que lo quieren son la criada y su madre no hay ningún elemento para pensar en (a) Román como la encarnación del mal absoluto. Y, sin embargo, su muerte es en muchos sentidos el fin del “terror” para su familia. No hay ningún acto atroz cometido por Román y, en cuanto a Andrea, ni siquiera el haber delatado a su sobrina con el asunto del pañuelo es verdaderamente grave.

Es decir, también cosas “buenas” se pueden extraer del testimonio que Andrea nos da acerca de Román: tenía una buena relación con su hermano Juan —hasta el momento en el que aparece Gloria. Era un violinista exitoso, un pintor, una persona sensible, pero después de la guerra, es cierto, Román aparece “distinto” a los ojos de quienes lo conocieron antes. Resulta evidente que fue la GCE el acontecimiento que desencadenó el cambio en Román. Muy probablemente se trata aquí del *ya no* sartreano de páginas arriba. Román, en efecto, *ya no* es la misma persona que fue antes de la guerra, y es muy peculiar que sea precisamente de lo sucedido durante la guerra de lo que no tengamos información. Independientemente de las razones que podamos encontrar para explicar(nos) las malas intenciones con las que Román actúa, la historia que nos cuenta Andrea no es la de la GCE, sino *la historia de Román*. Y tal vez haya que hacer aquí una pequeña rectificación. No es precisamente que cuente La Historia de Román, sino la *tragedia* de Román. No es cierto que, como apuntan algunos, Román goce haciendo el mal. Román *hace el mal* porque *no*

*puede hacer otra cosa*. Sus posibilidades de escape no son tan inocentes como las que Andrea crea, por medio de su imaginación, para sí misma. Román no puede proyectarse hacia ningún otro lugar que no sea su buhardilla alejada de la familia. No puede imaginar una mejor manera de sobrevivir que contrabandear en una sociedad carente de lo indispensable y, por si fuera poco, no puede deshacerse de su pasado. Román es un condenado. Lo fue desde el momento en el que sobrevivió a la guerra y el único poder que tiene es, precisamente, el de ser la víctima.

En cuanto al tema de la memoria, específicamente de la memoria que constituye la obra de Carmen Laforet, recordemos, primeramente, que ésta se trata de una memoria herida. Que la herida en la memoria es producto de una manipulación y, también, de un impedimento. El argumento de la *memoria impedida* tiene su origen, en este caso, en el régimen totalitario de Franco que, como en el caso que consignamos anteriormente de la mitología generada alrededor de los comunistas –previa y posteriormente a la guerra– se dedicó a controlar el espacio público: la “cosa pública” era constantemente silenciada. Es cierto, y hemos visto ya, que las condiciones de miseria posteriores a la guerra no dejaban mucho tiempo para recordar. Es decir, la gente no sólo no recordaba por miedo, sino por hambre. Correlativamente al hecho de que las condiciones económicas coadyuvaron al establecimiento del estado de excepción, manipulado desde el poder por la derecha franquista, podemos encontrar que la dinámica propia del silencio –y de la herida en la memoria– hacen del personaje de Román

un ente que actúa en consecuencia. Es por ello que debemos tener en cuenta las condiciones socio-históricas, para mirar con detenimiento la representación del testimonio de Laforet.

Si bien es cierto que la obra no tuvo mayor problema de censura,<sup>6</sup> también lo es la constante mención a lo valiosa que es esta obra para comprender lo que fue el momento histórico al que se refiere. No podemos dejar de decir que la imposición del silencio tuvo una repercusión en la narración:

Las llagas espantosas de la guerra civil supuran en el universo ceniciento de *Nada* y anegan en pus a los personajes de Aribau. El lector tiene ante sí los efectos corrosivos de una enfermedad que no es posible mostrar en primer plano.<sup>7</sup>

En su estudio de la novela, por ejemplo, Ródenas de Moya duda la condición de crítica social de la obra, pero no deja de conferirle el carácter de “velado testimonio social” (de hecho este es el título de uno de los apartados de su estudio) que entraña. Ahora bien, la problemática del silencio durante la posguerra es siempre difícil de analizar. En este caso hemos rastreado los elementos que nos permitan afirmarla como tal. Trataremos, ahora, el silencio como tema y motivo de la novela.

El drama de Román es, precisamente, el silencio. Román es un personaje profundamente solitario. Tiene una serie de conflictos no resueltos, de heridas imposibles de sanar y, a gritos, pide a alguien capaz de escucharlo y de entenderlo. La llegada de Andrea significa para él, en un primer momento, la

---

<sup>6</sup> Cf. RÓDENAS DE MOYA, *op. cit.*, p. 239.

<sup>7</sup> *Ibid*, p. 241.

posibilidad de encontrar una oyente. Esto es lo que Andrea pensaba mientras lo escuchaba tocar el violín:

En el momento en el que, de pie junto a la chimenea, empezaba a pulsar el arco, yo cambiaba completamente. Desaparecían mis reservas, la ligera capa de hostilidad contra todos que se me había ido formando. 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. (p. 41)

Resulta por lo menos difícil pensar, después de leer este pasaje, que el suicidio de Román no signifique nada para Andrea y, sin embargo, la protagonista se marcha de Barcelona diciendo que lo que ha vivido carece de algún sentido, no se lleva *nada* de Barcelona, aunque años después –como si se tratara de algo importante– nos narre la historia. Es precisamente este punto el que nos hace cuestionar el hecho de que la narración tenga sólo un sentido estético. Incluso si pensamos que es verdad que no existe, por parte de la autora, el más mínimo interés por hacer una crítica social de la época, es igualmente cierto que la representación de este mundo tampoco tiene como fin el divertimento del lector. Como bien apunta Ródenas de Moya, el trabajo del lector en la recreación de la Barcelona de posguerra es, –o en todo caso, debería de ser– arduo, ya que es necesario hablar de la historia que, velada, se encuentra tras los personajes de la casa de Aribau.

Pero regresemos a Román. Hemos dicho que espera encontrar en Andrea a alguien que lo escuche y, sobre todo, a alguien capaz de entenderlo. Por un momento cree que Andrea es esa persona, pero él también se decepciona de ella. En una larga conversación con ella, Román le dice:

—Mira, quería hablar contigo, pero es imposible. Tú eres una criatura... “lo bueno”, “lo malo”, “lo que me gusta”, “lo que me da la gana hacer”... todo eso es lo que tú tienes metido en tu cabeza con una claridad de niño. Algunas veces creo que te pareces a mí, que me entiendes, que entiendes mi música, la música de esta casa. La primera vez que toqué el violín para ti, *yo estaba temblando por dentro de esperanza*, de una alegría tan terrible cuando tus ojos cambiaban con la música... *Pensaba, pequeña, que tú me ibas a entender hasta sin palabras; que tú eras mi auditorio, el auditorio que me hacía falta.* (p. 91, los subrayados son nuestros.)

Nos parece que en esta larga cita es en donde mejor podemos descubrir a Román. Se muestra ante Andrea como un ser vulnerable, capaz de sentir esperanza y expone una tremenda necesidad por ser escuchado. Andrea lo decepciona porque no encuentra en ella a alguien capaz de soportar el peso de lo que su silencio –el de Román– significa. Román es, de todos los personajes, el único que, en realidad, no tiene voz.<sup>8</sup>

---

<sup>8</sup> Es curioso pensarlo así. En la narración existen otros dos personajes sin voz, la criada y el hijo de Juan y Gloria. Hay quien ha visto en el niño la representación de las víctimas de la guerra. [Cf. RÓDENAS DE MOYA, *op. cit.*] Aunque nos parece una interpretación posible no encontramos en él los elementos suficientes como para pensarlo de esa manera. Ya que si bien es un “inocente” que termina pagando las consecuencias de lo ocurrido en el pasado de sus padres, no es el niño quien debe enfrentar la muerte que excede los límites de su propia corporeidad. La muerte física de Román,

Sus deseos megalomaniacos por controlar las vidas de los miembros de su familia son la expresión de esa soledad intrínseca de quien ha vivido los horrores de la guerra. Y es que no hay quien en su casa pueda comprenderlo, en parte, sí, a que no hay quien no haya tenido una experiencia de pesadilla durante la guerra, pero específicamente porque ellos han concentrado en Román la figura del mal. Él es el más fuerte de los supervivientes al desastre, y esto lo convierte en depósito de las frustraciones y rencores del resto de la familia. Pero el ser depositario de ello hace que, a su vez, se manifieste violentamente en contra de quienes, injusta o justamente, le arrojan la carga del pasado convirtiéndolo en víctima.

La búsqueda desesperada de Román no ha tenido éxito; su esperanza de haber hallado oídos fieles y comprensivos se desvanece. [...] Román parece sobreponerse a los duros golpes y reclama a cada paso su reingreso al mundo de la cordura.<sup>9</sup>

Pero el mundo de la cordura no es, un poco en contra de lo que dice Quintana, el del resto de la familia. Es cierto que Román busca escapar de la vida tal y como la vive. Es también cierto que las mujeres en la vida de Román parecen funcionar como pequeñas puertas de escape que él trata de alcanzar. Pero ninguna de ellas le permite escabullirse desde el mundo de la guerra, de su pasado y, sobre todo, ninguna le permite tener acceso al presente. En este mismo

---

para ser claros, no es simplemente la destrucción última que el desastre humano de la guerra trae consigo. Es la muerte de la memoria, la instauración del olvido, lo que en realidad ocupa un lugar prominente en la recreación testimonial de Laforet, debido a que no es sino hasta el momento de la muerte de Román que el pasado es finalmente clausurado, por lo que nos parece que las víctimas de la guerra, los "inocentes", son todos y cada uno de los actores histórico-anecdóticos de la representación.

<sup>9</sup> Luis María QUINTANA TEJERA, *op. cit.*, p. 170.

sentido, Manuel Vázquez Montalbán hace la siguiente valoración en torno a la sociedad española de la época:

De una u otra manera, los hombres y mujeres de los años cuarenta en edad de haber vivido plenamente la guerra, de haberla hecho, se entregaban al esfuerzo de reconstruir la razón de una convivencia.<sup>10</sup>

La lucha de Román por ser escuchado es la de quien pide regresar a un tiempo en el que la vida no significaba este aislamiento que desemboca, en su caso, en la locura de la violencia que puede provocar en cualquier conciencia humana el estar permanentemente silenciado. Finalmente, el único personaje que parece estar consciente de lo que ha sucedido durante la guerra es Román y ello le costará su propia vida.

Pero ¿es la conciencia del pasado la causa de su aislamiento? En realidad no hay elementos que nos permitan afirmar tajantemente que así sea. Lo cierto es que la única convivencia que Román es capaz de establecer es una basada completamente en la violencia y el autoritarismo. Pero no es el único que violenta su entorno. En realidad todos los personajes lo hacen.<sup>11</sup> Esta violencia, pensamos, se encuentra directamente relacionada con una característica que atraviesa por completo la representación de la época: el desplazamiento del pasado fuera del espacio público. Las historias vividas en el pasado por los personajes, todas y cada una de ellas, no son nunca planteadas en el marco de lo público sino de lo

---

<sup>10</sup> Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, *op. cit.*, p. 29.

<sup>11</sup> Gloria, Juan, la criada, Ena, Andrea, los amigos bohemios de Andrea; casi todos los personajes ejercen algún tipo de violencia, ya sea en contra del otro –como en el caso de Juan y Gloria– o de sí mismos, como es el caso de la protagonista de la obra y de Román en su manifestación extrema.

privado; es más, de lo completamente íntimo, es decir, del secreto. Andrea va reconstruyendo la historia de su tío, no a partir de lo que él dice, sino de lo que le dicen los otros en actos de confesión íntima.<sup>12</sup> Pero nunca escuchamos de la boca de Román un discurso sobre sí mismo que no sea al tiempo una comparación con otro.<sup>13</sup> El único acto que verdaderamente lo vemos cometer es su propia muerte.

El suicidio de Román ha sido interpretado como un escape.<sup>14</sup> Nos parece que no es así. Cuando hablamos de Andrea y de la forma en la que constantemente busca evadir su realidad –sea ésta la del pueblo en el que vivió antes de llegar de Barcelona, o de su familia en la casa de Aribau– hablábamos, precisamente, de su falta de conciencia. No es el caso de Román. Creemos que el suicidio de Román es en realidad la manifestación de la desesperanza absoluta. Es consecuencia del aislamiento y del cansancio que significa para él llevar a cuestas los secretos del pasado. El texto en sí no ofrece ninguna explicación al suicidio. Hay, eso sí, una serie de acontecimientos que desembocan en él. Román pierde completamente la esperanza en el momento en el que Ena le revela que sólo lo ha estado utilizando para entender a su madre y, además, cobrar venganza en su nombre. Pero, antes de esto, se decepciona de su sobrina; y también hay un episodio en el que Gloria rechaza sus avances amorosos. Román se da cuenta de

---

<sup>12</sup> Cada una de las mujeres con las que Román ha tenido algo que ver acuden a Andrea, en un momento u otro, para confesarle sus historias (con él); lo mismo Gloria, que la madre de Ena o la abuela.

<sup>13</sup> Cuando Román recrimina a Andrea su “claridad de niño” habla un poco acerca de sí, pero en realidad se encuentra caracterizando a la propia Andrea. Pensamos que el discurso de Román alrededor de él mismo sólo encuentra cauce a través de la comparación en términos descriptivos indirectos.

<sup>14</sup> Esto por Luis María Quintana –en el estudio ya citado– con quien, en términos generales compartimos algunos puntos de vista, aunque en este caso específico no sea así.

que no hay lugar para él en el mundo de la casa de Aribau y, creemos, –al menos en un sentido puramente anecdótico– que por ello decide terminar con su vida.

Ahora bien, la razón profunda por la que Román se suicida se encuentra en otra parte. Nos parece que lo que Román hace es reafirmar el poder que le fue otorgado al momento de convertirlo en el depósito de los pecados, y los rencores acumulados luego de la experiencia traumática que significó la guerra. Y de manera un poco más compleja aún, creemos que se pueden aplicar perfectamente las palabras de Maurice Blanchot a Román:

El ser aparece como dividido, multiplicado entre los diversos planos de la existencia en que participa; *los recuerdos introducen en el sistema de pensamiento y sensaciones una ausencia creadora que lleva a su extremo la originalidad personal. Inimaginables acciones se esbozan, se sueñan.* Los instintos hacen su propia biografía. *Finalmente, nacen los verdaderos actos, desenlace que reestablece las relaciones ordinarias con el mundo. La tragedia ha terminado.*<sup>15</sup>

Si entendemos, a partir de las palabras de Blanchot, que el “verdadero acto” de Román es su suicidio, podemos concluir que ello se debe a que en realidad la única forma que encuentra para restablecer una relación de cordura con los sucesos de su vida es terminar con ella. Román es un artista que, llevado por la vida, participa en la guerra, traiciona, –probablemente asesina– y regresa a un espacio, la casa de Aribau, en el que es tomado por el arquetipo de la maldad.

---

<sup>15</sup> En, *Falsos pasos*, Ana Aibar Guerra, (tr.), Pre-textos, Valencia, 1977, p. 268.

Sus recuerdos son segregados, junto con él, a la parte más alejada del seno familiar. Y, mientras se encuentra en su buhardilla, mientras ofrece los corazones de su hermanos y su cuñada al dios Xochipilli, mientras los otros pueden colocarlo fuera del lugar público, relegándole al lugar de las cosas de las que sólo se puede hablar al amparo del secreto de confesión, Román vive y hace uso del poder que su propia marginalidad le confiere. Si Román es el centro de esta peculiar narración –que nosotros hemos calificado como representación de un periodo olvidado, aún, por la historia española– es porque junto al hijo de Juan y Gloria, (el pequeño que aparece como la víctima perfecta de sus propios padres, que no es siquiera nombrado –no tiene nombre– por Laforet) Román es la voz silenciada, excluida de la sociedad y por ende, violentada por esa misma sociedad hasta el límite absoluto, es decir, hasta la muerte. Únicamente su muerte posibilita que, como dice Blanchot, “La tragedia ha[ya] terminado”.

### **Una navaja para el cordero**

Vamos, en este tercer apartado, a centrarnos en una temática sugerida en el primero. Se trata de la manera en que las cosas (los objetos materiales) funcionan como “cajas resonantes” a lo largo del desarrollo de la historia. Comencemos por

tratar el concepto de “caja de resonancia”.<sup>16</sup> Se trata, primordialmente, de ver en los objetos una “prueba”<sup>17</sup> del pasado y de lo ocurrido en ese momento.

Ya hemos dicho antes<sup>18</sup> que la casa de Aribau está repleta de objetos que dan testimonio del tiempo transcurrido, al menos, del tiempo entre la infancia de Andrea y el momento en el que regresa a la casa familiar. Pero hay algo que vuelve aún más interesante estas pruebas. Los objetos se encuentran en un estado determinado. Así, el estado en que se encuentran es resonancia de la *ruina*<sup>19</sup> del mundo en el que residen. Pensando junto con Walter Benjamin podríamos decir que los objetos en la casa de Aribau son una alegoría del pasado en el presente, en donde el estado ruinoso, a parte de hundido en la mirada de las personas, se manifiesta comúnmente en las “cosas”, en los objetos; tanto en las posesiones materiales, como en las cosas que conforman el espacio público es decir, los edificios, las plazas, las calles. La casa misma es un objeto que da testimonio del desmoronamiento de sus habitantes.

Pero tengamos calma. Aunque en apariencia las cosas no desempeñen un papel importante en la construcción de la narración de este testimonio, es cierto que, atendiendo a los procesos de rememoración ricoeurianos de los que hablamos en el segundo capítulo, en la construcción del testimonio literario de

---

<sup>16</sup> La reflexión que desarrollaremos a partir de este concepto se encuentra sustentada en Paul RICŒUR, *La Memoria, la historia, op. cit.*, especialmente “I. La memoria y la reminiscencia”, pp. 17- 172.

<sup>17</sup> En el sentido jurídico, es decir aquello que funciona como evidencia de que el testimonio es verídico.

<sup>18</sup> Cf. capítulo I, *supra*, notas 6 y 17.

<sup>19</sup> Véase especialmente “La ruina” en Walter BENJAMIN, *El origen del Trauerspiel alemán, Obras, ed. cit.*, pp. 397-401.

Andrea son, en muchas ocasiones, los objetos los que hablan de la situación de escasez durante la posguerra española. Esto en primera instancia, ya que la resonancia-testimonio que los objetos emiten en la novela de Laforet no es únicamente en el sentido de lo perdido (la opulencia, por ejemplo) sino que funciona en la misma medida con respecto a los procesos emocionales de los personajes.

Pero, una vez más, vayamos despacio. Siguiendo a Walter Benjamin habría que recordar aquí la “Tesis VII” de sus *Tesis de filosofía de la historia*.<sup>20</sup> Cuando Laforet coloca a los objetos como un centro posible de los conflictos emocionales de sus personajes, nos brinda una oportunidad espléndida para entender lo que Benjamin quiere decir cuando hace el llamado a los historiadores para “cepillar la historia a contrapelo”.<sup>21</sup> Es en los objetos en donde *más* se retiene la historia de los vencidos. En el primer capítulo hicimos el planteamiento de que esta representación testimonial se encontraba justo en el punto contrario de lo que el régimen dictatorial de Franco planeaba para la conciencia española. Es decir, que en ella se pueden encontrar los elementos necesarios para “hacer memoria” del acontecimiento, casi borrado, sustraído de la “historia oficial” que los falangistas se empeñaban en rescribir.

La obra, desde su inicio, es muy enfática en la descripción del estado en el que se encuentran los objetos, la casa y la propia ciudad de Barcelona. También

---

<sup>20</sup> Walter BENJAMIN, *Tesis sobre la historia...*, *op. cit.*, pp. 21-22.

<sup>21</sup> *Ibid*, p. 22. Habría que pensar en este sentido a los objetos como conformadores de pequeñas constelaciones que se ofrecen al lector para ser leídos como testigo-testimonios de una época determinada.

desde el principio se da una identificación entre las personas y los objetos.<sup>22</sup> Lo que nos permite decir que, en un primer momento, las cosas son el medio a través del cual una realidad secreta se manifiesta, como en el poema de Juan Ramón Jiménez. No es precisamente que dicha realidad se esconda, por el contrario, la miseria es evidente y además es evidencia de lo que ha sucedido en España, pero los objetos polvorientos, que reciben a Andrea a su llegada, son también los que Gloria rescata de entre las telarañas para ganar algo de dinero que le permita alimentar a su hijo. Son también los objetos aterradores que guardan el secreto de la muerte y el dolor de otros tiempos. Los tiempos en los que la casa de Aribau sirvió de refugio a un miembro del ejército nacionalista de Franco, el novio de Angustias, que huía desesperado del ejército republicano. Así era,

Aquel pueblo de los años cuarenta que sustituía la mitología personal heredada de la Guerra Civil por una mitología de las cosas: el pan blanco, el aceite de oliva, [...], el jabón bueno, [...] La mitología del racionamiento y de las restricciones está presente de una manera obsesiva en los años cuarenta.<sup>23</sup>

Pero en el caso de nuestra obra podemos decir, además de lo que apunta Vázquez Montalbán, que dicha mitología de las cosas no sólo se relaciona con las cosas que no se tienen, por el contrario, los objetos que conforman el escenario en *Nada* son vivísimos, ya que *están ahí* como las ruinas alegóricas del pasado oculto. Andrea, desde el primer momento, nos hace saber la importancia de los

---

<sup>22</sup> La primera noche de Andrea en Aribau dice, luego de que su familia la ha dejado sola, que acaba de, "[...] entrar en este ambiente de *gentes y muebles endiablados*", p. 19.

<sup>23</sup> Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, *op. cit.*, p. 29.

objetos en la casa de Aribau. La memoria de los eventos que experimentó en aquel entonces no estaría completa sin ellos. Paul Ricoeur escribe:

Los “objetos temporales” —en otras palabras, las cosas que duran— aparecen entonces como “unidades constituidas” en la pura reflexividad de la conciencia interna del tiempo.<sup>24</sup>

El lector de *Nada* “entiende” la atmósfera en la que se encierra la *verdad no sospechada* a partir de esa “reflexividad”, de esa “resonancia”, del pasado que se encuentra en las cosas que funcionan, precisamente, como “objetos temporales”. Benjamin comienza su prólogo epistemológico a *El origen del Trauerspiel alemán* con una cita de Goethe en la que se anuncia que el saber es externo, mientras que la reflexión se desarrolla en lo interno.<sup>25</sup> Los objetos de la casa de Aribau son la prueba externa de lo sucedido; de su duración, de su pertinencia, del drama del que fueron parte. Son la exterioridad y, dice Goethe, el saber. Este saber es el que “secretamente” guarda la historia de lo sucedido. Son, en efecto, unidades constituidas que apuntalan la reflexión interna de nuestra protagonista hacia lo que podríamos llamar la “perdurabilidad” de la historia. En los objetos, en la ruina, se encuentran las pistas que nos permiten contar otra Historia, constituida por las historias silenciadas por el totalitarismo.

---

<sup>24</sup> A partir de la problematización del concepto de Husserl de “grados de constitución” en su obra *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. En Paul RICOEUR, *La memoria, la historia, ..., op. cit.*, p.52.

<sup>25</sup> En, Walter BENJAMIN, *Obras, op. cit.*, p. 13.

Podemos decir también que, si bien los objetos son una expresión de la *mundaneidad* del mundo, son también un elemento que permite la memoria del testigo debido a que:

Uno no se acuerda sólo de sí, que ve, que siente, que aprende, sino también de las situaciones mundanas en las que se vio, se sintió, se aprendió. Estas situaciones implican el cuerpo propio y el cuerpo de los otros, el espacio vivido, en fin el horizonte del mundo y de los mundos, bajo el cual algo aconteció. Entre reflexividad y mundaneidad, se trata, sin duda, de una polaridad, en cuanto que la reflexividad es un rasgo inacusable de la memoria en su fase declarativa: alguien dice “en su interior” que vio, sintió, aprendió antes; a este respecto no debe negarse en absoluto la pertenencia de la memoria a la esfera de la interioridad.<sup>26</sup>

Es innegable el hecho de que lo que Andrea cuenta es lo que vio, sintió y aprendió durante su estancia en Barcelona. Los objetos de la casa de Aribau la ayudaron a recordar, posteriormente, lo sucedido. Ahora bien esto se encuentra en estricta relación con el hecho de que la memoria tenga un *lugar* en el mundo material y no solamente en el interior del individuo:

Estos lugares de memoria funcionan principalmente a manera de los *reminders*, de los indicios de rememoración, que ofrecen sucesivamente un apoyo a la memoria que falla, una lucha en la lucha contra el olvido, incluso una suplencia muda de la memoria muerta.<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Paul RICOEUR, *Memoria, historia y olvido*, op. cit., p. 57.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pp. 62-63.

Es decir, los objetos funcionan como puntos de confirmación de lo que se narra como “verdadero”. Es, también, en esta medida en la que funcionan como prueba de lo ocurrido.

Hay que hacer una diferencia fundamental. No es nuestra intención, ni pensamos que sea la de Ricœur, emparentar a los objetos y lugares de memoria con los *souvenirs*, ya que, a diferencia de estos, los primeros no necesariamente se conservan una vez pasado el tiempo. En el recuerdo de Andrea, por ejemplo, funcionan en tanto que refuerzan –ahí, al momento en el que sucedieron los hechos– la fijación del recuerdo; además de que le ofrecen la posibilidad de asir parte del pensamiento de los *otros* –cuerpos y mentes que compartieron con ella un espacio determinado– para poder, también, transmitirlo más allá de sí misma. Es por ello que decimos que los objetos no sólo le permiten a Andrea recordar, también le permiten una fidelidad “memoriosa” de las personas. Un ejemplo de esta interpretación es lo que apunta Marcela del Río Reyes:

Los objetos participaban de la ruina de la casa, como las personas, así, el espejo del lavabo está manchado [...] [simbólicamente] sus manchas son, precisamente, las culpas que los personajes traen consigo [...] y el lavabo muestra su deformación: “La locura sonreía en los grifos torcidos”.<sup>28</sup>

---

<sup>28</sup> En, “*Literatura femenina contemporánea de España*”, *Simposio Internacional Literatura femenina*, Alba de América/Ediciones Ocraxaves, Argentina, 1991, p. 112.

Son los objetos, a la par de la propia casa, el material del que se reviste y con el que se reafirma la memoria de los hechos. Andrea no puede olvidar, en parte, porque “la degradación de la casa es el correlato de la degradación de la familia”.<sup>29</sup> La casa es también una caja resonante que contiene, como en *misse en abyme*, otros objetos que resuenan de igual manera.<sup>30</sup>

Ahora bien, los objetos en el cuarto de Román merecen una mirada atenta. Hemos dicho que, en términos generales, los objetos de la casa de Aribau parecen estar ahí dando cuenta del tiempo que ha pasado, y del horror que se ha vivido. Pero los objetos en el cuarto de Román son diferentes. Pareciera que el músico tenía una extraña afición por coleccionar cosas.<sup>31</sup> Su cuarto está lleno de cajones secretos y escondites en los que ha acumulado diversos objetos: desde la pistola con la amenazará de muerte a Ena, hasta la estatuilla del dios prehispánico Xochipilli.<sup>32</sup> Los objetos son para Román de extrema importancia. En otro

---

<sup>29</sup> Domingo RÓDENAS DE MOYA, *op. cit.*, p. 238.

<sup>30</sup> O como lo señala J. KRONIK, “La casa [...] es el elemento clave en una serie concéntrica de espacios constrictivos: un cuarto en aquella casa, en aquella calle, en aquella ciudad. Una caja china que aprisiona a una española.” La constricción a la que se hace mención en estas líneas, y es importante decirlo, contribuye también a la capacidad mnemónica de Andrea, ya que es gracias a ella que el espacio se delimita aún más convirtiéndose así en una constante. Citado por Luis María QUINTANA TEJERA, *op. cit.*, p. 63.

<sup>31</sup> Por ejemplo se habla de una mesa en la que hay papeles y diferentes tinteros y plumas de todos tipos. Y monedas “algunas muy curiosas” Cf. p. 38.

<sup>32</sup> Esta estatuilla es de suma importancia. En la primera visita que Andrea hace a la buhardilla de Román, éste le cuenta la historia del dios; el objeto funciona —dentro de la narración— como elemento de anagnórisis; y es un elemento que funciona como vaticinio del suicidio de su dueño; en el momento en el que Román tiene la conversación a la que nos hemos referido líneas arriba con Andrea, ésta le reclama por decir “tantos disparates”, a lo que Román contesta, “—¿Disparates? —pero se reía—. No estoy tan seguro de que lo sean... ¿No te he contado la historia del dios Xochipilli, mi pequeño idolillo acostumbrado a recibir corazones humanos? Algún día se cansará de mis débiles ofrendas de música y entonces...” (p. 92). Román dice que entonces ofrendará a su estatuilla el cerebro de Juan y el corazón de Gloria. Y, sin embargo, es él quien termina ofrendando su vida.

momento le dice a Andrea que él, a diferencia de los otros miembros de la familia, cuida sus cosas:

—Aquí [en su buhardilla] las cosas se encuentran bien, o por lo menos eso es lo que yo procuro... A mí me gustan las cosas —se sonreía—; no creas que pretendo ser original con esto, pero es la verdad. 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 tristeza.* (p. 38, el subrayado es nuestro).

Según Román son las cosas, y no las personas, las que se encuentran “asfixiadas”, “doloridas” y “cargadas de tristeza”. Es comprensible, entonces, que en la representación de lo ocurrido, es decir, en el testimonio de Andrea, los objetos ocupen un lugar preponderante.

Pero esto no es todo. En una ocasión Román le advierte a Andrea del *poder* que tienen las cosas, la casa de Aribau entre ellas, sobre las personas: “Cuando vivas más tiempo aquí, esta casa y su olor, y sus cosas viejas, si eres como yo, te agarrarán la vida.” (p. 91). Y, un poco más adelante, en medio de una pesadilla, Andrea coloca las siguientes palabras en los labios de un Román recreado en sus sueños: “No necesitarás nada cuando *las cosas de la casa te agarren los sentidos*” (p. 93, los subrayados son nuestros). Una vez más nos podemos preguntar si ¿son acaso los sentidos de los que habla el fragmento del poema de Juan Ramón Jiménez? Nosotros pensamos que sí y que, en efecto, las cosas se encuentran en este testimonio como “prueba” de la verdad de Andrea y

de los acontecimientos que tuvieron lugar en la Barcelona de la posguerra civil española.

**“Era más verosímil figurarse que Román *había sido el espectro de un muerto*”.**<sup>33</sup>

Hasta este punto hemos insistido mucho en la peculiaridad de que *Nada* fue escrita durante la posguerra civil española. ¿Qué es lo que significa en el marco de este estudio? Hemos ya establecido las circunstancias en las que la obra de Carmen Laforet apareció en el panorama literario. Como a cualquier otra obra de arte, las condiciones en las que fue creada le otorgan una singularidad que es propia, y que puede compartir con otras creaciones de la época, pero que en lo que toca a sí misma (como a cada una de las creaciones) la conforma de otra manera, –diferente a la de, como hemos dicho anteriormente como ejemplo recurrente, *La familia de Pascual Duarte*.

La posguerra española, vista a la distancia, es un periodo (1939-1944) que cómodamente podríamos calificar como intermedio. Luego del acontecimiento, de la tormenta –para retomar las palabras de Sartre que usamos anteriormente– de la guerra, el Estado español empezó a reconfigurarse. La posguerra es justamente el lapso en el que la dictadura franquista se estableció como el régimen bajo el cual viviría la sociedad española durante veinticinco años. El periodo intermedio, así

---

<sup>33</sup> Carmen LAFORET, *op. cit.*, p. 280.

visto, es el de la (re)configuración del Estado y, al mismo tiempo, de la sociedad. Es decir, tanto de los tejidos propiamente sociales como del económico, el político y el religioso.<sup>34</sup>

¿*Nada* participa de ello? ¿Tiene algún papel la escritura de esta obra en la reconstrucción de la sociedad? En realidad es una pregunta demasiado arriesgada como para dirimir sus posibilidades en este apartado, o incluso en la tesis entera, pero su planteamiento es casi un requerimiento formal en el desarrollo del tema del que nos ocuparemos en adelante. Digamos, por lo pronto, que la obra de Carmen Laforet es un “producto” de su época que, como tal –y sólo en la medida en la que no estamos hablando de la producción en masa, es decir, de lo que aquí se trata es de una obra que responde a las características de “reproductibilidad técnica” del arte<sup>35</sup>– corresponde con el “sentimiento” de su época y que, por ello mismo, participa de ella.

Pero más allá de la singularidad que tiene que ver con sus condiciones de producción en este sentido, nos interesa dejar claro que en esta *obra singular* también suceden fenómenos particulares. Ya hemos establecido que, la obra

---

<sup>34</sup> Hacemos la aclaración ya que en el caso de la dictadura franquista son todos los elementos mencionados los que colocan un cierto peso ético-moral en cada uno de los individuos. Los valores religiosos volvieron a tomar fuerza y, al mismo tiempo, la economía (el Capitalismo como contrario del Socialismo derrotado) comenzaron a ejercer presión sobre el pueblo español, generando una doble moral en la que por una parte había que respetar los ritos religiosos y, al mismo tiempo, participar de la corrupción del dinero y, por qué no decirlo, de la carne.

<sup>35</sup> Cf. Walter BENJAMIN, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Itaca, 2003. Es decir, pensamos que *Nada* cumple efectivamente con una de las premisas benjaminianas expuestas en esta obra, a saber, que “La orientación de la realidad hacia las masas y de las masas hacia ella es un proceso de alcances ilimitados lo mismo para el pensar que para el mirar.”, (p. 48). Y el caso de la obra es extraordinariamente ejemplar de esta afirmación ya que, sin ahondar en los vericuetos de la teoría de la recepción, creemos que es muy probable que los lectores de su época hayan podido desentrañar los significados que escalan en proporciones “auténticas” la mera anécdota de superación del pasado.

como producto de su tiempo, nos parece contener las características que conforman el testimonio de un momento en el que la temporalidad se encuentra “desquiciada”.<sup>36</sup> Ya hemos mencionado antes las particularidades del tiempo durante la posguerra. Decíamos, en aquel momento, que el tiempo en la posguerra es uno en el que el presente no “existe”, al menos en la medida en la que se encuentra trastocado por la falta (forzada) de un pasado y, por lo tanto, de una memoria; y que, por ello mismo, resultaba imposible planear o proyectar un futuro.<sup>37</sup> Este desquiciamiento temporal permite, en el relato de la representación, que numerosos objetos cobren una fuerza que alcanza a *presentarse*, es decir, que de los objetos *emane una presencia fantasmal* que construye la atmósfera de la casa-escenario de la representación misma.

Cuando tratamos de establecer que la novela de Laforet podía ser vista como una representación –en términos ricœurianos– testimonial, teníamos en mente específicamente el fenómeno espectral que se suscita a partir de los objetos y el poema de Juan Ramón Jiménez. En gran medida *Nada* es una representación porque *es* una imagen.<sup>38</sup> La descripción minuciosa de las cosas no es sino la alegorización de las mismas. Como en una pintura, encontramos plasmados diversos objetos que trascienden su materialidad a través de la alegoría. Los grifos, por ejemplo, se retorcián de locura, las paredes guardaban

---

<sup>36</sup> Como en *Hamlet*, el tiempo se encuentra *out of joint*, Cf. Jacques DERRIDA, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*, Trotta, Madrid, 2003, especialmente “Inyucciones de Marx”, pp. 15 –63.

<sup>37</sup> Cf. Capítulo II, “De vencedores y vencidos”, nota 46 en este mismo trabajo.

<sup>38</sup> Cf., por ejemplo la comparación que hace en su “Noticia de Carmen Laforet y *Nada*”, Domingo Ródenas de Moya de la obra de Laforet con los cuadros de Goya. Cf. pp. 228 – 234.

“gritos de terror”, las cosas –lo hemos citado ya en el apartado anterior– “están asfixiadas, doloridas, cargadas de tristeza”. La alegoría es el mecanismo mediante el cual los objetos pueden llamar a la presencia (al presente temporal) lo ausente, es decir, el pasado. Esta presencia de lo ausente es lo que nosotros consideramos como espectro. Jacques Derrida dice del espectro que:

[...] no se sabe lo que *es*, lo que es presentemente. *Es* algo que, justamente, no se sabe, y no se sabe si precisamente *es*, si existe, si responde a algún nombre y corresponde a alguna esencia. No se *sabe*: no por ignorancia, sino porque ese no-objeto, ese presente no presente, ese ser-ahí de un ausente o de un desaparecido no depende ya del saber. Al menos no de lo que se cree saber bajo el nombre de saber.<sup>39</sup>

Si el espectro está fuera del ámbito del conocimiento, si es exterioridad incluso del saber mismo, es justamente porque apela a otras maneras humanas del conocer; “ese ser-ahí de un ausente” es extraño tanto para quien lo conoció como para quien no lo conoce. Los objetos muestran a Andrea un pasado que ella no vivió y que, sin embargo, es capaz de adjetivar es decir, es capaz de *hablar de él*. A Román, por el contrario, las cosas le recuerdan concreta y fehacientemente la guerra. El espectro que se desprende de la alegorización de los objetos es:

A veces un gusto amargo,  
Un olor malo, una rara  
Luz, un tono desacorde,

---

<sup>39</sup> Jacques DERRIDA, *Espectros de Marx. op. cit.*, p. 20.

Un contacto que desgana,  
[que]  
*Como realidades fijas*  
*Nuestros sentidos alcanzan*  
Y nos parecen que son  
La verdad no sospechada.

Derrida no nos dice, en el fragmento que acabamos de citar, nada acerca de la movilidad del espectro. Pero en el caso de la *Nada*, nos parece que se trata, efectivamente, de uno que es inamovible, que se encuentra *fijado* en las cosas y que es solamente percibido a través de los sentidos. Pero si esto es así, ¿cómo es que llega hasta nuestros sentidos? ¿De qué manera se transmite? ¿Por qué aparece tan nítidamente en nuestro *lugar* de lectores? De nuevo Derrida nos encamina:

[...] La Cosa es aún invisible, no es nada visible [...] en el momento en el que se habla de ella. [...] Y es para ajustar la palabra a la visión que se ha convocado al [...] tercero y de testigo (terstis).<sup>40</sup>

Es el testimonio, las palabras de Andrea, lo que nos permite tener acceso al espectro. Es el fantasma lo que nos permite descubrir la “verdad no sospechada”, que no es, en este caso, otra cosa que la GCE. Es así como, si bien es cierto que la vivencia de la guerra no es una parte constitutiva (en un sentido literario formal) de

---

<sup>40</sup> *Idem.*

la obra, sí lo es del testimonio. Un testimonio en el que los espectros se revelan<sup>41</sup> en el lugar de lo no cognoscible, de lo que abarca más el territorio de los sentidos, que el del saber mismo.

Pero el espectro se encuentra también en Román. No en sus cosas, *en él*. Andrea lo dice en la frase que da título a este apartado: “Era más verosímil figurarse que Román *había sido el espectro* de un muerto”. Román era “un hombre [que habría] muerto muchos años atrás” (p 280). Como los objetos, Román es una alegoría. Es un ser fragmentario y fragmentado por el peso de su pasado. Román, como las cosas, muestra su rostro desajustado (*out of joint*), y asedia a cada uno de los personajes de la representación. Lo mismo a Andrea, que a su hermano Juan, que a Gloria, a Ena, a la madre de Ena, a la abuela, a Angustias, a la criada. En formas diversas Román es como,

Este *algún otro* espectral [que] *nos mira*, [y por el que] nos sentimos mirados [...], fuera de toda sincronía, antes incluso y más allá de toda mirada por nuestra parte, conforme una anterioridad [...] y a una disimetría absolutas, conforme a una desproporción absolutamente indomitable.<sup>42</sup>

---

<sup>41</sup> Y se *rebelan* también. La GCE se cuela por entre las palabras y atraviesa el lugar común prácticamente sin alterarlo. La censura falangista difícilmente pudo haber encontrado resabios lo suficientemente fuertes del pasado en la obra. De haberlo hecho la propia historia de la obra no sería tan afortunada.

<sup>42</sup> Jaques DERRIDA, *op. cit.*, p. 21.

La sincronía ausente, en el caso de Román, está constituida por su propia fragmentariedad.<sup>43</sup> Román asedia a cada uno de los personajes que hemos nombrado, desde diferentes lugares temporales. A la abuela desde su infancia, a la madre de Ena desde su juventud, a Gloria, Juan y Angustias, desde el tiempo de la guerra y a Andrea desde el presente ficticio en que se narra el testimonio –es decir el pasado que constituye el recuerdo de su estancia en Barcelona–, “Desde el porvenir, pues, desde el pasado como porvenir absoluto, desde el no saber y lo no advenido de un acontecimiento, de lo que queda por ser (*to be*): por hacer y por decidir [...]”.<sup>44</sup> Porque Román, como Hamlet:

[...] está *out of joint* porque maldice su propia misión, el castigo que consiste en deber castigar, vengar, ejercer la justicia y el derecho bajo la forma de represalias; y lo que maldice en su misión es esa expiación de la expiación misma; en primer lugar, el que le sea *innata*, [...]. Asignada, por tanto, por quien (o aquello que) vino antes que él.<sup>45</sup>

Porque este espectro que es Román, el espectro de *otro* Román que *ya no es* y que murió durante la guerra, es el único que parece y aparece, invadido de pasado, de la historia de la que está prohibido hablar y que, sin embargo, transita por él y trata de alcanzar, a través del asedio, a los otros que se niegan a ser

---

<sup>43</sup> Se trata de una “sincronía ausente” puesto que forma parte de una presente que se actualiza al momento de la lectura trayendo consigo los elementos “fantasmales” que no forman nuestro presente y que se convierten, al presentificarlos, en ausencia. Hay pues una sincronía entre el presente de la lectura y la ausencia del acontecimiento.

<sup>44</sup> Jaques DERRIDA, *op. cit.*, p. 31.

<sup>45</sup> *Ibid*, p. 34.

retenidos en lo anterior y desean, desesperadamente, enterrar al muerto que no es otro que Román mismo, lo más pronto posible. El espectro se muestra para enunciar (y anunciar) el pasado. El estado de excepción establece la coerción de los espacios públicos que exige el entierro pronto, la huída desesperada y el error del rumbo.

## Conclusiones

Un hombre por otro, la parte por el todo: siempre podrá tratarse la violencia histórica del *Apartheid* como una metonimia. Tanto en el pasado como en el presente. Por diversas vías (condensación, desplazamiento, expresión o representación), siempre podrán descifrarse a través de su singularidad muchas otras violencias que se producen en el mundo. A la vez parte, causa, efecto, síntoma, ejemplo, lo que pasa allí traduce lo que *tiene lugar* aquí, siempre aquí, donde quiera que estemos y desde donde miremos, justo a nuestro lado. Responsabilidad infinita, desde entonces. Prohibido el reposo a cualquier forma de buena conciencia.<sup>1</sup>

El “reposo” de la “buena conciencia” no es posible una vez que *Nada* ha sido entregada al lector. A través de la representación del testimonio, que es la obra, se puede descifrar, en efecto, la violencia en la España de posguerra. Lo que tuvo *lugar ahí*, tiene lugar en la representación y, por lo tanto, sigue siendo posible su actualización mediante la lectura, y forma entonces parte de nuestro *aquí*. Este *aquí*, el que nos toca a los habitantes del siglo XXI, es producto de la historia silenciada tanto, o más, que de la “historia oficial”. La ficción es, en este caso, el elemento que nos permite acercarnos a un acontecimiento silenciado y escuchar lo que de él queda como eco en las palabras.

La obra de Laforet contribuye a evitar la pérdida de la memoria sobre la GCE, pero no es, en sí, expresión de los vencidos. Entre otras cosas porque en ella se manifiesta una de las premisas constitutivas del totalitarismo franquista ya que hay

---

<sup>1</sup> Jacques DERRIDA, *op. cit.*, p. 9.

un mensaje claro de que, en última instancia, para poder seguir “vivo” en la España de posguerra había que hacer “borrón y cuenta nueva”. Dejar el pasado atrás y no pensarlo, hablarlo o recordarlo. En este punto, Benjamin nos ofrece una salida: aquél que lee con conciencia histórica *Nada*, es también capaz de abandonarse al asedio del fantasma de la guerra y, por ende, será capaz de hacer una lectura política de la obra de Laforet. Este elemento nos permite también ver, y tratar, a la obra como testimonio y como representación. No creemos que haya habido una “intención” en Laforet por denunciar el estado de las cosas en España, no hay una intención propiamente política, como tampoco existe en la obra *nada* que nos indique que su autora era consciente de aquello que se cuele por entre las palabras de la representación misma; la guerra, por ejemplo, es vista sólo de manera sesgada. El problema es complejo, pero es a partir de la teoría de la memoria de Paul Ricoeur como pudimos encontrar en la obra –y en la crítica de la misma– los elementos que nos permiten acercarnos desde este punto de vista.

El problema de la literatura testimonial, no hay razones para dudarlo, atraviesa lugares que no necesariamente están, diría Derrida, en sincronía. La cuestión de “rivalidad” entre la ficción y el testimonio da, y seguirá dándonos, la posibilidad de reflexionar desde y para la literatura-mundo. Esther Cohen apunta en este sentido que:

De seguro esto puede provocar desconcierto, pues específicamente en el caso de los campos de concentración y exterminio nazis [nosotros agregaríamos el caso de la GCE] resulta difícil pensar en el

testimonio como forma literaria, como ficcionalidad; esta condición es un problema que se presenta al leer los relatos [...] Pese a ello, lo que afirma [Jorge] Semprún es cierto: no se trata sólo de contar, sino de contar bien [...]²

¿Contar bien? ¿Es eso la literatura? En nuestro caso queremos pensar que sí. Que las palabras de Laforet, el testimonio que construye a partir de sus propias vivencias, permiten que nosotros, ¡sesenta y tres años después!, tengamos la posibilidad de ser asediados por el espectro de Román, por la presencia ausente de la GCE y que podamos, a partir de ello, revisar un periodo de la historia del mundo que, no lo olvidemos, aún sigue bajo los escombros con los que trataron de sepultarlo los franquistas. Porque “la escritura se convierte en una lucha contra el olvido, en un momento ético donde el otro, el ‘hundido’, cobra vida a través de la pluma del escritor [...]”³ El momento ético de la lectura de esta obra es aquél en el que, asediados, volvemos la mirada hacia las ruinas y los escombros y somos capaces de encontrar, en ese *nuestro aquí* del que habla Derrida, la historia del otro. Pero ese encuentro es sólo fructífero cuando podemos hacer con él nuestro propio mundo. Más allá de la literatura como fenómeno, está el problema de la acción. Si la obra es capaz de generar escritura es acaso porque ¿lo que nos permite la ficción es la “escucha”? Si la obra es escuchada es entonces como cobra sentido la escritura crítica.

---

² Esther COHEN, *Los narradores de Auschwitz*, Lilmod / Fineo, México / Buenos Aires, 2006, p. 18.

³ *Ibid*, p. 17.

La voz de los vencidos, al ser borrada por los franquistas del archivo histórico, fue relegada al imaginario social en donde, además, tenía que mantenerse lejos del espacio público, es decir, debía mantenerse en secreto. El secreto se presenta como la imposibilidad de otorgar a la Historia un lugar en el espacio público.

Sin embargo, el conocimiento, en este caso el del pasado, debe pertenecer siempre a lo público. La reescritura de la Historia puede ser vista, finalmente, como la sustitución del vencido en la colectividad. Decimos sustitución y no desaparición porque, si bien es cierto que los republicanos sobrevivientes y no exiliados se vieron forzados a “desaparecer”, –a esconderse durante años– sus historias fueron sustituidas por el imaginario socio-histórico del franquismo. Así, bien como “demonios” o “pecadores” o “ignorantes”, los vencidos fueron arrojados de la colectividad, en su lugar aparecieron los falangistas que gritaban, a través de su periódico *Arriba España*:

¡Camarada! Tienes obligación de perseguir al judaísmo, a la masonería, al marxismo y al separatismo. Destruye y quema sus periódicos, sus libros, sus revistas, sus propagandas. ¡Camarada!  
¡Por Dios y por la Patria!<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> La cita proviene de *Wikipedia en español*:

[http://es.wikipedia.org/wiki/Arriba\\_Espa%C3%B1a\\_%28peri%C3%B3dico%29](http://es.wikipedia.org/wiki/Arriba_Espa%C3%B1a_%28peri%C3%B3dico%29).

Acerca de la manera en la que el régimen franquista sustituyó en el espacio público la imagen de los republicanos encontramos el siguiente ejemplo: “Un régimen, que no se recataba de publicar las ejecuciones en los periódicos, disfrazadas de justicia militar, apellidando a los muertos de delincuentes, tildándolos de asesinos, escoria, deshonrándolos públicamente, esquilmando sus patrimonios, hundiendo en la pobreza y la desolación a sus

Es por todo esto que el caso del personaje de Román es tan extraordinario. Román se da cuenta de que no hay manera de pertenecer al mundo que quedó después de la guerra. Piensa que no hay una sola persona capaz de entenderlo, es más, ni siquiera de escucharlo... Se suicida. Consuma, finalmente, el destino que la opresión le tuvo reservado desde el principio.

En la representación, sin embargo, Andrea no se lleva *nada* de su experiencia en la casa de Aribau. ¿Es cierto?, y si lo es, ¿por qué es *así*?:

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 Aribau no me llevaba *nada*. (p. 294, los subrayados son nuestros)

Hay en este fragmento un problema. Es verdad que lo que ella “esperaba” encontrar en Barcelona no sucedió nunca. Pero lo que Andrea no nos dice es que *otras cosas* aparecieron en su lugar. En lugar del amor o del interés profundo, se encontró en el centro de la lucha por olvidar. Y se encontró también con la ausencia de voz y de reflexión en torno de la guerra. Tal vez por ello es que en el siguiente renglón a este fragmento, Andrea dice: “Al menos, así creía yo *entonces*.”(*Ibidem*) “Entonces” es diferente de “ahora”. Del ahora desde el que nos

---

familias, arrojando a la miseria a sus viudas. Y lo peor, haciéndoles colectivamente culpables de centenares de miles de supuestos crímenes, que nunca pudieron demostrar, pero que en el acervo colectivo quedaron impresos como coartada de todas las personas e instituciones que participaron en aquel sangriento y gigantesco pacto de silencio sobre el que se edificó el régimen franquista, y que poco a poco, se fue olvidando, en la necesidad que los pueblos tienen de vivir, renacer, olvidar, vivir en suma como se pueda, frente al dramático amanecer de quienes iban a morir, días tras día, año tras año, para escándalo, ¡incluso! de altos jefes de las SS en visita, y fascistas musolinianos, que no entendían tanta crueldad contra su propio pueblo.” En, Grupo memoria republicana, “Objetividad y neutralidad en el estudio de la Guerra Civil Española”, <http://www.sbhac.net/Republica/Presenta.htm>

narra sus recuerdos, su testimonio de lo visto, de lo oído, de lo aprehendido, de lo palpado, de lo olido, de lo saboreado, de lo sentido.<sup>5</sup> Su “buena conciencia”, su “responsabilidad infinita” frente al otro, frente a lo ocurrido al otro, es precisamente lo que posibilita, y de hecho lo que urge, a este testigo a hablar.

Por eso decíamos que la historia de *Nada* no es la de Andrea. Es la historia de Román. La tragedia de Román es dicha para ser escuchada, a través de la palabra del *tertis* convocado en el espacio de la página que es, finalmente, el espacio público que permite la colectivización del saber. Es justo decir que la literatura es, aún hoy, un medio en el que el conocimiento se vuelve público. La ocupación del espacio de la página es un accionar necesariamente político que cambia el mundo. Lo trascendente de los estudios críticos se encuentran ahí donde Benjamin llama a la “destrucción” de la obra.<sup>6</sup> Si la obra es *polis*, si la obra es mundo, es porque en ella hay tradición y hay historia. Independientemente del grado de ficción del que esté constituida. Es precisamente esto lo que permite que los muertos en vida, que el espectro de la guerra que habita en la casa de Aribau y, aun en el propio Román, se manifieste más allá de la imposibilidad que la disyunción temporal pueda representar, tanto para los lectores de la época, como para los actuales.

---

<sup>5</sup> Vid. nota 95, p. 76, capítulo II, del presente trabajo.

<sup>6</sup> En *Dirección única*, Benjamín ofrece “La técnica del crítico en trece tesis”. En ellas, dice que sólo quien es capaz de destruir será capaz de criticar. Pensamos que esta destrucción no está emparentada con el sin sentido. La destrucción benjaminiana, como la entendemos, es aquella que abre las posibilidades significativas de la obra de arte. Así, el crítico es aquél capaz de desmenuzar la obra, de destruirla, para encontrar –en el caso de la literatura– un más allá de los estudios formales. Cf. Walter Benjamin, *Dirección única*, Alfabeta, Madrid, 1987, p. 45.

La representación testimonial es solamente la manera que hemos encontrado para llamar a esta obra que difícilmente se deja catalogar. La discusión en torno de ella cobró vida, paradójicamente, después de la muerte de su autora en 2004. Las virtudes de la obra, sin embargo, nunca han sido reconocidas más allá de la consideración que se hace de ella como “inaugural”, es decir, como precursora de otras grandes obras literarias encaminadas completamente a desentrañar las historias de la Guerra Civil.<sup>7</sup> Pero es *Nada* una obra que permite alcanzar un espacio perdido por la Guerra, ganado por el fascismo y ocultado en formas asesinas por el poder ilegítimo de Franco. Aún hoy las discusiones sobre la Guerra Civil son polémicas. Los españoles no han encontrado el “justo medio”. La herida está abierta, las facciones, los bandos, siguen luchando por la memoria unos, por el olvido otros.<sup>8</sup>

Esta tesis es un esfuerzo por hacer un estudio que pone énfasis en el valor de acción que tiene la literatura. Son las palabras de Laforet, las que conforman su novela, el motor principal de nuestra escritura. Si la labor del crítico literario no es la de la actualización de la obra literaria, no creemos que tenga sentido. Los estudiosos de la lengua pueden seguir discutiendo acerca de adjetivaciones o

---

<sup>7</sup> Son innumerables y sin embargo, vale la pena mencionar a Antonio Muñoz Molina, Juan y Luis Goytisolo, Ana María Matute, Miguel Delibes, Carmen Martín Gaité y tantos más que, algunos años después, vendrían a colmar la historia de la literatura española con obras en las que se pudo, por fin, hablar del pasado.

<sup>8</sup> Queremos consignar aquí las palabras que encontramos en la página de internet de la Falange española. Este discurso es actual y se refiere a las políticas de José Luis Zapatero: “se sumó la destrucción de nuestro patrimonio histórico, copiando al detalle la más pura y ortodoxa técnica de los talibán afganos, lo que incluye, cómo no, derribar las estatuas, los escudos y toda clase de símbolos que no resultan gratos a sus totalitarios, intolerantes y estrechos cerebros. La Falange y su fundador, José Antonio Primo de Rivera, han sido dos de los blancos preferidos de ese fanatismo iconoclasta que el señor Zapatero vendió en un principio como “talante”. Se le olvidó explicar que el talante puede ser bueno o puede ser malo...”, en “Manifiesto político a los españoles”, [http://www.falange.es/fejons/municipales/elecciones2007\\_files/propaganda/manifiesto%20espanoles.pdf](http://www.falange.es/fejons/municipales/elecciones2007_files/propaganda/manifiesto%20espanoles.pdf)

usos pronominales, pero en este caso, la memoria literaria encuentra un lugar desde el cual asirse a nuestro *aquí*. Y con ello pretendemos encaminar el esfuerzo de una reconsideración crítica, especialmente en el ámbito de la literatura hispanoamericana, que permita el acercamiento a las obras que conforman, también, nuestra Historia. Derrida tiene razón cuando dice que no hay posibilidad de reposo para las “buenas conciencias”. No existen las buenas conciencias, es sólo la responsabilidad de *decir* sobre los actos literarios un poco más allá de lo que habitualmente se hace.

*Nada* es la posibilidad misma. Laforet escribió una novela que nosotros decidimos operar –tanto en el sentido quirúrgico, como en el de accionar– para encontrar los restos, las ruinas, de un momento que pertenece a la memoria de lo humano. Nuestras pretensiones no pueden alejarse del espacio de la crítica, y no lo intentamos así, pero es cierto que el estudio de la literatura en lengua española necesita, al menos desde nuestro punto de vista, de nuevas formas de acercamiento al fenómeno literario. Mientras la literatura permanezca dentro del academicismo, estará, como la historia de la Guerra Civil, de algún modo silenciada.

## Bibliografía

### ***Obra***

Carmen LAFORET, *Nada*, Ediciones Destino, Barcelona, 1999, (Destinolibro 57).

### ***Directa***

Giorgio AGAMBEN, *Estado de Excepción, Homo Sacer II, 1*. Pre-textos, Valencia, 2003.

Walter BENJAMIN, *Dirección única*, Alfaguara, Madrid, 1987.

—————, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Ítaca, México, 2003.

—————, “El origen del *Trauerspiel* alemán” en *Obras*, Libro I, Vol. I, Abada Editores, Madrid, 2006.

—————, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, (Bolívar Echeverría ed. y tr.), Contrahistorias, México, 2005.

Maurice BLANCHOT, *Falsos pasos*, Ana Aibar Guerra, (tr.), Pre-textos, Valencia, 1977.

BROWN LIPMAN, Joan, *Women writers of contemporary Spain : exiles in the homeland*, University of Delaware, Newark, 1991.

Esther COHEN, *Los narradores de Auschwitz*, Lilmod / Fineo, Buenos Aires / México, 2006.

Jacques DERRIDA, *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la Nueva Internacional*, Trotta, Madrid, 2003.

Georges DIDI-HUBERMAN, *Abrir los campos, cerrar los ojos* [10, 11 y 12 de enero de 2007, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM.]

David K. HERZBERGER, *Narrating the Past. Fiction and Historiography in Postwar Spain*, Duke University Press, Durham and London, 1995

Luis María QUINTANA TREJO, *Nihilismo y demonios (Carmen Laforet: técnica narrativa y estilo literario en su obra)*, UAEM, Estado de México, 1997.

Michael RICHARDS, *Un tiempo de silencio*, Crítica, Barcelona, 1999.

Paul RICŒUR, *Del texto a la acción. Ensayos de hermenéutica II*, FCE, México, 2004.

—————, *Memoria, historia y olvido*, FCE, Buenos Aires, 2000.

Marcela DEL RÍO REYES, "El movimiento degradante dentro de la casa-doble-espejo de la novela *Nada* de Carmen Laforet" en: *Literatura femenina contemporánea de España: VII Simposio Internacional de Literatura*, Juana ARANCIBIA, Adrienne MANDEL y Yolanda ROSAS (eds.), California State University, Northridge, 22-24 de febrero (1990).

- Domingo RÓDENAS DE MOYA, "Noticia de CARMEN LAFORET y *Nada*", en Carmen Laforet, *Nada*, Crítica, Barcelona, 2001
- Araceli RODRÍGUEZ, "NO-DO: el origen. Razones que motivaron la creación de la imagen oficial del régimen.", en *La comunicación social durante el franquismo*, Juan Antonio García Galindo, Juan Francisco Gutiérrez Lozano e Inmaculada Sánchez Alarcón (ed.), Servicio de Publicaciones, Centro de ediciones de la Diputación de Málaga, Málaga, 2002
- Jean-Paul SARTRE, *El ser y la nada*, Losada, Buenos Aires, 1998.
- Enzo TRAVERSO, *À feu et à sang. De la guerre civile européenne 1914 – 1945*, Stock, Paris, 2007
- Manuel VÁZQUEZ MONTALBÁN, *Crónica Sentimental de España*, Grijalbo, Barcelona, 1998.
- Marta VILLAR, *The Journey into Self-Knowledge in Three Authors of the Spanish Civil War: Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité, and Luis Martín Santos*, Boston University Press, Boston, 2003
- J. Waldo VILLALOBOS, "Ficción e identidad" en *Actas del Congreso Internacional, "Derrida, pasiones institucionales"*, Esther Cohen y Ana María Martínez (eds.), UNAM-IIFL, en prensa.

## *Indirecta*

Marcela DEL RÍO REYES, *Literatura femenina contemporánea de España*, Simposio Internacional, Alba de América/Ediciones Ocraxaves, Argentina, 1991.

—————, “Carmen Laforet's *Nada* as an Expression of Woman's Self-determination”, en *Letras Femeninas*, vol. 1, no. 2, pp. 40-47, 1975.

Gemma ROBERTS, *Temas existenciales de la novela española de posguerra*, GREDOS, Madrid, 1973, (Biblioteca Románica Hispánica, II, Estudios y ensayos, 182).

Ernesto SÁBATO, *Abaddon el exterminador*, Seix Barral, México, 1993.

Juan José SAER, *El concepto de ficción*, Ariel, Madrid, 1997.