



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS**

**De luz y sombra:
“Nada” de Carmen Laforet y la construcción del personaje frente
a la novela rosa**

**Tesis que para optar por el título de
Licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas
Presenta**

Leticia Lazcano Mejía

Asesora: Dra. Lilián Camacho Morfín

Ciudad Universitaria 2014.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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.

Agradecimientos

A mis padres: Belén y Daniel por su paciente insistencia, por su cariño, comprensión y apoyo en mis pausas académicas y personales.

A la Dra. Lilián Camacho Morfín, mi asesora, quien supo llevar mis intuiciones a puertos más seguros, que desvaró mi proyecto y permaneció a mi lado hasta tocar tierra.

A Cristina Ramírez quien desinteresadamente, desde su trinchera profesional, ha atenuado el canto de las sirenas.

A Christian, carismático consejero, por su inteligencia y por su inquebrantable optimismo que siempre erradicó mi desánimo.

A Verónica y Luis Daniel, por la hermandad obligada y re-querida.

A Lizeth por su entrañable asistencia en mi desorganización constante.

A Isabella que sin hacer nada, hizo mucho.

A Edith e Irene, por la amistad incondicional, aquella de los diecisiete años, perdurable a través del tiempo, presente siempre.

A Paulina y Natalia, por el canto, el gusto, por salvarme, por la complicidad, por estar.

A Román por su acompañamiento, por su amistad y la sutileza de sus consejos.

A Monserrat porque su trabajo fue motivación para el mío.

A mis compañeros del seminario de titulación cuyas aportaciones intelectuales ayudaron en el proceso de construcción de este trabajo.

A los profesores: Gerardo Robles, Luis Alfonso Romero, Ricardo Martínez Luna y Ana María Maqueo por leerme y enriquecer con su conocimiento la presente investigación.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, especialmente a mi querida Facultad de Filosofía y Letras.

Porque ese cielo azul que todos vemos
ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande
que no sea verdad tanta belleza!

Lupercio de Argensola

ÍNDICE

Agradecimientos	2
Introducción	5
I. Carmen Laforet y el resurgimiento de la novela en la posguerra civil española	11
1.1. Contexto histórico-literario	11
1.2. Vida y obra de Carmen Laforet.....	17
1.3. Formación literaria	18
1.4 <i>Nada</i> : Generalidades	20
1.4.1 <i>Nada</i> y el éxito	22
1.4.2 Después de <i>Nada</i>	23
1.5. <i>Nada</i> ante la crítica.....	25
1.6. <i>Nada</i> y la novela rosa	28
II. Cultura de masas y <i>Kitsch</i>	31
2.1. Definición del término cultura de masas y <i>kitsch</i>	31
2.2. La paraliteratura	38
2.3. La novela rosa durante la Guerra Civil y el franquismo	40
2.3.1. La novela rosa y su relación con el ideal femenino franquista.....	42
III. <i>Nada</i> frente a la novela rosa.....	45
3.1. La fórmula rosa	45
3.2. <i>Nada</i> como novela rosa	58
3.3. Lo demoníaco: entre la luz y la sombra	68
Conclusiones	92
Bibliografía	101

Introducción

La Guerra Civil española, conflicto que estalla el 18 de julio de 1936 y se consuma con la derrota del bando republicano el 1 de abril de 1939, significó en el terreno de las letras ibéricas un freno y corte a la literatura generada en anteguerra, las posibilidades de escritura fueron mermadas; por un lado, el conflicto impactó severamente a la economía nacional; el abastecimiento de papel fue un problema real y de alcances aún después de concluida la contienda, pero también el repliegue de la literatura fue consecuencia de la necesidad de defender desde las trincheras literarias las ideologías en confrontación.

Durante los tres años de guerra la mayoría de la literatura española fue utilizada como vehículo propagandístico. Esta predilección perduró aun cuando ya había concluido el conflicto y, consecuentemente, la época de posguerra muestra un páramo literario, un desanclarse con tendencias narrativas anteriores y la nula exploración de la novela en cuanto a la experimentación formal del género.

El nuevo gobierno, el franquismo, se mostró reacio a nuevas búsquedas artísticas por lo cual emergió la novela nacionalista cuyo cometido, más que estético, era ideológico, su intención era fincar valores armoniosos con el régimen. Además, pervivió la exitosa novela rosa en la que subyacían valores burgueses nacionalistas y fuertes raíces católicas representadas con el paradigma femenino del subgénero rosa.

El ideal femenino no sólo estaba dibujado en la literatura, el gobierno, a través de la Falange, presidida por Pilar Primo de Rivera, buscó que la tinta y el papel encarnaran en la mujer española, quien después de obtener cierta emancipación durante la Segunda República, abandonara esos caminos de libertad y se alineara al modelo mariano, pues en las mujeres, madres en ciernes, radicaba gran parte de la educación de las futuras generaciones.

Los oscuros años cuarenta vieron nacer a *Nada*, una novela escrita por una joven promesa, Carmen Laforet. Lo interesante de este surgimiento es que, no sólo despertó el interés de la crítica especializada de la época y superó las fronteras para que las voces de

muchos escritores exiliados celebraran la obra de la escritora barcelonesa, sino que también, se convirtió en una conquista en las librerías, éxito que tiene parangón con los logrados por la narrativa rosa.

Nada fue la primera novela con la que la escritora española Carmen Laforet da inicio a su carrera en el mundo de las letras. Como toda obra de arte, la expresión literaria de Laforet ha merecido múltiples acercamientos interpretativos que parten desde su carácter estilístico y recientemente, a partir de los años setenta, los estudios se perfilaron hacia su carácter crítico social con respecto a la dictadura franquista.

Una parte de la crítica especializada se abocó a analizar al personaje protagonista: Andrea, y las líneas de análisis que siguieron este tipo de estudios se ramificaron. Por un lado, existieron vinculaciones con la novela de tipo *bildungsroman* (en español se ha traducido como novela de formación); otras tantas la concibieron como un personaje transgresor del ideal femenino de la época, hecho que la llevó a ser denominada por la escritora Carmen Martín Gaité como «chica rara» y otro sector hizo patente la relación de la protagonista de *Nada* con la novela rosa y los cuentos de hadas.

Después de la exploración de los perfiles críticos que suscitó la primera novela de Laforet y, a partir de huellas textuales dentro de la obra con referencia a los cuentos de hadas y la novela rosa, se decide realizar la presente investigación intitulada: De luz y sombra: *Nada* de Carmen Laforet y la construcción del personaje frente a la novela rosa, encaminado a demostrar que Andrea es un personaje transgresor del paradigma literario de la narrativa rosa.

A pesar de la multiplicidad de estudios que la novela ha merecido –y después de la revisión bibliográfica pertinente, condensada en párrafos anteriores– se considera que aún es viable realizar aportaciones desde el ámbito académico con respecto al estudio de *Nada*, ya que existe una problematización del objeto de estudio en cuanto a la disidencia de opiniones en si Andrea es o no es un personaje transgresor y, por lo tanto, crítico, ya que esta postura se enfrenta a lecturas escépticas en cuanto al carácter divergente de la novela.

Por otro lado, la relación de la obra de Laforet con la novela rosa es un tópico que ya ha sido enunciado; sin embargo, el tratamiento de los trabajos que se ha tenido oportunidad de revisar, han colegido su emparentamiento, unos de forma esporádica, otros con una intención más dedicada, sin que la temática llegue a convertirse en la centralización del objeto de estudio de las investigaciones.

Es necesario advertir las porosidades de los trabajos revisados. En este sentido –además de la transitoria focalización que el tema ha originado en el campo de la crítica– es conveniente mencionar que la cuestión prácticamente ha sido sólo abordada desde el campo de la sociología, aunado a la escasez de análisis basados en la construcción del personaje Andrea, en contraste con las características de las heroínas de la novela rosa.

Otro aspecto imprescindible a remarcar es que el vínculo entre *Nada* y la novela rosa ha sido propuesto especialmente por la coordenada histórica que comparte la obra de Laforet con el estilo rosa, empero, es demasiado arriesgado, únicamente establecer la relación por esta “coincidencia”.

Nada rápidamente comienza a adquirir –aunque no de manera unificada– el prestigio de la crítica, a la par que se convierte en un éxito de ventas en las librerías, algo que llamó sobremanera la atención fue precisamente ese éxito. ¿Qué motivó a ese público de posguerra, con profundos deseos de luminosidad literaria, a volver la mirada a una narración de una chica simple, enfrentada a constantes desilusiones y sin el clásico final feliz ya inherente a la novela rosa de todos los tiempos y todas las variantes?

Los estilos de subliteratura, en concreto la novela rosa y los *best seller*, son tomados como géneros para las masas. Lo cierto es que *Nada* llegó a convertirse en un *best seller* y, aún en tiempos de carestía económica, la historia cautivó al público en general. ¿*Nada* supera estas convenciones o es una de ellas? Y, en particular, ¿Andrea transgrede el ideal femenino de la novela rosa?

La presente investigación plantea que Andrea quebranta el paradigma de la mujer que se plasma en la literatura rosa y que el franquismo retomó como «la mujer muy

mujer». La protagonista de *Nada* es diferente física y emocionalmente a las heroínas de la llamada «literatura luminosa» de la época de posguerra y la novela rosa en general.

La novela de Carmen Laforet intenta mostrar el mundo de la imaginaria rosa y el mundo “real” al que tiene que enfrentarse Andrea; el primero es recreado por la imaginación de la protagonista, mientras que el segundo se presenta como los espacios y situaciones ya dados por la vida misma, luego entonces, *Nada* es una obra que critica a la novela rosa, su falsa felicidad y su modelo femenino.

El interés del trabajo está enfocado en demostrar esta crítica, para ello en el primer capítulo se expone el contexto histórico-político de la época en la que se escribió *Nada*, aunque se desvía un poco la mirada hacia la Guerra Civil porque es desde ese momento histórico en el que comienza a resquebrajarse la línea de exploración estética que la novela española había seguido, aunado a que el hecho fue terreno propicio para que la novela rosa adquiriera fuerza, se desarrollara y se impusiera exitosamente en las librerías.

Asimismo se ofrecerá de manera breve la historia de vida de la escritora Carmen Laforet, la formación de la narradora y el contexto literario en el que surgió *Nada*, el desarraigo de la generación que este trabajo se arriesga a definir que la unión generacional responde más a la situación socio-histórica inmediata, que a una tendencia estética unificada, también se presentarán las etiquetas con las que ha sido calificada la novela que, a pesar de ser realista, ha dado pie a disquisiciones teóricas en cuanto a encauzarla al terreno del realismo existencial, social o tremendista, en este último caso la han llegado a catalogar como una novela que extrae el tremendismo de su medio rural y lo desarrolla en un contexto plenamente urbano.

El capítulo dos hablará de manera general sobre la cultura de masas y el *kitsch* como un fenómeno de las sociedades modernas, lo que se interesa enfatizar en este capítulo es que ambas denominaciones hablan acerca de la poca calidad y el escapismo estético que presentan obras destinadas a llegar a la mayor cantidad de público, en estas circunstancias surgen los *best seller*, que se debe matizar y aclarar que no todo libro bajo este rótulo carece de valor; sin embargo, la gran mayoría de los libros que tiene un éxito avasallador en

ventas están pensados antes de su escritura para que así sea, recurren a elementos ya conocidos por el lector y le ofrecen una lectura sencilla con una compensación emocional inmediata, fenómeno que sucede con la novela rosa que miente con respecto a la realidad.

El capítulo tres tendrá la función de establecer como parámetro de análisis elementos particulares de la novela rosa, elaborados a partir de estudios citados en el trabajo y con base en la novela rosa española por excelencia *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, posteriormente se rastrearán esas mismas características dentro de la obra de Laforet.

Asimismo, se basará en la postura metodológica de Geörgy Lukács en su estudio *Teoría de la novela*, y el trabajo de Lucien Goldman *Para una sociología de la novela* en la que se plantea al personaje como un héroe problemático, en busca de valores auténticos en un mundo degradado, esta búsqueda estará condenada al fracaso porque existe una doble degradación, una, la del mundo, otra la que habita en el propio héroe.

Las posturas de Lukács concluyen con tres tipologías novelescas de acuerdo con la resolución y enfrentamiento del héroe demoníaco a su mundo: la novela del idealismo abstracto, la novela psicológica o de la decepción y, como síntesis de las anteriores, la novela educativa.

Estos tres posibles caminos servirán como método interpretativo, la elección de esta metodología obedece a la necesidad de demostrar el descenso del personaje Andrea en contraste con la casi apoteosis de las heroínas rosas. En este apartado, además de demostrar su no correlación con la novela rosa, se establece a qué tipología novelesca –de acuerdo a las propuestas por Lukács– pertenece *Nada*.

Es así como a partir de la lectura de *Nada* en confluencia con los estudios que se han realizado sobre ella, consideramos a *Andrea como una transgresión al de personaje de la literatura rosa y, por extensión, al ideal femenino franquista*. Si bien es cierto que en la novela de Laforet aparecen elementos de la novela rosa, la intención de *Nada* no es continuar con esta clase de narraciones sino, como bien lo expresa Milán Kundera en su libro *La insoportable levedad del ser* se intenta “develar la mentira”.

Una vez que se conoció la situación de la escritura en España de los primeros años del franquismo, y después de la revisión de los estudios en torno a la ópera prima de Laforet, se descubrieron vetas inimaginadas, unas en armonía con lo propuesto, otras que irremediamente eran contrarias a la tesis presentada; sin embargo, todas ellas fueron labrando caminos, sembraron dudas y cuestionamientos. La intención del presente trabajo es contribuir a realizar una nueva interpretación de *Nada* y enriquecer la crítica que, hasta el momento, se ha escrito sobre la obra.

I. Carmen Laforet y el resurgimiento de la novela en la posguerra civil española

1.1. Contexto histórico-literario

*Un mundo como un árbol desgajado
una generación desarraigada.
Unos hombres sin más destino que
apuntalar las ruinas.*

Blas de Otero

Desde el desastre del 98 se puede decir que la península ibérica se sumió en una depresión política y económica que, antes de ser resuelta, comienza a agudizarse con el paso del tiempo. A pesar de que España se mantiene al margen de la primera Guerra mundial, hecho que propició una gran acumulación de capital que, en vez de beneficiar a la industria y a la burguesía nacional, fue acumulado por un pequeño sector lo que ocasionó el problema de confrontación de las clases sociales.

Después de una serie de tumbos políticos llegó al poder José Antonio Primo de Rivera, en este período creció la miseria del pueblo a la par del marcado antagonismo de los dirigentes con la clase obrera y el campesinado, sectores de la sociedad que fueron relegados para la toma de decisiones que les afectaban de manera directa.

Una vez consumado el fracaso de este proyecto y “Empujada por un enorme movimiento de masas y por una amplia coalición política, llega el 14 de abril de 1931 la Segunda República.” (Blanco Aguinaga 1990, 258), que a pesar de sus buenas intenciones – como fortalecer la vida cultural y educativa de España– cae en contradicción, debido en parte, a que después del primer gobierno le sucedió un gabinete formado por integrantes de derecha, período que se denominó el *Bienio Negro* (1934-1936) y en el cual se originan levantamientos parciales del campesinado que exigía una reforma agraria. La insurrección más conocida es la revolución de Asturias en 1934, que fue brutalmente reprimida y es considerada como «un anticipo de la Guerra Civil» (Blanco Aguinaga 1990, 259).

La Guerra Civil española, parafraseando a Ramón Tamames (*La República. La era de Franco* (1931-1970) 1973), representó una lucha entre españoles con puntos de vista antagónicos sobre el futuro de su país. El alzamiento militar surge como una insurrección en contra del Frente Popular que resultó vencedor en las elecciones del 18 de febrero de 1936. La derecha¹ se sintió amenazada, pues consideraba que ya desde la instauración de la primera República su poder había sido mermado de manera considerable, además de no coincidir ideológicamente con el gobierno en turno.

La guerra fue producto de las grandes vacilaciones y errores del gobierno electo, aunado a la inestabilidad socio-económica de la península, la inconformidad política de los defensores de la monarquía y por la marcada fragmentación de la izquierda. En un clima de incertidumbre, en todos los aspectos, estalla la Guerra Civil un 18 de julio de 1936 dirigida por el general Emilio Mola. Las fuerzas paramilitares fueron ganando territorio paulatinamente, a pesar de la resistencia republicana, hasta que el 1º de abril de 1939 las tropas italianas, quienes estaban apoyando el golpe de estado, toman Alicante, último baluarte republicano, ahí se dice que acaba oficialmente la guerra y da inicio una nueva etapa, el franquismo.

Después de tal acontecimiento, España se sume en un estado de terror e inseguridad debido a las represalias hacia los vencidos que no pudieron salir de su patria, o bien que decidieron permanecer en la península. Otro problema al que tiene que enfrentarse un país en el que recién ha terminado una guerra es el derrumbe de su economía², debido a los gastos que durante la contienda se efectuaron, a la disminución de la población activa, la destrucción de infraestructura y transportes, y la quiebra del Banco Nacional que no tenía los medios para solventar la reparación de los daños, por lo que la reconstrucción de España se dio de manera lenta.

¹ La llamada España tradicional formada por carlistas, monárquicos, latifundistas y grandes capitalistas, católicos, falangistas y fascistas.

² Economía que no se recuperó hasta entrada la década de los cincuenta gracias al *Pacto de Madrid* (26 de septiembre de 1953) firmado con Estados Unidos quien otorga un crédito de sesenta y dos millones de dólares al gobierno franquista.

El gobierno de Francisco Franco se caracterizó por ser un poder omnímodo, que hizo que España regresará a la estructura social tradicional teniendo como poder legitimador a la Iglesia³, por lo que suprimió el laicismo y activó una doble censura: la civil y la eclesiástica como método ideológico para rescatar los valores filosóficos españoles integristas, es por ello que corrientes como el marxismo, existencialismo, anarquismo y liberalismo fueron desterradas por su carácter heterodoxo y disidente.

Es así como la situación de España en la década de los cuarenta es desoladora, no sólo en lo que económicamente se refiere, sino también en el descalabro que sufrieron las letras ibéricas de aquellos tiempos. Si bien es cierto que el contexto en el que se sitúa la primera novela de Carmen Laforet, es la de la inmediata posguerra o los inicios del franquismo, es conveniente volver la mirada al desarrollo de la literatura en el momento del conflicto bélico, porque es justo ahí donde comienza a gestarse la ruptura literaria con generaciones anteriores.

La Guerra Civil no sólo truncó el proceso de exploración que la novela española había realizado en los años veinte y treinta, y que prometía un interesante panorama para el desarrollo de la narrativa, sino también frenó con la valiosa aportación artística de la llamada Generación del 27. Se puede notar que la guerra segó la vida cultural de la península y redujo la literatura a una mera función propagandista y de compromiso ideológico.

Del lado nacionalista se instauró el ideal fabricado para justificar la guerra que ellos habían iniciado. El conflicto fratricida fue ponderado hasta que alcanzó las proporciones de mito, gracias a la unión de intelectuales de derecha que escribieron novelas en las que se encargaron de la recuperación de la figura del héroe épico portador de valores nacionalistas, y además fortalecido con la contribución de la Iglesia de hacer de la Guerra Civil una «auténtica cruzada».

³ La Iglesia ya se había incorporado oficialmente al movimiento nacionalista desde el 1 de julio de 1937, con la Carta colectiva del episcopado (Blanco Aguinaga 1990, 12).

El lado republicano intentaba hacer lo propio aunque de forma menos eficiente, pues aun cuando hacían feroces críticas a la ideología nacionalista y caricaturizaban a los sublevados, la izquierda fragmentada también convirtió su literatura en una crítica en contra de sus propios integrantes.

La escasa producción literaria, o por lo menos de obras estéticamente valiosas, fue consecuencia, como ya se apuntaba, por la primacía de la literatura como vehículo propagandístico, lo que provocó una preferencia de publicación de obras políticas y testimoniales, sobre los textos de creación ficcional, pero también por la crisis de papel hecho que indujo a que muchos escritores elaboraran cuentos o relatos breves que pudieran ser publicados en la prensa periódica, en vez de novelas.

Además de los derroteros que la novela adquirió como portadora de la ideología de uno y otro bando, surgió la narración humorística y una fuerte pervivencia de la novela rosa que se adecuó a las circunstancias bélicas, luego entonces, el clásico protagonista de clase acomodada, da paso al militar heroico. “Los obstáculos [al] desenlace feliz los personifican los antagonistas responsables del terror rojo o [...] los avatares de la guerra en los frentes o en la retaguardia” (Soldevilla Durante 2001, 234).

Para Santos Sanz Villanueva (“La prosa narrativa desde 1936”. 1980) el fin de la Guerra Civil significó la ruptura tajante con toda la tradición literaria y filosófica anterior, ya que el régimen intentaba desprenderse de todos los planteamientos liberales y crear una cultura propia que respondiera sus intereses ideológicos.

La instauración de Franco en el poder trae consigo la censura, que impide cualquier manifestación en contra de las autoridades civiles y religiosas y la «semiprohibición» “digamos que desde Galdós y Clarín hasta los republicanos del 31, pasando por Baroja y Unamuno, y de la más rica narrativa occidental contemporánea” (Sanz Villanueva, “La prosa narrativa desde 1936. 1980”, 255). Y es que sólo veían en ella a una generación que mostró las miserias de España, dejando de lado lo que Laín Entralgo se encargó de reconocer “[...] la triple deuda –idiomática, estética y española– contraída por los hombres de la generación del autor [...]” (Martínez Cachero 1973, 69).

Otros de los factores que agudizaron la infecundidad narrativa fue el problema no resuelto, de la escasez de papel, y la actitud de los editores⁴ responsables de la traducción y publicación de obras extranjeras insignificantes, además de que la mayoría de las traducciones eran realizadas por “torpes conocedores del idioma que traducen y del idioma al que vierten” (Martínez Cachero 1973, 134).

A pesar del fenómeno de traducción de obras extranjeras que se dio en esa época hubo una prohibición de los grandes renovadores de la novela europea contemporánea como Proust, Joyce, Kafka y Faulkner, ya que la península estaba cerrada a cualquier innovación que no fuera acorde al discurso político y religioso del régimen.

Mientras tanto muchas de las novelas españolas de los años cuarenta tendieron hacia lo histórico y testimonial, en ellas predominaba la corriente realista o naturalista y algunas poseían un marcado estilo de poesía épica, sin que ninguna llegará a poseer un verdadero valor estético, por lo que la mayoría de las obras de este periodo han sido olvidadas, o bien, han sido rescatadas no como obras de arte, sino como documentos históricos (Sanz Villanueva, “La prosa narrativa desde 1936. 1980”).

Sin embargo, no puede decirse que toda la década de los cuarenta fuera tan llana como hasta ahora se ha insistido. A pesar de una serie de elementos en contra apareció en 1942 *La familia de Pascual Duarte*, esta novela simbolizó en palabras del propio Cela “reanudar el hilo de la literatura cortado por la Guerra Civil” (Martínez Cachero 1973, 134).

Camilo José Cela no fue el único que resucitó la novela española de posguerra, pues por la misma época aparecieron obras de narradores importantes como Agustí, Delibes, Laforet, Torrente Ballester y Zunzunegui, por mencionar a los más representativos, quienes han sido considerados por Sobejano “los novelistas pioneros del renacimiento y desarrollo del género de la inmediata postguerra”. (Martínez Cachero 1973, 13).

⁴ Quienes se beneficiaron con la Guerra Mundial, pues la magnitud del acontecimiento impedía a los autores y a las editoriales reclamar regalía por los derechos de autor.

Estos escritores se movieron en una suerte de autodidactismo por la ruptura generacional; como consecuencia sus narraciones se nutrieron de tradiciones españolas que ya habían sido superadas, pero que después del conflicto bélico son requeridas para dar cuenta de la realidad inmediata, así “Cela volvió a la picaresca en *La familia de Pascual Duarte*, Ignacio Agustí en *Mariana Rebull* y Laforet en *Nada* tornaron al realismo del siglo XIX” (Martínez Cachero 1973, 12), aunque cabría preguntar hasta qué punto, ya que Gonzalo Sobejano lo ha calificado de nuevo realismo pues “sobrepasa la observación costumbrista y el análisis descriptivo del realismo decimonónico mediante una voluntad de testimonio objetivo artísticamente concentrado”. (Roberts 1973, 42)

Aunque la disposición general de la novela de posguerra se inclinó hacia el realismo, hubo otras directrices por las que se encaminó la narrativa de la época, tales como el intimismo poético de *Cinco sombras* de Eulalia Galvarriato, *La luna ha entrado en casa* de José Félix Tapia, ganador del premio Nadal en 1945. También se desarrolló el género de humor con autores como Zunzunegui y Jacinto Miquelarena –este último influido por Ramón Gómez de la Serna– entre los más destacados.

Otro género, que no sólo sobrevivió sino que recobró fuerza a partir de la Guerra Civil fue la novela rosa, en concreto con la escritora Carmen de Icaza quien fortaleció su éxito de anteguerra con obras como *Quién sabe* de 1940, *Soñar la vida* de 1941, y *Vestida de tul* de 1943.

Un sector que también significó un abono a la estéril cultura de posguerra fue el de las publicaciones académicas se crearon revistas como *Escorial* que inicia sus publicaciones en 1940, la revista intentaba contrarrestar el clima de intolerancia, la comprensión del adversario y la unificación de los españoles; *Ínsula* de 1946 a la que se le debe la difusión de algunos escritores exiliados y en 1948 *Cuadernos Hispanoamericanos* con una marcada tendencia aperturista que dio la oportunidad de publicación a varios críticos y ensayistas, y que un año después de su fundación dedica un número en homenaje a Antonio Machado.

1.2. Vida y obra de Carmen Laforet

*La Historia de un ser especial, ambiguo, mitad del cielo y mitad de la tierra
e impedida para vivir en un lugar como en el otro.
Un ser único y por eso mismo desorientado,
errante en medio de los otros.*

Teresa Rosevinge

Carmen Laforet Díaz nació un seis de septiembre de 1921 en la ciudad de Barcelona, primogénita del matrimonio formado por el arquitecto Eduardo Laforet y la maestra Teodora Díaz, quienes al año y medio de su nacimiento deciden trasladarse, por razones laborales, a Las Palmas, la Gran Canaria.

La vida de Carmen Laforet transcurrió de forma tranquila, hasta que fue alterada por el deceso de su madre, hecho que propició –tras el nuevo matrimonio de su padre– la decisión de regresar a Barcelona para encausar sus aficiones literarias, por ello se matricula en la carrera de Filosofía y Letras, más tarde a la de Derecho, sin que llegue a concluir ninguna.

A pesar de abandonar los estudios profesionales Laforet decide permanecer en su ciudad natal, donde comienza la redacción de *Nada*, novela que resultó ganadora del premio Nadal en 1944, y que se convirtió en un éxito en las librerías. Después de la fama adquirida con su novela inaugural la autora se retira del escenario de la literatura para dedicarse a su familia, no obstante, en 1951 comienza a colaborar con la revista *Destino* y el diario *Informaciones*, e inicia la composición de su segunda novela *La isla y los demonios*, publicada en febrero de 1952, año en el que también se realiza la recopilación de diez cuentos bajo el título *La muerta*, y en 1954 la compilación, por parte de la editorial Destino, de cuatro novelas cortas bajo el rótulo *La llamada*.

En 1955 Carmen Laforet publica *La mujer nueva* cuya temática gira en torno a la conversión a la fe católica de la propia escritora y su recién surgido amor a Dios, con dicha

obra obtiene el premio Menorca y la desaprobación de la mayoría de la crítica literaria⁵. Más tarde y de la misma forma sorpresiva que cuando se convirtió al catolicismo Laforet abandona dicha doctrina en 1956, año en el que, quizá para restablecer su vida como literata, se dedica a antologar su producción en un volumen titulado *Mis páginas mejores*.

Después del fracaso de su tercera novela, la escritora barcelonesa emprende un ambicioso proyecto, la creación de la trilogía: *Tres pasos fuera de tiempo* que iniciaba con *La insolación*, publicada en 1963, *Al volver la esquina* en 2004 y *Jaque mate*. Dos años después de que *La insolación* viera la luz en las librerías la escritora es invitada a Estados Unidos por el Departamento del Estado, para ofrecer una serie de conferencias y escribir algunos artículos periodísticos, que en un principio enviaba a *La actualidad española*, y que más adelante, en 1965, se convirtieron en un libro de viaje, titulado *Paralelo 35*.

Laforet hizo *Paralelo 35* con el propósito de ganar y hacer ganar algo de dinero a la editorial Planeta por el retraso en la entrega de la novela *Al volver la esquina*, la cual nunca entregó por lo que fue publicada de forma póstuma por los hijos de la escritora: Agustín y Cristina Cerezales, mientras que *Jaque mate* –novela con la que sellaría la trilogía– queda inconclusa, porque la autora, de nueva cuenta y para siempre, abandona el mundo de las letras. Falleció un 28 de febrero de 2004 tras padecer Alzheimer.

1.3. Formación literaria

Carmen Laforet pertenece a los miembros de la generación del 40 “la característica que los distingue es su radical desorientación y falta de unidad generacional, todo como si fuese un reflejo del caos de esos años” (Sobejano 1976, 48). A pesar de la falta de cohesión el escritor y crítico Eugenio G. de Nora ha diferenciado tres grupos generacionales de posguerra:

1) Novelistas nacidos entre 1890 y 1905 que representan una recuperación más o menos nueva del realismo, frente a la narración intelectualista destemporalizada o deshumanizada: Sender, Aub, Ayala, etc; 2) novelistas nacidos entre 1905 y 1920 entre los cuales cabe distinguir: a) los que se acercan a un tipo de narración a

⁵ En *Historia de la literatura española* (Barrero Pérez 1987, 115) se señala que el fracaso de esta novela fue consecuencia de que “no estaba de moda el relato con protagonismo religioso [además de presentar] un fallo en lo trascendental: los fundamentos de la conversión de Paulina, su protagonista.”

grandes rasgos realista, ya conciben al relato de una manera más bien artística y «autónoma»: Cela, Agustí, Torrente, Laforet, Delibes y Quiroga; b) los que dentro de una línea marcadamente realista, muestran un impulso de renovación formal o tienden al planteamiento de una problemática intelectual o moral que llega a dominar el relato: Núñez, Alonso, Reguera, Castillo Puche, etc; c) los que cultivan formas más o menos remozadas del realismo tradicional: Lera, Tomás Salvado, etc; d) los que se mueven por un imperativo de selección y tienden a una estética de prosa refinada: Azcoaga, Gil Lorenzo, etc; y finalmente, 3) la «nueva oleada» entre el relato lírico y el testimonio objetivo: Matute, Ferlosio, Lacruz, Fernández Santos, Goytisolo, Aldecoa, y otros de edad parecida, todos nacidos a partir de 1922. (Sobejano 1976, 49)

Como ya se ha mencionado con antelación, concluida la Guerra Civil la novela española quedó desprovista de asideros narrativos a los cuales darles continuidad; así la tendencia general y natural –dadas las circunstancias de ruptura y la desolación que la guerra había dejado⁶– fue volver al realismo, no obstante, esta vuelta no significa un retorno a la tendencia decimonónica o meramente costumbrista, lo que interesa al escritor de posguerra es la inserción del mundo real dentro de la novela, el creador intenta “penetrar en la relación dinámica de las vidas humanas y el medio en el que se desarrollan”. (Roberts 1973, 42).

En la corriente neorrealista, de acuerdo con Sobejano, tenemos que diferenciar dos cauces. El primero es el denominado realismo «existencial» que trata de poner al hombre en situaciones límite que lo lleven a cuestionar el sentido de la vida y su condición humana. El segundo camino se refiere al realismo «social» que apela hacia el conflicto del hombre dentro de una colectividad en crisis y la urgencia de una solución.

La mayoría de la crítica literaria⁷ adscribe a *Nada* dentro de la corriente realista, la aproximan al realismo existencialista o al tremendismo⁸, tendencias que ya de suyo han

⁶ Los nuevos novelistas sólo cuentan con “un trasnochado realismo costumbrista y viejas fórmulas de corte naturalista, que son las más utilizadas por aquellos novelistas que se quedaban en España después de la guerra y que ya habían publicado antes de ella” [además de] la influencia de una narrativa extranjera [...] intrascendente y sentimental que es por la que por aquellas fechas se traduce [...]”. (Sanz Villanueva, “La prosa narrativa desde 1936”. 1980, 255).

⁷ Aunque debemos mencionar que el hispanista Rafael Bosh ha calificado a *Nada* como una narración “sin demasiada profundidad o realismo”. (Bosh 1970, 130).

⁸ “Rafael Vázquez Zamora fue el primero que hizo uso del vocablo en sus comentarios de novelas y novelistas, parece que el inventor del mismo fue el poeta Antonio de Zubiaurre, que ya en 1945 se refería a un «impresionante afán hacia lo trascendente y grande, hacia lo fuerte y violento» como una muy relevante

sido emparentadas, pues el propio Vázquez Zamora afirmaba que el tremendismo “[...] pasó a designar una peculiar forma de presentar la realidad, que recreaba los aspectos menos positivos de la naturaleza humana, que insistía en lo más bajo, desagradable y sórdido de la persona, que practicaba un feísmo vinculable con la peculiar manifestación hispana del existencialismo” (Sanz Villanueva, “La prosa narrativa desde 1936”. 1980, 115)⁹.

La tendencia tremendista fue cultivada principalmente por Camilo José Cela y algunos críticos como Martínez Cachero, Ignacio Soldevilla y Óscar Barrero han visto en *Nada* «una variante urbana del tremendismo», a pesar de las etiquetas con las que haya sido marcada la obra inaugural de Laforet la tendencia general es vincularla con el realismo, ya sea existencial o el realismo descarnado, lo que en esa época se denominó tremendismo, por lo que se concluye, por no ser el objeto de la investigación el discernir este tema, que *Nada* es una obra realista que echa mano de una y otra corriente¹⁰, y que –de acuerdo con Corrales Egea– denota ya un realismo innovador:

Nada contenía ya algunas de las características que formarán parte de la nueva novela. Por ejemplo: la inclusión de los hechos y de los personajes dentro de un tiempo y un espacio precisos y actuales, como ocurre al situarlos en la Barcelona, de la inmediata posguerra, traspasando así la barrera o tabú aceptado tácitamente y que impedía a los autores abordar la realidad circundante, presente, sin deformarla con determinismos ni convenciones previas. (Quintana Tejera 1994, 33)

1.4 *Nada*: Generalidades

Nada es la historia de Andrea quien nos relata su llegada optimista a la ciudad de Barcelona; sin embargo, su juventud y esperanzas se enfrentan a un mundo, añorado en su

característica «del clima mundial presente», «un ansia que clama por sus adecuados vocablos» entre los cuales *tremendo* resulta ser el más significativo y empleado”. (Sanz Villanueva, “La prosa narrativa desde 1936. 1980”, 115).

⁹ Gemma Roberts a pesar de aceptar que existen puntos de contacto entre ambas posturas, diferencia al tremendismo del existencialismo al afirmar que el primero no posee “ese afán inquisitivo de la novela existencial por buscar un sentido a la vida humana a la luz de una filosofía específica” y la no trascendencia de la novela tremendista “hacia significaciones ontológicas y metafísicas [...]”. (*Temas existenciales en la novela española de la posguerra* 1973, 45)

¹⁰ De cualquier forma tanto el existencialismo como el tremendismo son posturas que se adscriben a la corriente realista.

memoria, envejecido y pobre en el presente narrado. El ambiente de locura y violencia que gobierna al piso de Aribau, y una serie de malas experiencias irán eclipsando el horizonte de expectativas de Andrea; la protagonista irá viendo caer una a una las ilusiones forjadas por su recuerdo e imaginación.

La novela es dividida en tres partes: la primera da cuenta de la llegada de Andrea a la ciudad de Barcelona y el reencuentro en el piso de Aribau con sus familiares, figuras degradadas por la violencia y las carestías económicas que crean mella no sólo en los espacios que habitan, sino en sus propias personas. Los vientos de libertad de Andrea chocan con la muralla conservadora de su tía. El final de esta etapa concluye cuando Angustias decide marcharse del piso familiar para confinarse en un convento.

La segunda parte se caracteriza por el mayor desarrollo de la protagonista, quien sin la vigilancia de su tía y la independencia económica recién adquirida, logra transmitir a través de su mirada los paisajes arquitectónicos de la ciudad de Barcelona, aunado a un mayor desenvolvimiento social, que traerá consigo una serie de desencuentros (con Ena y Román) y desengaños presuntamente “amorosos”: su primer beso y el baile frustrado con Pons, episodio con el que se concluye este apartado.

La última pieza de la novela se refiere al desencanto de Andrea y por el mayor conocimiento de mundo por parte de la protagonista. En este apartado el personaje llega a conocer el porqué de la unión entre el mundo de Ena y Román, aunque existe una constante ambigüedad en la motivación de los personajes¹¹, prueba de ello es el suicidio de Román. Finalmente Andrea, ya sin ninguna expectativa, permanece en el piso de Aribau hasta que una carta de su amiga Ena la libra de la casa familiar para viajar a Madrid.

La narración se realiza de forma prospectiva con algunas analepsis en el discurso que no intervienen significativamente en la linealidad del tiempo. La historia es narrada en primera persona, es decir, de forma autobiográfica. La voz narrativa posee un lenguaje

¹¹ El reconocido escritor Miguel Delibes –ganador del premio Nadal 1947- escribe un artículo que se publica en varios periódicos españoles, entre ellos *ABC* y *La vanguardia*: “Una interpretación de *Nada*”, que un decenio más tarde se incluiría en el volumen *Pegar la hoja* en la editorial Destino, en este artículo se debe subrayar la innovación formal de *Nada* como la primera novela de España que incorpora activamente al lector, a partir de las frecuentes ambigüedades o espacios en blanco que presenta *Nada*. (Ródenas de Moya 2001, 260).

sencillo, que en los momentos descriptivos llega a ser revestido por un halo de lirismo, gracias a la utilización de comparaciones, metáforas e imágenes.

Ródenas de Moya ha señalado a Marcel Proust con su obra *En busca del tiempo perdido*, como una de las fuentes de las que bebió la escritora para confeccionar el estilo de *Nada* “La descripción del mundo de las sensaciones recuerda, por momentos [al escritor francés]” (Ródenas de Moya 2001, 245), autor que se sabe fue leído con deleite por Carmen Laforet a sus dieciséis años. De igual manera encuentra relación de las imágenes de *Nada* con el impresionismo y expresionismo, además de haber visto en ellas una marcada influencia de las *Pinturas negras* de Francisco de Goya, en especial *Los caprichos*. (2001, 12)¹².

1.4.1 *Nada* y el éxito

La noche del 6 de enero de 1945, se convirtió en la gran noche para Carmen Laforet al otorgarle el recién creado premio Nadal¹³. La novela contendió con veintiséis obras, quedando como finalistas *Nada* y *En el pueblo hay caras nuevas* de José María Álvarez Blázquez, finalmente la novela de Laforet se impuso a la del escritor gallego. Este galardón marcó el inicio del rotundo éxito de la novela, que más tarde, en 1948, sería favorecida con el premio *Fastenrath*.

En los años recientes a la circulación de *Nada* suscitó muchas críticas, en primer lugar por ser una de las novelas que inauguraban, junto con *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela (1942) y *Mariona Rebull* de Ignacio Agustí (1943), la narrativa de posguerra, y en segundo por el asombro que ocasionó en las librerías una obra escrita por una joven de apenas veintitrés años.

¹² Existe un trabajo a cargo de Jeffrey Bruner quien aborda ángulos inexplorados de la novela de Laforet, en “Visual Art as Narrative Discourse: the ekphrastic Dimension of Carmen Laforet”, “[...] analiza la influencia en la imaginación visual de la novela del impresionismo, el expresionismo y, sobre todo, *Los caprichos* de Goya, con algunos de los cuales establece directas relaciones efrásticas”. (Ródenas de Moya 2001, 256)

¹³ “El 10 de abril de 1944 moría, a los veintisiete años de edad, Eugenio Nadal, redactor-jefe del semanario barcelonés Destino, escritor con un solo libro publicado *Ciudades en España* y profesor del Instituto Manresa. Un grupo de amigos le rindió homenaje en una Corona Poética inserta en el número 4 de la revista Entregas de Poesía, y otro grupo tuvo el acierto de perpetuar su nombre adscribiéndolo a un premio de novela, convocado en el otoño de aquel mismo año y fallado el 6 de enero de 1945”. (Martínez Cachero 1973, 91)

Tal fue el impacto de la novela –convertida ya en un *best seller*– que sólo dos años después de su publicación, *Nada* fue llevada al cine¹⁴ por Edgard Neville cuya mirada cinematográfica se concentra en el choque familiar entre los dos hermanos y el caos que sigue a la Guerra Civil, la versión filmica se llevó a cabo “[...] con bastante acierto, de los pocos que se han logrado en esta técnica”. (Valbuena Prat 1974, 843).

Como producto del éxito editorial y aunado a su valor intrínseco, *Nada* se tradujo al francés, inglés, italiano, alemán, sueco, portugués; así como al árabe a cargo de Ramsis Mija il¹⁵ la cual puede consultarse en la biblioteca Daniel Cosío Villegas del Colegio de México.

Cabe destacar que a pesar de los años que han transcurrido desde la publicación de *Nada* hasta nuestros días, la novela no cuenta con una edición crítica, salvo la realizada en 1958 por Edgard R. Mulvhill y Roberto G. Sánchez (Oxford University Press, Nueva York), la cual no puede juzgarse como tal, ya que se realizó para estudiantes norteamericanos y además se trata de una edición abreviada; sin embargo, pueden tomarse en consideración el estudio introductorio de Rosa Navarro Durán de la editorial Destino de 1995 y el de Domingo Ródenas de Moya de Crítica en el 2001.¹⁶

1.4.2 Después de *Nada*

Si bien es cierto que *Nada* representó para Laforet la catapulta a la fama, y la obra que la llevó a ocupar un lugar dentro de la literatura ibérica de posguerra, también es verdad que el resto de su narrativa no fue aceptada de la misma forma e incluso fue denostada por la mayoría de la crítica. Prueba de ello es la brevísima bibliografía que sobre las obras posteriores a *Nada* se ha realizado. En las referencias bibliográficas sólo encontramos cuatro

¹⁴ Aunque la película de Neville ha sido la más conocida, también se tiene noticia de una versión filmica titulada *Graciela*, dirigida por el director argentino Leopoldo Torre Nilson, estrenada en 1956. (Martínez Cachero 1973, 140)

¹⁵ Carmen Laforet. *Nada*. Madrid: Instituto de cultura hispano-árabe de cultura. 1980 [trad. Ramsis Mija il]

¹⁶ Sólo se ha tenido oportunidad de revisar las siguientes ediciones: *Nada*. Barcelona: Destino [colección Áncora y Delfín]. 2004; *Nada*. Barcelona: Destino [Destino libros n.57].2008 y *Nada*. Barcelona: Crítica. 2001. Ed. de Domingo Ródenas de Moya. [Clásicos y Modernos 6]; sin embargo, gracias a esta última edición, que sin ser crítica nos presenta un estudio muy completo y ofrece la situación actual de la obra de Laforet, y noticia de otras ediciones que no han llegado a las librerías nacionales, así como tampoco a las bibliotecas.

estudios relativos a *La isla y los demonios*¹⁷, sobre *La mujer nueva*¹⁸ localizamos igual número de artículos, y un sólo trabajo para *La insolación*¹⁹. Mientras que para el resto de su obra en prosa, existe únicamente un estudio dedicado al cuento “La muerta”²⁰ extraído del volumen homónimo.²¹

Aunque no debemos olvidar dos trabajos panorámicos que intentan rescatar la obra en general de la autora de posguerra, el primero es *La novelística de Carmen Laforet* presentado por Graciela Illadanes Adaro en 1971, trabajo de carácter monográfico más que interpretativo, con algunos juicios de valor carentes de profundidad y sustento teórico; no obstante, como bien lo apunta Quintana Tejera, es una excelente guía de la crítica de Laforet.

El otro trabajo corresponde al libro de Luis María Quintana Tejera, titulado *Nihilismo y demonios. Carmen Laforet: técnica narrativa y estilo literario en su obra*. Es importante porque es el segundo estudio general sobre la prosa literaria de Carmen Laforet, pero a diferencia del intento de Illadanes Adaro, este trabajo es elogiado por su profundidad y por su estricto apego a las herramientas teóricas, además de ser el único estudio con el objetivo de demostrar las evoluciones narrativas de la autora.

¹⁷ Joaquín de Entrambasaguas. “La segunda novela de Carmen Laforet” en *Revista de Literatura*. Tomo I. ene-mar de 1952. p. 236 Ignacio Agustí “La Isla y los demonios de Carmen Laforet” en *Correo Literario* del 15 de abril de 1952. López Talamás. “Carmen Laforet, discípula de sí misma (*La isla y los demonios*)” en *Alcalá*. Madrid. 25 de abril de 1952. N.7.

Juan Uribe. “La isla y sus demonios (*sic*) Carmen Laforet” en *Atenea*. Concepción. Año XXX. N. 334. pp.168-170.

¹⁸ Jaime Murillo Rubiera. “Al margen de un libro de Carmen Laforet: Paulina o la sinceridad” en *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid. Marzo de 1956. N. 75. pp. 123-140.

Sordo, E. “La mujer nueva, novela de Carmen Laforet” en *Revista de Barcelona*. Barcelona. 1956. N.197.

José Luis Vázquez Doderó, “Lo humano y lo divino en la mujer nueva” en *Nuestro tiempo*. Madrid. 1956. N.63. J. Villa Pastur. “Carmen Laforet: *La mujer nueva*” en *Pliego Crítico de Archivum Universidad de Oviedo*. May-dic. 1955.pp.6-8

¹⁹ Perlado, José J. “La insolación de Carmen Laforet” en *Actualidad española*. Madrid. 11 de abril de 1963. Vol. XII. N. 588.

²⁰ Ricardo de Val. “La muerta, de Carmen Laforet” en *Índice de Artes y Letras*. Madrid. 30 de mayo de 1953. N.63.

²¹ Desafortunadamente dichos trabajos se encuentran en revistas de la época, y en la actualidad se encuentran fuera de circulación por ello únicamente se han referido con el objeto de mostrar el casi nulo interés de la crítica al resto de su obra literaria.

1.5. *Nada* ante la crítica

Nada de Carmen Laforet fue ponderada por figuras emblemáticas de la literatura española como: Azorín, Melchor Fernández Almagro, Pedro Laín Entralgo, José María de Cosío, Juan Eduardo Zúñiga, Carmen Conde, a los que le siguieron las críticas –igualmente favorables– de Juan Ramón Jiménez y Francisco Ayala.

Azorín en “Réspice a Carmen Laforet” manifiesta ver en *Nada* una novela única, de mirada profunda y minuciosa, poseedora de una construcción psicológica de personajes que no sólo despierta al intelecto, sino también la sensibilidad del lector. Por otro lado, Juan Ramón Jiménez en “Carta a Carmen Laforet” agradecía a la autora «por la belleza tan humana de su libro», además de considerar su obra como una novela sin asunto, tejida por preciosos cuentos comparados con los escritos por Unamuno o Hemingway, por mencionar algunos.

Sin embargo, un sección de la crítica académica no se unió al festín celebratorio, antes bien, Juan Luis Alborg (*Hora actual de la novela española* 1971) sostenía que el éxito de la novela se debía a factores extraliterarios como la juventud y belleza de la narradora, mientras que Eugenio G. de Nora, aunque encomiaba las dotes narrativas de la joven autora, le reprochaba su nulo compromiso ideológico «en fin, más entretenimiento que significación (la novela debe ser ambas cosas); muchos nervios y demasiado pocas ideas». (*La novela española contemporánea (1939-1967)* 1988). Más radical fue la opinión de Arturo Torres Rioseco, quien juzgaba que «la autora no da la medida de un gran talento creador», por lo que «el nombre de Carmen Laforet no quedará por mucho tiempo en los anales de la literatura española» (Ródenas de Moya 2001, 253), opinión drástica y como se puede constatar equivocada.

Hasta el momento se ha observado cómo la primera novela de Laforet mereció críticas laudables y juicios de desaprobación, pero en ambas tendencias se trasmina como eje para discutir el valor literario de la obra las apreciaciones personales. Claro está que eran, y continúan siendo, grandes figuras dentro de la literatura española o bien críticos con una afincada respetabilidad que justificaba sus comentarios; sin embargo, la mayoría de

los juicios no ofrecen al lector especializado una base para estudios profundos y detallados de la obra. Este tipo de crítica tendía a ser más superficial que analítica, no obstante, nos dan muestra de que *Nada* no sólo reanimó a la incipiente narrativa de posguerra, sino también le dio quehacer a la crítica de aquellos tiempos, acostumbrada a la rutinaria literatura oficial, de la que había muy poco o nada que decir.

A partir de los años setenta y hasta nuestros días, la crítica que se escribe en las historias de la literatura española comienza a centrarse en el carácter social de la novela, así, en el trabajo de Gerald Brown se habla sobre “la implícita denuncia de la sordidez y la miseria –física y moral– de la burguesía española tras el trauma bélico” (*Historia de la literatura española 6/1. El siglo XX* 1998, 239). De igual forma se adscriben a esta interpretación Santos Sanz Villanueva (*Historia de la novela social española* 1980) y Óscar Barrero Pérez (*La novela existencial española de posguerra* 1987).

La lectura de *Nada* como obra crítica se fortaleció a partir de la década de los noventa y hasta nuestro siglo, pues comenzaron a realizarse artículos que abordaron su carácter crítico desde diversos ángulos; algunos trabajos tendieron al análisis de estéticos de los espacios (Kronik 1981) y también como elemento denunciante: “Trayectos Urbanos. Paisajes de postguerra en *Nada*, de Carmen Laforet. El viaje de aprendizaje como estrategia narrativa” (Minardi 2005); otra perspectiva es el análisis propuesto en el artículo: “Discurso gastronómico, discurso del poder. Una crítica a la Dictadura franquista”. (Órtiz 2007).

Nada ha merecido análisis muy variados y con opiniones encontradas entre los estudiosos, principalmente en el de si es o no la novela una obra denunciante, pues tanto Rafael Bosh (*La novela española del siglo XX. De la República a la postguerra* 1970), Geraldine Nichols (“Caída/Re (s) puesta :La narración femenina de la posguerra” 1987), David W. Foster (“*Nada* de Carmen Laforet: ejemplo de neo-romance en la novela contemporánea” 1998) y Gil Casado (*La novela social española (1920-1971)* 1973), han rebatido dicha interpretación.

Otro de los aspectos que han sido abordados en la novela es el estudio de personaje. Este tipo de trabajos han seguido principalmente dos directrices, la primera es aquella en el

que se discute si *Nada* es o no un ejemplo de *bildungsroman* femenino, en este camino encontramos el estudio del hispanista Barry Jordan, *Laforet's Nada as female bildung?* (1992), en el cual se niega que la primera obra de Laforet sea una representación de la novela de aprendizaje porque el final tiende más a la ambigüedad que a la madurez de la protagonista, comparten esta opinión críticos como: Alicia G. Andreu en “Huellas textuales en el *bildungsroman* de Andrea.”, además de Marsha Collins y Michael Thomas, análisis que se encargan de debatir los aspectos de la evolución del personaje como emancipación femenina o como *bildungsroman*, analizando el desarrollo de la protagonista y su paso hacia la madurez.

El segundo aspecto es aquel en el que se afirma a la protagonista Andrea como una figura que transgrede el modelo femenino de la época. En esta línea encontramos a la escritora Carmen Martín Gaité (1987) quien consagra un capítulo titulado “La chica rara” en su libro *Desde la ventana*, en él se considera a Andrea como la pionera de una nueva estirpe femenina, en contraste con el comportamiento femenino habitual en otras novelas anteriores y escritas por mujeres. Andrea es concebida como el paradigma de personaje femenino, mismo que continuaron en sus obras escritoras como: Ana María Matute, Dolores Medio y la propia Martín Gaité.

Aunque no se escribió mucho, existió otro sector –como contraparte a la lectura anterior– que se encargó de despojarla de la investidura de personaje transgresor e incluso manifestó que se trataba de una novela en armonía con el discurso franquista, así lo afirmaron críticas como Geraldine Nichols en su obra ya citada con anterioridad y Josebe Martínez quien asegura que Andrea “es parte del proyecto nacional de posguerra, contribuyendo a la formación del modelo estético e ideológico mariano del régimen. Modelo en el que España sublime estaría representada por la inmaculada concepción y el ideal franquista emblemático en la Sagrada familia”. (“Santa Andrea. *Nada*”. 2011, 321).

En el mismo tenor de Andrea como personaje transgresor el libro *Discurso femenino en la novela española de posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga* (2001) de Rosa I. Galdona Pérez realiza un análisis de todos los personajes

femeninos que aparecen en la obra, pero sobre todo resalta el uso de Andrea, personaje adolescente y huérfano, como instrumento de la novela para hacer manifiesto el malestar de la mujer, sin que la obra fuera censurada.

En esta dirección de tratar a Andrea como un ejemplo de la emancipación de la mujer que transgrede el modelo femenino de posguerra, existen algunos estudios en los que, sin ser el tema central, abordan el desarrollo de la protagonista con respecto a los cuentos de hadas o la novela rosa, como los trabajos: “El mito de la adolescencia en *Aloma* de Mercè Rodoreda y *Nada* de Carmen Laforet” (Escartín Gual 2002), *Nada de Carmen Laforet: El proceso de maduración de la protagonista como un ejemplo de emancipación femenina* (Mocek 2005). Carlos Feal “Releyendo *Nada* de Carmen Laforet (a los 60 años de su publicación).”²² Y Victoria Calmes *La ausencia de la madre y la aserción de la subjetividad en Nada de Carmen Laforet.*²³

1.6. *Nada* y la novela rosa

Las relaciones que la crítica ha establecido entre *Nada*, los cuentos de hadas y la novela rosa han sido pasajeras, salvo el artículo de Virginia Higginbothan “*Nada* and the Cinderella syndrome” consagrado totalmente a analizar los aspectos del cuento la Cenicienta en la novela de Laforet, pero con un final negativo.

En esta línea, y casi de forma similar, Juan Villegas en *Nada de Carmen Laforet o la infantilización de la aventura legendaria* se dedica al estudio de la trama, considerándola como un desarrollo del rito de iniciación a la madurez, dividida en tres fases: pérdida de la libertad, reconquista e iniciación, y afirmación del yo; períodos que coinciden con la estructura de los relatos míticos tradicionales. Parte del trabajo propone

²² Carlos Feal. “Releyendo *Nada* de Carmen Laforet (a los 60 años de su publicación).” en *Revista de lletres*. N.18. 2004. pp. 217-226 (Sólo se logró tener acceso a la ficha y al resumen del trabajo).

²³Victoria Calmes. *La ausencia de la madre y la aserción de la subjetividad en Nada de Carmen Laforet*. Universidad de Wisconsin: Dept. Modern Languages. Al igual que el trabajo de Feal, a éste sólo se logró tener noticia de un breve resumen.

mostrar que el baile al que asiste Andrea mantiene una relación opuesta con respecto al cuento la Cenicienta.²⁴

Por otro lado Victoria Calmes, en su artículo ya citado, sostiene que el deseo de emancipación de la protagonista tiene sus raíces en la ausencia de la figura materna; esta falta de modelos reales para identificarse como mujer origina que Andrea intente completar o formar su identidad a partir de “visiones idealizadas de los cuentos de hadas” que no encajan en su realidad inmediata.

Otra vertiente ha mostrado las alusiones en *Nada* a los cuentos de hadas y a la novela rosa, pero han sido tratados no como algo que se origine dentro de la protagonista, sino como un factor exterior que interviene en el desarrollo de Andrea, esto es, la literatura que la empapa de una falsa concepción de la realidad. Ejemplos de este tipo de tratamiento es el estudio comparativo “El mito de la adolescencia en *Aloma* de Mercè Rodoreda y *Nada* de Carmen Laforet” en el que se analiza el desarrollo de las protagonistas de la adolescencia hacia la juventud coincidiendo con la estructura clásica del relato. Monserrat Escartín califica a Andrea como un personaje contaminado por la literatura: “de ahí que el mundo sea: «como en los cuentos»; una situación, «como una novela del siglo pasado»; un personaje, «una heroína de una novela romántica» o ella misma se sienta: «como la Cenicienta del cuento, princesa por unas horas»”. (Escartín Gual 2002, 67)

En esta misma dirección Ródenas de Moya en el apartado “Voz narrativa”, de su estudio *Noticia sobre Carmen Laforet y «Nada»*, hace notar que la protagonista “está contaminada de la realidad ilusoria que le ha ofrecido un tipo de literatura para mujeres o que, no siendo para mujeres, hallaba en éstas el público habitual”. (Ródenas de Moya 2001, 230).

Sobre esa vía interpretativa encamina la tesis de Izabela Mocek, su objetivo es demostrar el proceso de maduración de Andrea desde una perspectiva feminista. En este trabajo comparte con Escartín y Ródenas de Moya la idea de los estragos que ocasiona la

²⁴ Desafortunadamente sólo se accedió a estos artículos de manera indirecta, pero es pertinente mencionarlos porque son de los poquísimos estudios que se interesaron en concreto por *Nada* y su relación con los cuentos de hadas.

literatura “luminosa”, pero no lo analiza en el personaje Andrea, sino que lo deja en el plano social de la España franquista; no obstante, Mocek manifiesta que: “*Nada* viene a ser la primera novela escrita por una mujer que constituye *una antítesis de la literatura rosa*. Empleando la técnica narrativa de la rememoración, la autora presenta una visión directa de la sórdida realidad de aquel momento sin tratar de embellecerla”. (*Nada de Carmen Laforet. El proceso de maduración de la protagonista como un ejemplo de la emancipación femenina* 2005, 30. El subrayado es nuestro).

Es necesario notar que aunque el tema de la novela rosa y los cuentos de hadas en relación con *Nada* ya ha sido abordado, aún queda investigación por realizar ya que en todos los trabajos citados la cuestión es enunciada, pero no se analiza; es decir, ninguno de los estudios gira en torno a dicha temática. Si llegan a tocar el asunto es sólo de forma esporádica, además también hay que decir que aún no se ha realizado un análisis de la construcción del personaje Andrea a partir de los parámetros genéricos de la novela rosa, por lo que existe un vacío crítico que la tesis intentará subsanar.

II. Cultura de masas y *Kitsch*

*Yo no sé muchas cosas, es verdad.
Digo, tan sólo lo que he visto.
Y he visto:
que la cuna del hombre la mecen con cuentos...
que los gritos de angustia del hombre los ahogan con cuentos...
que el llanto del hombre lo taponan con cuentos...
y que los huesos del hombre los entierran con cuentos...
y que el miedo del hombre...
ha inventado todos los cuentos.*

León Felipe

2.1. Definición del término cultura de masas y *kitsch*

Hablar de cultura de masas constituye un problema, pues las distintas teorías sociológicas, psicológicas, administrativas, políticas y de los estudios de la comunicación aún no logran definirlo, pero hay un relativo acuerdo en situar su nacimiento en “los vastos procesos de industrialización y urbanización de la vida cotidiana”. (Abruzzes 2004, 189). Se podría decir que se trata un fenómeno de la burguesía, que aparece en la época de Napoleón III-Guillermo I a mitad del siglo XIX pues de acuerdo con Arendt “el término surge cuando la masa población ha sido incorporada a la sociedad y además dispone de tiempo libre”. (Morresi 1997, 2)

Esta valoración dio como resultado una dicotomía radical entre sociedad, entendida como la “buena sociedad”, caracterizada por ser restrictiva e individualista, y sociedad de masas en la que se incorpora a toda la población “la primera quería cultura, evaluaba y devaluaba los objetos culturales como mercancías según sus necesidades, no los consumía en cambio la sociedad de masas –se dice– no quiere cultura sino entretenimiento”. (Morresi 1997, 12).

A partir de reflexiones similares surge en la década de los cuarenta el término de industria cultural en oposición a cultura de masas para negar la falsa interpretación de que la cultura surgía espontáneamente de las masas, “se quería indicar que la cultura

contemporánea –en todos sus campos– actuaba bajo la planificación administrada, y esto era así por la incorporación integral de la cultura al ámbito del mercado, por el hecho de que era producida industrialmente para el consumo masivo”. (Millán 1983, 156).

En un inicio, el concepto de cultura de masas se juzgó de forma peyorativa ya que el término «masa» es contenedor en sí de un juicio negativo pues connota una entidad informe e indiferenciada, por tal motivo se consideró un objeto donde el consumidor era un ser pasivo y despersonalizado, no se tomaba en cuenta las variaciones en la recepción, manteniendo una visión totalizadora. Walter Benjamín fue el único que se opuso a esta teoría al destacar:

[...] la polaridad de la recepción de las obras de arte, determinadas al mismo tiempo por el valor cultural y el valor exhibitivo. Pionera también es su percepción de que la reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte. [...] define la reacción masiva del público como suma de las reacciones de cada uno de los espectadores.

Se sustituye así la recepción individual de la conmoción por la recepción colectiva, donde la masa pasa a tener un papel más activo. Vista como una matriz de donde surge ‘todo comportamiento consabido frente a las obras artísticas. (Santos 2004, 119)

La cultura de masas desvaneció la separación entre alta cultura y baja cultura pues logró establecer una comunicación entre diferentes estratos sociales²⁵. Abraham Moles estableció un nuevo modelo de difusión de la cultura al advertir que ésta no seguía un esquema piramidal en la que la punta representa al sector restringido que se encarga de elaborar gustos y valores, sino que obedece a un modelo de mosaico

[...] en la que conviven más centros de elaboración cultural, de lo alto hacia lo bajo, así como de la base a la altura. Hasta el punto que lo alto y lo bajo no constituyen ya entidades opuestas sino que concurren en la formación de un mismo ambiente cultural híbrido [...] predispuesto a las reglas generales de la moda y de los lenguajes del cuerpo: *repetición y variación*. (Abruzzes 2004, 189).

²⁵ A pesar que la comunicación entre estratos sociales que logra la cultura de masas, Morín advierte que ésta no hace desaparecer dicha estratificación, sino que introduce nuevos estratos que van más allá del concepto de clase social.

Debido a esta homogeneidad o democracia de la recepción de la cultura, Bordieu ha diferenciado dos tipos de gusto, el buen gusto o la *simbología de la distinción* asociado con el terreno de la exclusividad y de las élites, se vincula con el separarse de las necesidades de la vida cotidiana y conectarse con la contemplación, mientras que la *simbología de la vulgarización* se refiere a la cultura masificada, popularizada o de mal gusto relacionada con la compra de objetos producidos en serie. (Hernández y Hernández 2004).

La cultura de masas ha sido descalificada al catalogarla como «la gran destructora de una edad de oro de la cultura universal» que desde el punto de vista de Morín nunca existió, debido a la relatividad con la que se juzga la «buena» y la «mala» literatura (y el arte en general), y a la concepción de cultura como proceso conflictivo, por lo que el teórico reconoce que “el movimiento de la cultura de masas [aunque] ofrece mayores posibilidades expresivas, castra la posibilidad creativa a través de la búsqueda de la calidad media.” (Hernández y Hernández 2004, 127).

Precisamente, la calidad ha sido uno de los aspectos más denostados por parte de la crítica, y es que en la sociedad de masas la producción y la reproducción de la cultura se organiza de acuerdo con criterios de tipo industrial, en el campo concreto de la literatura los autores se transforman en una especie de productores asalariados (proletarización del trabajo intelectual), como consecuencia, los textos se estandarizan relegando su valor literario a formas que aseguren su máxima difusión, por ello Arendt remarca que “[...] la amenaza no reside en que la cultura se difunda masivamente, sino que sea modificada para el entretenimiento[...]”. (Morresi 1997, 4).

Calinescu relacionó la cultura de masas –en términos marxistas clásicos– con ideología o falsa conciencia, por lo que para la autora resulta más conveniente remplazar la noción de cultura por *kitsch*.

Así como ocurre con el concepto de cultura de masas, lo *kitsch* no ha sido totalmente definido, por ello es necesaria la mirada histórica para lograr una aproximación a lo que el término llegó a designar y cuáles han sido sus movimientos y relaciones semánticas.

El término *kitsch* comenzó a utilizarse entre 1860 y 1870 de manera local en la jerga de pintores y marchantes de Munich, se usaba para calificar material artístico de escaso valor, hasta que en la primera mitad del siglo XX la palabra se internacionalizó.

Su origen etimológico es incierto ya que existen –de acuerdo con los estudiosos– tres posibles raíces. La primera hipótesis sugiere que la palabra alemana deriva de la inglesa *sketch* cuya mala pronunciación dio paso a la voz alemana, la cual se utiliza con un sentido peyorativo para imágenes baratas que compraban como *souvenirs* los turistas.

También se cree que se desprende del verbo alemán *kitschen* “que en el dialecto *meklenburgués* significa «fabricar barato»” (Calinescu 1991, 229-230), en esta misma línea Ludwig Giesz propone que la palabra proviene del verbo antes mencionado; sin embargo, él la vincula en el sentido de «recoger basura de la calle». Por otro lado *kitschen* tiene un significado específico en el suroeste de Alemania en donde posee la acepción de «hacer muebles nuevos a partir de viejos».

Calinescu hace notar que a pesar de que las hipótesis etimológicas sean erróneas la importancia de éstas radica en que en ellas confluyen dos de las características básicas del *kitsch* “para ser producible lo *kitsch* debe ser relativamente barato. Y estéticamente [...] debe ser considerado como chatarra o como basura.” (Calinescu 1991, 230). Otro aspecto que se hace evidente es la carga negativa con lo que siempre está relacionado, de hecho las primeras referencias críticas que se realizan sobre el término aparecen en discusiones sobre la autonomía del arte que propuso la escuela de Frankfurt; se caracterizan por su descalificación, al igual que el desprestigio que recibió de críticos como Clement Greenberg y Nermann Broch.

Existen diversas definiciones de la palabra *kitsch*, Calinescu lo define como “una forma estética de mentir [...] en la que una vez perdida la meta elitista de la unicidad y regulada su difusión por estándares pecuniarios (o por estándares políticos en países totalitarios) la «belleza» se convierte en algo bastante fácil de fabricar”. (Calinescu 1991, 225)

La palabra *kitsch* encuentra su referente castellano en *cursi*, aunque Dorfles lo rechaza como sinónimo pues la palabra alemana se relaciona con el aspecto estético del fenómeno, mientras que *cursi* se refiere a un aspecto ético. Lo *kitsch* se convierte en una calificación estética ya que debe tratar el reflejo o la causa de una vivencia *cursi* [...] por lo tanto lo *kitsch* es la representación de algo *cursi*, su objetivación en la esfera estética. (Santos 2004).

Es en la cultura española la primera vez que apareció lo *kitsch* como un problema social e histórico, a partir de estas consideraciones la crítica española utiliza términos como: literatura popular, literatura semipopular, literatura marginada, subliteratura, infraliteratura, paraliteratura, literatura vulgar, literatura de clases subalternas, literatura de masas, y también algunas traducciones : *colportage* o literatura por entregas, literatura de consumo, literatura de entretenimiento, literatura conformista, etcétera. (Pregeli s.f., 72).

Ramón Gómez de la Serna realiza una dicotomía entre lo *cursi* bueno y lo *cursi* malo; con el primero se refiere a la espontaneidad de sentimientos como la ternura, la belleza y la pasión, mientras que el segundo tipo se caracteriza por “abundar en lo que sin abundancia está bien, empalagar lo que en su dulzura es noble, convertir en zalamería lo que en su conmovedora sobriedad sería un encanto”. (Hernández y Hernández 2004, 6), además se lanza una defensa a favor de lo *cursi* resaltando “su condición astringente para evitar guerras y odios” (Santos 2004, 111) así de acuerdo con Lidia Santos el autor español prevé *El arte de la felicidad* de Abraham Moles.

Moles ha vinculado al *kitsch* “con el arte de la buena vida: cómoda, tranquila, moralmente correcta: valores burgueses perseguidos por numerosos sectores de las sociedades contemporáneas, afanadas por mostrar sus pertenencias”. (Hernández y Hernández 2004, 34). De hecho, el teórico ha diferenciado dos fenómenos, el primero relacionado precisamente con el nacimiento de la sociedad burguesa, “con la toma de conciencia de una sociedad segura de sí misma” (Moles 1990, 25-26).

El segundo periodo es el *neokitsch* que se refiere al “consumo del objeto como producto de la densidad de elementos transitorios simbolizado por la emergencia del súper mercado y del mercado del precio único.” (Moles 1990, 26).

Él mismo ha establecido cinco principios del fenómeno: principio de inadecuación, surge cuando en todo aspecto o en todo objeto existe una desviación de su función para lo que fue creado: principio de acumulación, aparece cuando se busca saturación y desbordamiento de elementos u objetos; el principio de sinestesia intenta los diferentes sentidos; principio de mediocridad, “se queda a la mitad del camino en la novedad, se opone a la vanguardia y permanece, esencialmente como un arte de masas, es decir, aceptable para las masas y propuesto a ellas como un sistema [...] el *kitsch* de la vanguardia es la moda”. (Moles 1990, 76). Y, por último, el principio de confort, de ahí que al *kitsch* se le haga deudor de la burguesía europea en su gusto por mostrar estatus a través de sus riquezas.

Los miembros de la escuela de Frankfurt, Gert Veding, Günter Waldman, Peter Nusser, Christa Burguer, Wolfgang Schemme, entre otros, relacionan su aparición con la clase social burguesa:

La división entre lo público y lo privado y en lugar que en esta división obtiene la familia burguesa, reducida al *Welt im Kleinen* en la que predominan las reglas generales del ascetismo, puritanismo, orden y obediencia a la autoridad. El resultado de esta reducción a la familia –sostienen los críticos sociológico-marxistas- son el sentimentalismo, el conformismo y la necesidad de embellecer el mundo. (Pregeli s.f., 73).

Esta cualidad de sentimentalismo es lo que ha llevado a varios críticos, entre ellos Hermann Broch, Matei Calinescu y Frank Wedekind²⁶, a encontrar las raíces del *kitsch* en el romanticismo, pues “sustituye una realidad histórica por necesidades emocionales relacionadas con la cosmovisión romántica”. (Neyret s.f.).

²⁶ Lo define como “la forma contemporánea de lo gótico, rococó y barroco”

Broch establece relaciones filiales entre el *kitsch* y el romanticismo desde el punto de vista del ideal estético, pero lo degrada a una «forma vulgar» de la corriente del siglo XIX.

El romanticismo [...] desea hacer de la idea platónica del arte –belleza y finalidad inmediata y tangible de toda obra de arte [...] aun así mientras el arte permanezca como un sistema, el sistema se cierra; el sistema infinito se convierte en finito [...] y este proceso constituye la precondition básica de toda forma de *kitsch*, pero al mismo tiempo debe su existencia a la estructura básica del romanticismo (esto es, al proceso por el cual lo mundano se eleva al rango de lo eterno. (Calinescu 1991, 233-234).

Calinescu explica que el *kitsch* parece ser históricamente, un resultado del romanticismo, pues por un lado esta corriente trajo consigo una casi completa relativización de las normas del gusto, por el otro, muchos de los románticos promovieron una concepción del arte orientada principalmente por el sentimiento, que permitieron la apertura a varias clases de «escapismo estético».

En el fenómeno *kitsch*, el arte es entendido como recreo y entretenimiento, debe poseer la cualidad de fácil acceso, con efectos rápidos y predecibles, porque lo que busca el lector es escapar del aburrimiento de la vida cotidiana, particularidad que Calinescu ha enfatizado como una de las características principales: «hedonismo vacilante» perfectamente ilustrado por el principio de la mediocridad, ya que va dirigido o mejor dicho, es mayoritariamente recibido por la clase media, que al ser un estrato social activo su hedonismo se reduce al tiempo libre por lo que es abierto, sin prejuicios, ansioso o de nuevas experiencias sin la barrera de un pensamiento crítico, explica la tolerancia «y a veces el carácter heteróclito del mundo *kitsch*».

Milán Kundera en su novela *La insoportable levedad del ser* realiza una reflexión sobre el *kitsch* y lo define como: «un acuerdo categórico con el ser», «la negación absoluta de la mierda», «un biombo que oculta la muerte», «una estación de paso entre el ser y el olvido», el novelista checo advierte que el *kitsch* es inseparable de la condición humana, pues todo hombre aspira a una felicidad perfecta, pero por eso mismo mentirosa:

En el momento en que el *kitsch* es reconocido como mentira, se encuentra en un contexto de no *kitsch*. Pierde su autoritario poder y se vuelve enternecedor, como

cualquier otra debilidad humana, porque ninguno de nosotros es un superhombre para poder escapar por completo del kitsch. Por más que lo despreciemos, el kitsch forma parte del sino del hombre. (Kundera 1990, 262).

Kundera se opone al *kitsch*, al condenar su no reconocimiento como tal lo asume como necesario para la vida humana, pero también es ineludible la capacidad del hombre de reconocerlo como mentira y asumir la realidad por más trágica que ésta sea.

2.2. La paraliteratura

Como se ha apuntado el *kitsch* tiene como fundamentos proveer a los sujetos de seguridad frente a los problemas que pudieran existir en la realidad, además de un sentido de autocomplacencia, por ello el fenómeno también ha repercutido en la escena de la literatura, con ello se hace referencia a la paraliteratura o subliteratura, términos que se utilizan para distinguirla de la “buena literatura” aunque las fronteras entre una y otra a veces no sean lo suficientemente claras, y existan de forma «relativa e histórica», de acuerdo con Andrés Amorós.

Amorós, uno de los pocos críticos que se dedican al estudio de la paraliteratura o subliteratura como él prefiere llamarla, la ha revalorado desde una postura sociológica ya que para el crítico ibérico la importancia de este subgénero literario radica en la posibilidad de ofrecer un reflejo nítido de la escala de valores de una sociedad o de sus grupos sociales.

Pero, ¿por qué surge esta clase de literatura y por qué tiene tanto éxito? La respuesta estriba precisamente en las carencias afectivas y en la insatisfacción que a lo largo de la historia han sufrido los individuos:

Cuando las perspectivas de empleo no responden a las ilusiones románticas que «una lleva en la cabeza» es preciso echarse a soñar, y así lo hacen la madre de familia aburrida, la joven empleada insatisfecha, la estudiante prematuramente decepcionada.

Una voz les hará ingresar en el reino maravilloso del ensueño, en el mundo rosa que no es realidad pero debería serlo. En una sociedad ya ferozmente materializada, pero que todavía no ha logrado asimilar del todo los ideales de la auténtica burguesía, ningún papel es tan necesario como el de esta válvula de escape de las frustradas ilusiones colectivas. (Amorós 1974, 73).

Actualmente, de acuerdo con Amparo Arróspide, las características de las obras literarias catalogadas como paraliteratura son:

El hibridismo o la mezcla de géneros, se habla de un equilibrio entre los elementos ficcionales y los referenciales, provocando la ilusión de realidad; la repetición vinculada con el estereotipo, el cual se convierte en «un indicador genérico esencial», que recurre constantemente a la enciclopedia genérica del lector, alimentada por el estereotipo. (*Best seller y paraliteratura: la obra de Isabel Allende* 2002)

La paraliteratura también busca el rasgo de la familiaridad a través de la intertextualidad, es decir, a partir de la repetición de las mismas estructuras formales y temáticas que sirven para que activar al lector de manera que éste reconozca y prevea ciertas acciones o actitudes de los personajes. Lo anterior se encuentra íntimamente vinculado con los rasgos estereotipados que responden a las expectativas de los lectores.

Gran parte de esta literatura se convierte en el conocido y popular *best seller*, termino para designar a “fenómenos de producción y consumo del libro, y por tanto relativos también a su lectura en serie y masiva²⁷. Existen *best seller* tanto en los géneros ficcionales (series novelescas, folletín, novela rosa, policíaca, de ciencia ficción, etc.) como en los no ficcionales (biografías, viajes, libros de tema religioso, libros de cocina, manuales didácticos...)” (Arróspide 2002). Sin embargo, el interés recae en el caso particular de los géneros ficcionales ya que en ellos encontraremos ciertas características constantes que hacen de este tipo de literatura todo un éxito.

En los *best seller* se encuentra de manera invariable elementos como el maniqueísmo; los personajes suelen ser planos y funcionan como tipos o arquetipos; uso del improbable y el absurdo como herramientas estéticas; predominio del sentimiento y los valores humanos que se intenten instalar dentro de la sociedad, y el final feliz.

Ya sea novela rosa, fotonovelas o novelas de detectives, coinciden en su innegable alcance masivo y en la similitud de contenidos, todas ellas, tienen similares “creencias

²⁷ El *best seller* no es un fenómeno característico del siglo XX, basta mirar un siglo antes, para encontrar sus antecedentes más inmediatos, en el romántico siglo XIX, es en la segunda mitad de éste cuando la literatura comienza a convertirse en un objeto de consumo, la referencia es al llamado folletín, éste era aceptado con gran gusto entre la multitud de la época.

sociales muy difundidas en nuestro país [...] la obra de éxito refleja creencias colectivas a la vez que influye sobre ellos.” (Amorós 1974, 14).

2.3. La novela rosa durante la Guerra Civil y el franquismo

Durante el período bélico que sufrió España (1936-1939) existió un gran cultivo de la novela rosa, algunas de las narraciones escritas en este período fueron *El dolor de Euzkadi* (1937), de Pedro Basaldúa; *Euzkadi en llamas* (1938), de Ramón de Belausteguigoitia; *La promesa del tulipán* (1938), de Ignacio Romero Raizábal; *Como las algas muertas* (1938), de Luis Antonio de Vega; *La enfermera de Ondárroa* (1938), de Jorge Villarín; *Madrina de guerra* (s.a), de Rosa de Arámburu; y *¡Milagrosa!* (s.a), de Fernando Ayala (González-Allende 2005).

La gran mayoría de las novelas rosa escritas durante este período tienden a subordinar la temática amorosa por la lucha armada y por la expresión propagandística de la ideología política de derecha. Las narraciones que le confiaban mayor peso al conflicto amoroso no estaban exentas de cargas ideológicas pues aunque la historia giraba en torno a las complicaciones amorosas, no por ello se dejaba entrever una tendencia favorecedora hacia el movimiento de derecha ya que en ellas se transmitía la visión de mundo de los sublevados, como se expone a continuación:

En la narrativa fascista puede hablarse de la existencia de un subgénero específico, la novela rosa de guerra, que por sus planteamientos pequeño-burgueses, no tenía cabida en la España republicana. En ella se adaptan los esquemas narrativos y estereotipos de la novela rosa tradicional a la situación bélica (la enfermera o la madrina de guerra sustituyen a la secretaria y el apuesto y heroico oficial al galán de buena familia) para desarrollar de una manera más subrepticia el mismo mensaje que transmitían los relatos más descaradamente propagandísticos. (González-Allende 2005, 81).

Otra de las singularidades de este tipo de narrativa, en concreto de la novela rosa con ambientación vasca, es su marcada conjunción del mundo amoroso con la ideología franquista, y la unión sentimental de un personaje oriundo del norte con uno del sur, esto con la finalidad de construir “la imagen de una España sin fisuras y sin identidades

nacionales periféricas, eliminando cualquier atisbo de una identidad vasca diferenciada”. (González-Allende 2005, 81).

Las novelas anteriores corresponden geográficamente al territorio vasco, pero la situación no fue diferente para el resto de península, se retomó al maestro del género rosa Rafael Pérez y Pérez, pero también comenzaron a surgir nuevos nombres en escenario de las letras dulzonas, Carmen de Icaza fue la escritora más popular de la época, y se puede seguir hablando de novela rosa, sin embargo, existe un desarrollo en la ambientación y en la protagonista:

Si comparamos los esquemas habituales de Pérez y Pérez y los usados por Icaza, observamos que, en lo que respecta al diseño de las heroínas, el maestro alicantino consagra una imagen tradicional de la mujer de su casa: «femenina, religiosa y rebosante de ternura que, indefectiblemente, la inclinaban hacia el matrimonio y la maternidad»; los atributos constantes de este arquetipo femenino manejado por Pérez y Pérez, serían: pureza inexcusable y total, caridad y abnegación, conformismo y resignación, y nada de deporte o músculo. Sin embargo, es de notar que las heroínas de Icaza sólo parcialmente responden a ese patrón fijado por el maestro de la novela rosa a española: son deportistas y, en su mayoría, viudas o mujeres de pasado turbulento; fuman y hasta trabajan fuera de casa. En una década en que la mujer era instada a depender del esposo y a limitarse al entorno doméstico, Carmen de Icaza seleccionaba protagonistas económicamente independientes muy a menudo: hacía notar las duras condiciones en que se ha de desenvolver una mujer sola y mostraba heroínas con capacidad para triunfar en terrenos profesionales considerados varoniles: en *Sóñar ...* ella dirige una revista y es una popular escritora, si bien bajo pseudónimo masculino (Jorge de Iraeta); en *Yo, ...*, Valentina triunfa en su carrera, llega a presidir consejos de administración y a la cumbre del éxito, aunque todo ello sucede en Nueva York; e incluso, en *Quién sabe*, la protagonista es una espía sagacísima, pero suele realizar parte de su trabajo disfrazada de hombre. Todos estos triunfos femeninos debían tener un importante efecto sobre las potenciales lectoras de los años cuarenta y cincuenta, de las cuales muy pocas trabajaban fuera de casa y siempre al margen de la protección legal. (Servén Díez, “Novela rosa, novela blanca y escritura femenina en los años 40: la evolución de Carmen de Icaza” 1996).

Carmen de Icaza le agregó modernidad y dibujó a sus heroínas más independientes, de alguna forma hubo un “desapego” de la mujer pasiva, sin desprenderse del todo de los paradigmas literarios propios del género:

[Sus] heroínas [en las novelas anteriores a 1947] exhiben un comportamiento sujeto a la moral convencional, aunque su excepcional dimensión como figuras novelescas venga avalada, en ocasiones por inocentes transgresiones a las normas generales [...] En todos los casos, estas «transgresiones» sirven para ilustrar el talante audaz de la protagonista, pero no entran en conflicto con el sistema de valores dominante: forman parte de los esfuerzos que la mujer desarrolla en pro de

las aspiraciones informadas por el discurso más consolidado y tradicional; la meta será el triunfo de las fuerzas del general Franco durante la Guerra Civil. (Sanz Villanueva, *La prosa narrativa desde 1936*. 1980) (Servén Díez, “Novela rosa, novela blanca y escritura femenina en los años 40: la evolución de Carmen de Icaza” 1996).

Una de las características que Alicia G. Andreu ha señalado como particular de la novela rosa de posguerra es la utilización de códigos de tres convenciones literarias populares: “el cuento infantil de “La Cenicienta”, el género de *bildungsroman* y las novelas decimonónicas”. (González-Allende 2005, 88).

2.3.1. La novela rosa y su relación con el ideal femenino franquista

La novela sentimental o “rosa” fue utilizada poco después de la victoria franquista como método aleccionador, precisamente porque ésta se orientaba hacia el sexo femenino. Y es que no en vano la Falange, a través de su Sección Femenina presidida por Pilar Primo de Rivera, tuvo muy claro el papel que la mujer poseía sobre la educación de futuras generaciones. Basta rescatar el texto de Carmen Buj en el número de “Medina” –su órgano oficial–, correspondiente al 5 de diciembre de 1943, para demostrarlo: “La madre, en la guerra y en la paz, tiene una misión tan importante que muy bien puede decirse, sin temor a equivocarse, que ella posee las llaves de la vida y que es dueña de los destinos de la raza” (Bolsilibros Bruguera s.f.). Por lo tanto, ganarse su confianza, y hacerla creyente a sus conceptos, constituyó una meta. “¿Qué podían ser los hijos de una falangista, sino adeptos al régimen y hasta futuros héroes? ¿Qué otra cosa, sino adalides de la nueva patria?” (Bolsilibros Bruguera s.f.).

La novela rosa es el género más leído y cultivado durante la época franquista. En este subgénero literario se reafirman mitos sobre la mujer, como es su dependencia económica y emocional con respecto al hombre y su inseparable culto a la maternidad, elementos estrechamente relacionados con el ideal femenino propuesto por el sector de la Falange promovido por Pilar Primo de Rivera.

Concluida la intervención armada en 1936, la mujer contempló la disolución de ciertos derechos y libertades que durante el gobierno de la Segunda República habían

adquirido, y más aún, pues ésta perdió algunos derechos civiles tales como la libertad de frecuentar lugares públicos con otro hombre que no fuera su padre, su hermano o su marido, si salía con su novio tenía que ser acompañada por una mujer mayor que ella.

Los vencedores exaltaron la sumisión de la mujer y su papel como «reposo del guerrero», por ello la propaganda franquista se encargó de desprestigiar la imagen de la miliciana; es decir, de las mujeres que habían participado en la guerra de parte del bando republicano, prueba de ello es el artículo firmado por José Vicente Puente en el diario *Arriba* de la Falange:

Una de las mayores torturas de Madrid caliente y borracho del principio fue la miliciana del mono abierto, de las melenas lacias, la voz agria y el fusil dispuesto a segar vidas por el maldito capricho de saciar su sadismo. En el gesto desgarrado, primitivo y salvaje de la miliciana sucia y desgreñada, había algo de atavismo mental y educativo. Quizá nunca habían subido a casas con alfombras ni se habían montado en un siete plazas. Odiaban a lo que ellas llamaban señoritas. Las aburría la vida de las señoritas. Preferían bocadillos de sardinas y pimientos a chocolate con bizcochos (...). Eran feas, bajas, patizambas, sin el gran tesoro de una vida interior, sin el refugio de la religión, se les apagó de pronto su feminidad. El 18 de julio se encendió en ellas un deseo de venganza, y al lado del olor a cebolla y fogón, de las que eran hermosas. (Fonseca 2005, 134).

En cuanto a su desarrollo profesional²⁸ las posibilidades para el sexo femenino se limitaban a dedicarse a la enfermería, la docencia, el hogar, o en su defecto a labores eclesiásticas, es decir, a monja. Las poquísimas oportunidades para el campo laboral del sexo femenino se restringían a tareas vinculadas con el ideal franquista en el que la mujer tenía que comportarse ante todo como un verdadero «ángel del hogar».

Ya se ha hablado de la denostada miliciana de la Guerra Civil Española, de la “mujer muy mujer” que ensalzaba a la mujer callada y obediente, no obstante, por esa misma época surgió otro tipo de mujer que no sólo se encontró como un modelo literario sino que eran parte de esa realidad de posguerra: las chicas Topolino quienes son llamadas así en alusión al coche Fiat 500 Topolino, que era conducido por muchas de ellas. Aun cuando las mujeres eran relacionadas por la conducción de este tipo de vehículos, también

²⁸ Carlos Fonseca revela que durante la guerra las mujeres ocuparon los puestos que los hombres dejaban vacantes, este fenómeno ocurrió principalmente en el mantenimiento del transporte público en las ciudades de Madrid y Barcelona. El periodista afirma que el 80 por ciento de la Compañía Metropolitana de Madrid durante la guerra era femenino. (*Trece rosas rojas (La historia más conmovedora de la Guerra Civil)* 2005, 135).

se les nombraba así por el tipo de calzado utilizado, zapatos de plataforma que algunas veces dejaba al descubierto la parte delantera del pie, obviamente las madres no estaban muy de acuerdo con el calzado que denominaban de forma peyorativa “zapato de coja” y que otros llamaron zapato tipo topolino.

Las chicas Topolino, escribe Rosario Sánchez López surgieron:

Entre la paz y las banderas victoriosas, también había un resquicio para la alegría y no había nadie más alegre en la España de los 40 que las chicas Topolino. [...] Aunque pertenecían mayoritariamente a la alta burguesía que gozaba de excelentes relaciones con el régimen, la política no les importaba lo más mínimo. Quienes las despreciaban por su superficialidad y aseguraban que sólo sabían coquetear y asistir a actos sociales. (*Entre la importancia y la irrelevancia. Sección Femenina: de la República a la Transición. 2007, 205*)

La literatura rosa y el franquismo exaltaron la sumisión de la mujer, pero esto no es nuevo, su origen es ancestral y quizá por ello mismo irrastreable; no obstante, las fuentes escritas como narraciones y refranes han transmitido que la mujer idónea es aquella que guarda silencio.

III. *Nada* frente a la novela rosa

*Que el maquillaje no apague tu risa,
que el equipaje no lastre tus alas
[...]
Que no te compren por menos de nada,
que no te vendan amor sin espinas,
que no te duerman con cuentos de hadas.*

Joaquín Sabina

3.1. La fórmula rosa

Ya se ha mencionado que la novela rosa ha sido un género cuya denostada calidad estética la ha perfilado como un tipo de narración empobrecida intrínsecamente y casi olvidada académicamente hablando; sin embargo, se han rastreado características que se pueden denominar como generalidades, éstas le otorgan una identidad propia dentro de la gama genérica de la narración; los elementos principales que toda novela rosa debe contener son los que a continuación se enumeran.

Antes de iniciar con la enumeración es necesario advertir que para ejemplificar ciertos aspectos este capítulo se apoyará en las novelas de Carmen de Icaza²⁹: *Soñar la vida* y *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*³⁰, aunque mucho más en ésta última, la elección

²⁹ Carmen de Icaza (Madrid 1899-1979) fue la hija mayor del poeta y académico mexicano Francisco A. de Icaza y de una joven de la burguesía española. Las labores de embajador del padre permitieron que Carmen estudiara en Berlín la carrera de Letras clásicas y modernas, aunado a variados viajes no sólo a Europa sino a América, además de la multiplicidad de tertulias literarias que acercaron a la joven a figuras como Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío, Amado Nervo y José Ortega y Gasset.

Es importante rescatar que Carmen de Icaza fue una escritora que perteneció a los nacionalistas, participa activamente con Mercedes Sanz Bachiller, esposa de Onésimo Redondo – uno de los creadores de La Falange–, en la fundación de la Organización del Auxilio de Invierno, Institución a la que representó como su secretaria nacional durante veinte años, también se suma al patronato de la Cruz Roja.

Este trabajo no le impidió continuar con su labor creativa y prosiguió su tarea narrativa con ¡*Quién sabe...!* (1940), al que seguirán los volúmenes *Soñar la vida*. (1941); *El tiempo vuelve* (1945); *La fuente enterrada* (1947); *Yo; la Reina* (1950); *Las horas contadas* (1953) y la que será su última obra: *La casa de enfrente* (1960).

³⁰ Novela que comienza a ser publicada por entregas en la revista *Blanco y negro* y que se convierte en un libro en el año siguiente. Tiempo después prepara junto con Luis Vargas la adaptación de la novela para ser llevada al teatro, a la radio y a la televisión.

no es fortuita. La historia construida por Carmen de Icaza fue un texto que no sólo alcanzó un éxito editorial avasallador, sino que se convirtió en un modelo femenino español, además de que *Cristina Guzmán...* es considerada por Alicia G. Andreu como “el paradigma de la novela rosa durante la guerra y la posguerra civil española”. (A. Andreu s.f.).

La necesidad de Carmen de Icaza de comunicar sus sentimientos, sus vivencias, sus impresiones comienza apenas sabía escribir. Aunque todos los personajes de sus obras están descritos con innegable destreza, son las protagonistas femeninas sobre las que recae el peso del relato, y las que marcan el espíritu de cada novela. Pues si bien las aventuras que corren son meros productos de la imaginación de su autora, ésta ha sabido, consciente o inconscientemente insuflar en ellas su propia personalidad.

Para dilucidar el éxito tan extraordinario que alcanzó esta novela de la que se lanzaron miles y miles de libros, se llevó en dos versiones al cine, se representó en una comedia, se escribieron guiones de radio y de televisión sobre su argumento, se tradujo a ocho idiomas e hizo que innumerables madres españolas de aquel entonces pusieran de nombre a sus hijas Cristina, no cabe considerar tan sólo la amenidad del relato, sino que hay que tener en cuenta el fenómeno sociológico que supuso que en un momento dado una gran cantidad de mujeres se identificaran con Cristina Guzmán y la tomaran de ejemplo, sencillamente porque ella representa el triunfo de la bondad, del optimismo y la alegría de vivir. (Castalia Ediciones).

El argumento de *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* es sencillo, una mujer viuda que pierde el empleo como profesora, el azar interviene para que Gary, un millonario conocido como el Rey del acero la vea y reconozca en ella el gran parecido que tiene con Sofía (Fifí), la esposa de Joe, su hijo convaleciente. En su afán por hacerlo sentir mejor Gary le propone a Cristina que suplante la identidad de Fifi, ella acepta con el propósito de poder mantener a su hijo y a su criada Balbina. , Joe muere de la impresión al ver a Fifí y a Cristina juntas. Después del deceso, el Rey del acero decide casarse con ella y así concluye la novela.

En la novela rosa encontramos las siguientes constantes:

1. Estructura lineal. La novela rosa presenta un desarrollo de la historia lineal, el tiempo es prospectivo, el narrador generalmente se presenta en tercera persona; éste, además de ser el único punto de vista desde el cual el lector enfoca la

historia y a los personajes, también realiza juicios morales sobre ellos; es decir, ya no sólo hablan las acciones de los personajes sino que el narrador hace evidentes sus sentimientos, sus intenciones y las califica moralmente de acuerdo con criterios socialmente aceptados.

Se habla de generalidades, porque también es viable encontrar –aunque no sea lo predominante– narraciones rosa en las que sí existe un cambio de narrador, la obra *Soñar la vida* (1941) de la misma autora presenta un desenfoque en su voz narrativa. Al comienzo de ésta el narrador es omnisciente y habla en tercera persona, pero a la mitad de la novela de repente quien narra es Teresa, el personaje protagónico, no sólo es la voz, el punto de vista se reduce y ya no puede acceder a las conciencias de los demás personajes; la narración recae intermitentemente en una y otra voz, lo que Carmen Servén Díez califica como “una falta de resolución técnica” [lo que le vale haber sido considerada como una obra menor dentro de la narrativa femenina de posguerra], “pese a la enorme difusión e importancia que llegó a adquirir [Carmen de Icaza]”. (“Mujer y persona narrativa en tres novelas del siglo XX: Carmen de Icaza, Carmen Martín Gaité y Rosa Montero”, 2000).

2. Temática amorosa. Ya se había comentado que después del enfrentamiento bélico la novela rosa –principalmente la de origen vasco– que integró y adecuó temáticas de guerra dentro de la historia; no obstante, esta clase de literatura tendrá como piedra angular el amor; éste será un amor sin fisuras cuyo conflicto será superfluo debido a malos entendidos por parte de ambos enamorados que no logran comprenderse del todo, aderezado con las intrigas de los antagonistas que buscarán el incumplimiento amoroso de la pareja central:

Uno de los factores que abonan el hábito de consumir estos productos de la industria cultural es la necesidad constantemente estimulada y nunca calmada de un eros que se magnifica y aparece como irrealizable [...] Los protagonistas, aun en sus angustias, quedan como gentes a quienes al menos les ha tocado la grandeza de sus pasiones.

El eco silencioso que tal manejo de la ansiedad puede alcanzar en la consumidora habitual, se refleja en un estado de infelicidad permanente. Un argumento sucede al otro y los protagonistas [...] después de vencer los

obstáculos, se entregan a la cópula tanto tiempo propuesta. Pero estos capítulos finales son demasiados pocos y breves para compensar la ansiedad con que se les ha esperado. (González 1988, 74)

En la novela *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, la historia de amor se presenta de la siguiente manera:

Por lo tanto, el amor que brota entre Gary y Cris, al principio como simple transacción económica, se convierte en un amor imposible por el simple hecho que existe Joe. En cuanto muere Joe cerca del final de la novela, Cris y Gary pueden por fin expresar su amor. El hecho de que ella resulta ser aristócrata indica una persistencia de la fantasía de la sangre noble. De todas maneras, esto se revela sólo al final. De esta manera, Icaza deja algo de esperanza en la lectora al ofrecer la fantasía de interpretar papeles distintos y de vivir, como dice la narradora misma, «una bella película, que es el cuento de hadas de las niñas modernas». (Fiumi 2005).

De acuerdo con Sonia Núñez, el amor presente en la novela rosa funciona como un escape “posibilita una garantía de felicidad [...] la fantasía amorosa supone, sólo por poner en primer plano la importancia del amor y por asegurar una felicidad conyugal eterna”. (“Novela rosa y cultura popular: Carmen de Icaza y Concha Linares de Becerra” 2007).

3. Final feliz. La resolución del conflicto amoroso concluirá de forma definitiva con la historia, pareciera que la iniciación tendrá necesariamente que ser un entresijo amoroso del cual para fortuna de la ficción y no de la vida real termina con el matrimonio. No hay más metas que cumplir, el amor lo inicia y lo finaliza todo; es precisamente esa conclusión el objetivo, los remanentes de las vicisitudes que pudieran pasar los enamorados –y con ellos los lectores– quedan sepultados tras alcanzar la victoria con la unión amorosa, eternizados en un concepto infinito: el amor.

El final de la historia debe ser positivo, dejando al lector que crea que el amor entre los protagonistas y su relación perdurará por el resto de sus vidas. [...] debe haber un "final emocionalmente satisfactorio y optimista". Las novelas rosa finalizan de tal manera que el lector se siente bien. *Se basan en la idea de una justicia emocional innata, la noción maniquea de que la gente buena acaba siendo recompensada y la malvada es castigada.* En una novela rosa, los amantes que se arriesgan a luchar por su amor y su relación acaban siendo recompensados con justicia emocional y amor incondicional. (Núñez Puente 2007).

En la novela *Cristina Guzmán...*, el final es feliz, después de que muere Joe –el hijo enfermo de Gary y por quien Cristina estuvo allí–. En ese momento el Rey del acero concibe de forma diferente a la protagonista, se enamora de ella y viven felices, ya sin nada que perturbe su recién recobrada tranquilidad.

Esta resolución del conflicto es heredada de los cuentos de hadas, en éste existen elementos que funcionan en el relato como alentadores para vencer las dificultades de su existencia, esto es, la magia “que aparece como una fuerza salvadora, como un alivio merecido frente a lo insuperable” (Zapata Ruiz 2007, 47), la magia de este tipo de relatos se configura como la fe en la vida cotidiana del ser humano. Debido a la falta de claridad en el origen de este tipo de narraciones todos los folcloristas “señalan a éstos como una mezcla de vestigios de los mitos y los ritos. Desde sus inicios dichos relatos estuvieron enraizados en la literatura en la cual, según M. Lahy- Hollebecque estaba destinada a adultos con fines educativos”. (Zapata Ruiz 2007, 137). En el caso de la novela rosa sucede básicamente lo mismo:

Lleva implícito un mensaje tranquilizador, de amenidad y sentimentalismo, en una época caracterizada por la agresividad y los grandes contrastes sociales. Hace soñar con soluciones felices, que transmiten la imagen de un mundo equilibrado, armónico, pacífico. Resta animosidad de cambio en sus consumidores y ejerce una influencia narcótica al sobrevolar la suerte, las dotes individuales o sobrenaturales y santificar la realidad como orden inmutable. (González 1988, 34-35).

4. Maniqueísmo. Los personajes de esta clase de literatura se pueden dividir con facilidad en buenos y malos, son tipificaciones o estereotipos³¹ que expresan el carácter maniqueo de la vida. Los personajes antagónicos se convierten en agentes complementarios; es decir, los antagónicos funcionarán como reforzadores de las cualidades de los personajes principales; sin embargo, no sólo es un recurso funcional dentro de la estructura narrativa, también están mostrando la filosofía de

³¹ Se toma el término estereotipo con la acepción más simple: “imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable”. Tomado del DRAE.

la novela rosa, una visión de mundo cerrada, polarizada, ven a un ser humano chato, sin matices, lo ven en blanco y negro, le restan profundidad, lo limitan a la maldad o a la benevolencia.

Por ello, los personajes de los cuentos de hadas y de la novela rosa responderían perfectamente a los matrices actanciales de Greimas, esto es, cumplen plenamente su función, los protagonistas tendrán que enfrentarse a su oponente. En el caso de los cuentos de hadas se encuentra mucho más delimitado, en cuanto a la novela rosa encontramos básicamente dos oponentes: la mujer que quiere a toda costa casarse con el protagónico y el hombre antagónico que luchará por poseer a la mujer buena; luego entonces este tipo de constructos narrativos tienen como objeto alcanzar el amor que en muchos de los casos se traduce como el matrimonio, continuamente retardado por malentendidos ocasionados por los oponentes y superados gracias a personas que fungirán como una suerte de hadas madrinas que ayudarán a consolidar su amor.

Hay que recordar que en ocasiones el amor ocupará dos actantes, el de objeto y el ayudante ya que una de las grandes premisas de este tipo de literatura es sublimar el amor y consolidar el postulado de que él lo vence todo.

En el caso de la novela *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, la protagonista se contrapone a Fifi Montreal; el contraste se presenta en distintos niveles, la construcción del personaje a nivel gestual; los movimientos de Cristina descritos como femeninos y delicados, y que a pesar de su precariedad económica se maneja con soltura, sobriedad y elegancia, lo que denota su origen noble ya que más adelante se descubrirá como hermana de la que suplantó.

Fifi en cambio, aunque tiene la misma procedencia que la heroína y físicamente son casi idénticas, muestra una diferencia con respecto a Cristina porque sus ademanes son sobrecargados, vulgares, y se insinúa con descaro.

No es gratuito que la narración contraponga a dos mujeres idénticas en la superficie, pero diferentes en lo emocional; el mismo origen y la belleza no significan igualdad en términos morales, lo anterior enfatiza o realza lo especial de Cristina. Describe un mismo

rostro; sin embargo, la dicotomía se presenta en el interior y en los valores de la mujer buena en contraposición con la mujer mala.

El otro nivel está definido por los discursos directos de los personajes, las expresiones –de igual manera que las descripciones gestuales– muestran a una Cristina mesurada pero firme y dulce más no frágil:

Mujer separada de los bienes materiales, Cristina Guzmán no se arrepiente de su pasado perdido. Toma ventaja de lo que queda de él, volviendo los ojos hacia el futuro, anuncia el carácter temporal de su malestar. «Este viaje no será eterno» y demuestra así su principal valor, el optimismo. (Rodrigues Martin).

El tercer nivel de construcción lo otorgan los juicios por parte del narrador cuya voz no se limitará a contar sino que realizará intervenciones para calificar las actitudes de los personajes; el narrador mostrará una inclinación explícita hacia el personaje protagónico.

La perspectiva de Cristina es diametralmente opuesta a su antagonista. La mujer ideal permanece tranquila y educada. Qué revuelo, según el narrador, en su corazón ansioso por el comienzo de un espectáculo. Sus pensamientos interpretados por el narrador quien no oculta su gratitud por la oportunidad de escuchar buena música en vivo.

La descripción de sus sentimientos hecha por el protagonista y narrador, desmaterializa, le da un poder trascendental. Incluso antes de comenzar la ópera, su inmensa felicidad la hace irradiar su sonrisa luminosa cuando por fin los primeros acordes de la orquesta anuncian la inauguración de la exposición, Cristina, de forma pasiva, es invadida por algo que el narrador caracteriza como fina y dulce. (Rodrigues Martin).

El cuarto nivel es a partir de otros personajes –principalmente masculinos– es el hombre quien acredita o no los procederes de ambas:

Fifí es pintada como una exagerada, vistosa, ruidosa, que hasta los gestos más pequeños, suspensiones, aire diabólico de las cejas hasta las uñas de los pies, suspensiones esmaltadas de oro, nada en ella era natural, normal, todo lo que se refiere a Fifí es tratado de manera despectiva, la carita de payaso ofrecida por el maquillaje en la cara, perfume ostentoso, atrevido, formas llamativas y grotescas, es superada por la esencia de Cristina exteriorizada por su naturalidad y sonrisa clara. (Rodrigues Martin).

5. Sensiblero. El adjetivo, de acuerdo con el DRAE refiere a “un sentimentalismo exagerado, trivial o fingido”, los escritores de la novela rosa con regularidad recurren a palabras ostentosas para adornar la narración, en este sentido

también está familiarizado con el término *cursi*, en una de sus acepciones: “Se dice de un artista o de un escritor, o de sus obras, cuando en vano pretenden mostrar refinamiento expresivo o sentimientos elevados”. (*Diccionario de la Real Academia Española*. 22a ed. 2001.). No construyen el sentimiento, lo enuncian directamente, lo hiperbolizan, por llamarlo de alguna forma, y no es que la hipérbole sea mala en sí, pero el uso recurrente de ésta lo vuelve monótono, convirtiéndose así en una narración efectista, en el que no existe realmente una correspondencia entre lo que se dice y lo que sucede, no tiene otro objetivo que apelar a los sentimientos del lector.

Andrés Amorós ha distinguido:

[Una] adjetivación muy culta, léxico anticuado, los paralelismos y contraposiciones, las metáforas retóricas, las frases lapidarias, la estructura propia del relato tradicional. En conjunto, con un efectismo ingenuo y una pintoresca coexistencia de niveles lingüísticos muy diversos. (*Subliteraturas* 1974, 16).

6. El medio social que retratan es falso. Los espacios de las novelas rosa son extremos, es decir, crean un ambiente lleno de opulencia, de riqueza a la que la mayoría de los lectores no tendrán jamás acceso, pero con esos espacios se sueña, se cree poder alcanzar lo desmedido, lo elegante, lo que brilla, lo inasequible. También puede existir el espacio abyecto en el que muy a su pesar estará —en algunos casos— la protagonista; sin embargo, como ya se ha dicho con antelación no estará allí por siempre, sus cualidades la harán salir de ese entorno para encontrarse con un mundo de ensueño, que es posible en el constructo rosa.

Como su ancestro, el folletín [a la novela rosa] se le confiere la misión de conciliar polos divergentes, hacer creíble una existencia de bonanza que la generalidad de los consumidores no lleva. [...] No ilustra a sus consumidores en lo real de la existencia, de la historia o del país que habitan. Es un proceso de feroz deformación y ajenamiento, les hace conocer pormenores idealizados de otras realidades, que terminan propuestas como lo más avanzado de la civilización. (González 1988, 35)

7. Protagonista femenina. Para construir un personaje literario es necesario dotarlo tanto de rasgos físicos como psicológicos que lo harán diferentes a

todos, además de mostrar la relación del personaje con su mundo y advertir el estilo del autor a través del lenguaje de su ente ficticio.

La caracterización del personaje sucede a partir de la interacción de los signos que integran la identidad del personaje, los que manifiestan su conducta y los que hablan de su relación con los demás personajes de la obra, regularmente los dos últimos rasgos se van definiendo de forma paralela al desarrollo de la acción.

El protagonista es el foco alrededor del cual gira la acción y el conflicto y se le conoce por sus cualidades, se proporciona de él la mayor cantidad de información posible, presente en los momentos más importantes de la trama, mayor número de acciones y número de diálogos. En la llamada literatura rosa, el papel principal es ocupado por una mujer, quien debe contar con ciertas cualidades.

Es necesario que en todo cuento de hadas, novela rosa o telenovela exista un personaje bondadoso, este papel principal le pertenece a una mujer, ella la heroína de la historia se encarga de exaltar una serie de valores, aunque esto signifique su infelicidad, claro está, momentánea. Con ella se persigue una identificación de la lectora, ésta verá en ella una esperanza, ya que al final de la novela o del melodrama la protagonista obtendrá como gratificación a su comportamiento riqueza al casarse con un hombre bondadoso y de buena posición social.

La mujer buena funciona como emblema de la ingenuidad, esta característica le acarreará un sin fin de sufrimientos pues, al ignorar la maldad de su entorno, será objeto de escarnio y de injusticias. La protagonista derramará lágrimas y padecerá por el amor de un hombre bondadoso y atractivo de clase alta, que aunque correspondiera a su afecto los personajes antagónicos se encargarán de intrigar para perjudicar a la heroína e impedir su felicidad.

La actriz principal de las telenovelas con frecuencia representa el estereotipo de la mujer de clase baja que lucha por llegar a tener un puesto importante y ganar dinero para sostener a su familia, aunque existen ocasiones en que ésta puede pertenecer a la clase alta o media. La mujer buena siempre proyecta valores religiosos y vive apegada a los principios morales inculcados por sus padres. En otras historias se narra que la protagonista principal, después de vivir en la pobreza,

de sufrir humillaciones y malos tratos descubre que alguno de sus progenitores pertenece a la clase alta, pero por causas del destino no se conocían. (Gutiérrez Capella 1994, 47).

Ocurre lo mismo con las protagonistas de la literatura luminosa, los valores de pureza, abnegación, ingenuidad, bondad y castidad recaen sobre la mujer, cuyo perfil físico es el de una mujer joven con facciones finas, tanto su vestuario como su actitud tratan de crear la imagen de una mujer femenina y atractiva que no se preocupa por su físico y que sin embargo luce bella.

La decencia es un concepto fundamental para la descripción del comportamiento femenino deseable, además es una palabra que denota una serie de cualidades como honradez, decoro, gentileza, modestia, sensatez y virtud. “El modelo de mujer que se maneja tanto en los cuentos de hadas como en las novelas es un estereotipo de la feminidad, temas y valores del corazón, temas y valores de la organización doméstica de la cotidianidad, de la intimidad”. (Gutiérrez Capella 1994, 67).

Con frecuencia en los cuentos de hadas la heroína tiene un benefactor o un hada madrina, que protegen a la protagonista y ayudan a superar los obstáculos que se le presentan, así también en las telenovelas y en la novela rosa, la mujer será acompañada por un benefactor que contribuirá, ya sea de forma moral o material, a su felicidad.

La bondad siempre tendrá su enemigo, encarnado en una mujer que envidia las cualidades de la protagonista, buscará por todos los medios la infelicidad de ésta e intentará ocupar su lugar. Hay que recordar que generalmente en todos los cuentos de hadas o telenovelas la villana adquiere temporalmente el puesto de la protagonista, por supuesto, basa su estabilidad en la mentira, por lo tanto y de manera aleccionadora, la mentira siempre sale a la luz y su villanía es castigada.

Las protagonistas de la novela rosa cuentan con estas características:

- Nunca sale de noche
- No se ha enamorado nunca
- No se considera amena frente a tantas mujeres
- No ha besado nunca a un hombre
- Sabiduría innata: sabe ser coqueta y sabe luchar por su amor. (Amorós 1974, 156).

Como ya se mencionó la mujer será la figura central de la literatura luminosa, para ella se construirá un mundo desafiante del que saldrá vencedora para ingresar no sólo a la recompensa emocional, sino que muchas veces, cual Cenicienta, también material.

Es a la mujer primordialmente a quien va destinada la novela rosa para crear un vínculo autor-lector más allá del *tempus* narrativo. La mujer se identifica emocionalmente con la protagonista, e intenta que la historia transgreda la inevitable espesura de la ficción y encarne en ella; no obstante, se sabe que con dificultad se pueden vivir esas mismas circunstancias.

Hay que hacer hincapié en que las características de las protagonistas se relativicen; es decir, dentro de la simpleza de la novela rosa existen ciertas gradaciones en cuanto al recato de la protagonista, mientras más apegada a las normas morales o convenciones sociales de la época la novela será rosa, blanca³² y erótica³³. En tanto más alejadas de lo sexual más cercanas a la novela rosa, en ellas las cualidades sobre las que girará el amor serán una auténtica ingenuidad y la belleza interior sin ningún atisbo de erotismo. Son novelas asexuadas, sublimadas, la mujer es meramente una Cenicienta, frágil, sufrida y anestesiada ante cualquier impulso impuro en espera del príncipe azul que la rescate de su entorno; mientras que en la novela blanca la protagonista puede o no tener mayor libertad y

³². El término “novela blanca” surge a partir de la autodenominación por parte de Icaza a los giros que la narradora elaboró en contraposición con las novelas rosa escritas por Pérez y Pérez. Icaza remarca las siguientes características: la incorporación de preocupaciones humanas del ámbito doméstico o amoroso, los valores humanitarios, tiernos y cristianos. El modelo femenino tiende a una señora culta, inquieta, que trabaja en ámbitos femeninos, pero que antepone el matrimonio y la familia, no obstante en la presente investigación se utilizará el término rosa para designar ambos trabajos literarios. A pesar de que Carmen de Icaza haya establecido que su novela ya se alejaba de lo formalmente rosa y su tonalidad era blanca con respecto a las escritas por Rafael Pérez y Pérez, la realidad es que a pesar de escribir ya sin tantas torceduras del lenguaje y que *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* no cierra con una boda por todo lo alto pero sí con la promesa de que el evento ocurrirá, realmente no realiza ninguna innovación formal ni a nivel de contenido que propicié referirnos a su novela como una reformadora del género rosa.

³³ Un ejemplo cercano temporalmente se puede encontrar en "*Cincuenta sombras de Grey*", de E.L. James, que de acuerdo con Almudena Grandes no es más que «una novela rosa con sexo». “La literatura erótica actual es sólo novela rosa con sexo: Almudena Grandes”. (Vanguardia 2013)

ser autosuficiente, un claro ejemplo es la novela *Cristina, profesora de idiomas*³⁴ de Carmen de Icaza.

Es tierna y abnegada, profundamente creyente sin beaterías ni ñoñeces. Defensora –ya en aquellos tiempos– de la mujer que puede valerse por sí misma sin tener que esperar a depender de su marido. Con sentido del humor y buen hacer, lo mismo pone en su sitio al marqués conquistador que a la doncellita impertinente. Tremendamente femenina, quiere y sabe gustar, y aprecia el lujo y las cosas hermosas que proporciona el dinero. Rechaza, sin embargo, lo que no se ha ganado con su esfuerzo, sin rebajarse ante los que se creen sus superiores. Pero sobre todo es recta, honrada y leal. (Núñez Puente 2007).

La cita da cuenta ya no de una Cenicienta en sentido estricto, podríamos hablar de una reelaboración de ella; la protagonista adquiere mayor autonomía, el silencio se transmuta en cierta “rebeldía”, ahora la mujer es capaz de elaborar un diálogo en el que demuestra su rectitud ante los demás, ya no espera a ser defendida, pero la trama continúa su cauce amoroso.

La dictadura franquista realizó una fuerte labor para frenar la emancipación femenina española que tuvo su auge durante la Segunda República, se esforzó en mantener a las mujeres a un contexto hogareño. Los instrumentos del régimen, intentaron convencer a la mujer sobre su lugar como apoyo del hombre, soporte y dulce silencio que lo alienta a realizarse, porque precisamente en ello radicaba la construcción femenina; una elaboración por reflejo.

Es cierto que el personaje Cristina tiene un mayor grado de autosuficiencia aunque no significa un rompimiento con los paradigmas, esto es, que una mujer se dedique a la docencia es totalmente aceptado por el régimen, la mujer continúa con una intención explícita o no de agradar al hombre, y la finalidad es el cumplimiento del amor consumado en el matrimonio. La emancipación del personaje está profundamente cercada por los valores cristianos de la época, de hecho se han referido al nombre fonéticamente con el cristianismo. (Rodríguez Martín s.f.).

Las características esenciales de la mujer de la novela rosa son las siguientes:

³⁴ La novela aparece por entregas en *Blanco y Negro* a comienzos de 1936 y para agosto del mismo año ya se convierte en libro.

La bondad. No se puede prescindir de esta característica, puede suceder que la protagonista sea un personaje que le cueste demostrar sus sentimientos porque anteriormente ha sufrido decepciones amorosas o bien, una joven rodeada de riquezas, caprichosa pero que en el fondo guarda un espíritu benévolo; el amor la despojará de su orgullo y la revestirá de comprensión y dulzura, es requisito indispensable que la joven sea buena.

Bella, al modo romántico la mujer es idealizada y muchas veces la belleza exterior es sólo el reflejo de su interior que se despliega como una serie de cualidades físicas. En este sentido la heroína rosa se caracteriza no por despertar bajas pasiones sino sublimadas, el proceso de enamoramiento hacia ella reside principalmente en que los hombres la descubren diferente a las demás: “las demás” son las que no agradan, que no tienen nada especial y las guapas con una clara intención sexual e interesadas, atractivas pero insípidas sentimentalmente, reducidas a la maldad.

El personaje de Cristina, a pesar de ser viuda y vivir modestamente, presenta rasgos hermosos: “Su belleza está cerca de una perla preciosa y adjetivos como blanca, preciosa connota su pureza de carácter”. (Rodriguez Martin). No todas las novelas rosa presentan a la protagonista como una mujer físicamente hermosa; la carencia de dicha cualidad se suplirá con la benevolencia:

Aparte de otros ingredientes, la novela rosa cuenta con ciertos elementos fijos. Personajes: una joven bellísima y un hombre mayor que ella, cargado de experiencia, apuesto, cortés, hombre de mundo. Argumento: la jovencita (Que también puede ser poco agraciada, pero entonces ha de ser sumamente virtuosa) se prenda del caballero, y éste, que ha estado a punto de caer en algún amorío peligroso con cualquier pecadora (o, efectivamente, ha caído) termina por reconocer la belleza, la bondad y el juvenil atractivo de la chica. Desenlace: los enamorados se prometen, se casan y no pueden dejar de ser felices. (Núñez Puente 2007).

Virtud: Íntimamente relacionada con el atributo de la virginidad, la mujer únicamente podrá ejercer su sexualidad si ésta es gobernada por el amor y consagrada por el matrimonio. En general, las protagonistas de las novelas rosa estarán influidas y

apegadas a los valores cristianos con respecto al hombre: estos son, la pureza, la obediencia, la fidelidad y el silencio.

Cristina Guzmán se apega a todas y cada una de estas virtudes, en mayor o menor medida el personaje, a pesar de su libertad, se ciñe a los valores cristianos y sus motivaciones están regidas por el cumplimiento de esas cualidades totalmente alejadas del egoísmo.

La novela rosa está íntimamente ligada con lo mítico en cuanto a la representación de una «feminidad ancestralmente tópica», pues las protagonistas de este género son todas Cenicientas «dulces, bellas y virtuosas mujeres» que a partir de estas cualidades lograrán subir en la escala social a través del cumplimiento del amor que desemboca siempre en el clásico final feliz. (Martínez Garrido 2001).

Esta clase de narrativa guarda una estrecha relación, por no decir que tiene su ascendencia en los cuentos de hadas, pues comparte con estos al estereotipo de mujer como:

[...] elemento frágil y dulce de la sociedad, que es el objeto de veneración por parte del hombre, es un ser pasivo e inválido, lo cual implica la constante presencia del hombre para que tenga justificación en estas historias. [Los componentes básicos de la mujer] son: la belleza, recato, pasividad, dependencia en todos los órdenes, predominio del sentimiento sobre la inteligencia y muchas veces inestabilidad afectiva. En el plano moral sólo tiene dos alternativas: ser ángel o demonio (Cerdea 1985, 388).³⁵

3.2. *Nada* como novela rosa

Quizá el título parezca arriesgado: ¿por qué conceptualizar a *Nada* como novela rosa, de hecho por qué siquiera vincularla? La relación que tiene la novela de Laforet con el género luminoso no es en ningún sentido un extravío, basta retomar de manera breve el panorama

³⁵ El trabajo de Cerda es interesante en cuanto su labor desmitificador de los cuentos de hadas, que por largo tiempo y aún en nuestra época, se siguen considerando como la lectura infantil clásica y apropiada para los niños; sin embargo, el autor chileno pone de manifiesto el sentido altamente clasista que late en estos relatos; es decir, como estas narraciones participan en la glorificación de la clase en el poder; los cuentos tipifican a las clases altas como las poseedoras de las mejores cualidades otorgadas por el poder divino, mientras que las clases bajas son estereotipadas de forma negativa.

literario de posguerra, en el que ya se ha ahondado en capítulos anteriores. La desolación de letras por aquellas épocas se vio suplantada por un gran número de novelitas rosa, muchas de ellas escritas durante la contienda bélica, otras que traspasaron lo temporal y fueron reeditadas durante la década de los cuarenta o los llamados “años negros del franquismo”, y muchas escritas en el período de posguerra, cuando adquirieron gran popularidad y éxito en ventas, y debido a su notoriedad fueron llevadas al cine.

Gran parte de las adaptaciones del primer franquismo mostraba su incondicionalidad hacia el régimen por vías menos explícitas como la promoción de textos de evasión, que pretendían ignorar el conflicto y presentar una imagen pacífica y afable del país. La novela rosa capaz de distraer los ánimos del lector/espectador de la sordidez de los años cuarenta y cincuenta, adquiere gran popularidad en la pantalla. Como prueba del éxito de las novelas de amor, de acuerdo con Pérez Bowie se filmaron de 432 películas entre 1939 a 1950, 146 fueron adaptaciones de novelas rosa. (Martínez- Carazo s.f.).

La aceptación de *Nada* fue similar una novela escrita por una mujer que apenas llega a las librerías se convierte en un *best seller*, (Ródenas de Moya 2001, 252). La popularidad que alcanzó la novela de Carmen Laforet fue tal que también se realizó una adaptación cinematográfica a cargo de Edgar Neville en 1947. Hasta este punto encontramos similitudes con los caminos que siguieron la novela de Laforet y las novelas rosa de la época, en concreto con la escrita por Carmen de Icaza.

Pero la relación que mantiene *Nada* con la literatura luminosa va más allá de las coincidencias extraliterarias que se acaban de mencionar, a nivel del contenido se puede referir a tres aspectos ya enunciados en el capítulo dedicado a la novela rosa durante el franquismo, pero que es conveniente rescatar en este punto; Alicia G. Andreu señala que la novela rosa de posguerra bebió de tres fuentes literarias de carácter popular: el cuento infantil de “La Cenicienta”, el *bildungsroman* y las novelas del siglo XIX.

Con base en la crítica literaria que *Nada* ha propiciado desde su publicación hasta nuestro siglo se puede percibir que –además de las directrices ya apuntadas en el apartado de la crítica– los estudios se han perfilado a relacionarla con la novela de aprendizaje, la

novela del siglo XIX y el cuento de hadas “La Cenicienta”, por lo tanto sí existe una vinculación directa con esas convenciones literarias, no obstante, es importante para el estudio mostrar someramente el enlace entre *Nada* y ellas, del mismo modo es conveniente subrayar que la investigación no tiene como objeto realizar una discusión teórica sobre el *bildungsroman*.

Para efectos prácticos el trabajo se limitará a ofrecer los elementos de la novela de formación que la crítica ha encontrado presentes en la novela de Laforet. De la misma manera se procederá con el cuento “La Cenicienta” y la novela del siglo XIX.

En cuanto a la relación de *Nada* con el *bildungsroman* la crítica ha manifestado distinguir en ella rasgos del género pero enfatizan cierta ambigüedad en el final de la novela por lo que Barry Jordan habla de un «*bildungs* en negativo». Lo importante es que en todos los casos encuentran en Andrea un desarrollo de la juventud hacia otro estadio, aunque no bien definido. El *bildungsroman* con regularidad presenta un viaje físico o metafórico en el que el/la protagonista avanza hasta que culmina con la integridad personal y social; sin embargo, Edna Aizenberg asevera que no todos los *bildungsromans* concluyen con un *happy ending*. (“El *bildungsroman* fracasado en latinoamerica: el caso de Ifigenia de Teresa de Parra” 1985).

Otros estudios la han aceptado que la novela de Laforet presenta influencia de la novela de formación, pero la etiquetan con una mayor especificidad:

Cipliauskaité, al profundizar en las raíces de la novela femenina de formación, llega a concluir que, en realidad, deberían llamarse “novelas de concienciación”: La palabra española concienciación transmite con más exactitud este nuevo viaje. Se trata de una novela de formación, pero sobre todo del desarrollo de la conciencia que va más allá del aprendizaje de un Lazarillo o un Wilhelm Meister. Esta diferencia de matiz es evidente en la evolución de la novela femenina en España desde los primeros años de la posguerra hasta hoy. Novelas como *Nada*, de Carmen Laforet, o *Entre visillos*, de Carmen Martín Gaité, se ocupan de la muchacha en su contexto social. (Zovko 2009).

Parte de la crítica que ha percibido su vínculo con la novela de formación, otros la han negado, señalan la falta de actividad y conocimiento adquirido por parte del personaje, no obstante, la relación está presente.

La complejidad de las teorías sobre *bildungsroman* darían la oportunidad para realizar un estudio profundo sobre este punto, al respecto la investigación se limita a mostrar los aspectos más notorios que comparten *Nada* con el género. Andrea inicia un viaje, no sólo físico, sino también en un sentido simbólico porque la protagonista adquiere mayor conocimiento de mundo, además de que tiene que librar una serie de pequeños obstáculos que por momentos se vuelven eventos dolorosos; el viaje de Andrea es un trayecto de la juventud hacia la edad adulta.

En cuanto a su parecido con las heroínas del siglo XIX el trabajo de Barry Jordan pone luz sobre la relación directa de Andrea con esta clase de protagonistas:

Al contrario, y quizás a la manera de muchas heroínas literarias del siglo XIX, predominantemente silenciosas, melancólicas, tímidas y candorosas-, Andrea es el objeto, y raramente el sujeto, de las acciones y acontecimientos que la afectan. Las cosas le suceden y la condicionan desde fuera”. (*Nada de Carmen Laforet* 1995).

Andrea es en todos los sentidos un personaje pasivo, la dependencia que mantiene con su mundo es contemplativa y gran parte de las acciones que le afectan tienen que ver con los personajes que la circundan, sus reacciones son tímidas. Aun cuando desea librarse de las ataduras morales y restrictivas de Angustias, el personaje no realiza ningún acto que en verdad transgreda con la ideología de su tía. La protagonista casi al final de la novela es consciente de este carácter:

Me parecía que de nada vale correr si siempre ha de irse por el mismo camino, cerrado, de nuestra personalidad. Unos seres nacen para vivir, otros para trabajar, otros para mirar la vida. Yo tenía un pequeño ruin papel de espectadora. Imposible salirme de él. Imposible libertarme. Una tremenda congoja fue para mí lo único real en aquellos momentos. (*Nada*, 225)³⁶.

La forma en que Andrea responde a Angustias no crea realmente una ruptura tajante, son acciones que podrían estar más emparentadas con la juventud de la protagonista que una verdadera rebeldía por parte de ella quien se limita a aceptar invitaciones al cuarto de Gloria o intencionadamente acudir con retraso a los llamados de su tía.

³⁶ Se utilizó la siguiente edición: Carmen Laforet. *Nada*. Barcelona: Destino [Áncora y Delfín].2004.

El momento de mi lucha contra Angustias se acercaba cada vez más, como una tempestad inevitable. A la primera conversación que tuve con ella supe que nunca íbamos a entendernos. Luego la sorpresa y la tristeza de mis primeras impresiones habían dado una gran ventaja a mi tía. «Pero –pensé yo, excitada, después de esta conversación– este período se acaba». Me vi entrar en una vida nueva, en la que dispondría libremente de mis horas y sonreí a Angustias con sorna. (*Nada*, 59).

El personaje reduce su poder de acción al pensamiento, se sabe contraria a los preceptos de su tía; sin embargo, no lucha contra ella, se limita a realizar algunos juicios sobre ella, toma actitudes pasivas. La constancia en este proceder dibuja a un personaje inseguro.

Don Jerónimo [...] me lanzó una mirada de odio singular. Tuve el impulso de correr tras él, de cogerle por las solapas y de gritarle furiosa: “« ¿Por qué me mira usted así? ¿Qué tengo yo que ver con usted? Pero naturalmente, le sonreí y cerré la puerta con cuidado. Al volverme encontré la cara de la abuelita, infantil, contra mi pecho»”. (*Nada*, 81).

También el crítico Barry Jordan ha remarcado el carácter pasivo de la protagonista y el estudio de Foster “*Nada* de Carmen Laforet: ejemplo de neo-romance en la novela contemporánea”³⁷: ambas investigaciones remarcan la pasividad de Andrea, quizá no profundizan demasiado en la construcción del personaje como tal, pero sí hacen notar la carencia de acción de Andrea, que no se sabe con certeza qué es lo que quiere.

La narradora, aquella Andrea incierta, se manifiesta a través de la escritura y la distancia, la remembranza de su paso por la calle y piso de Aribau, elabora el entorno a través de la metaforización y antropomorfización y logra recrear lingüísticamente espacios saturados y oscuros:

Parecía una casa de brujas aquel cuarto de baño. Las paredes tiznadas conservaban la huella de manos ganchudas, de gritos de desesperanza. Por todas partes los desconchados abrían sus bocas desdentadas rezumantes de humedad. Sobre el espejo, porque no cabía otro sitio, habían colocado un bodegón macabro de besugos pálidos y cebollas sobre un fondo negro. La locura sonreía en los grifos torcidos. (*Nada*, 17).

La narradora pinta imágenes oscuras y opresivas que al modo romántico afectan directamente al personaje y que, en algunos casos, son una extensión de su propia

³⁷ El trabajo de Foster trata en *Nada* la construcción de espacios al modo romántico.

caracterización, recordemos la obra *Don Álvaro o la fuerza del sino* por mencionar algún ejemplo, cuando el protagonista se siente abrumado, y el cielo comienza a oscurecerse, el ambiente exterior refleja las inquietudes internas. De igual manera sucede con Andrea, las descripciones del piso en varias ocasiones representan sus temores e inestabilidad emocional, asimismo a lo largo de la novela tropezamos con descripciones similares, en las que el sentimiento de agobio experimentado por Andrea se ve reflejado, y por eso mismo reforzado con descripciones:

El aire de fuera resultaba ardoroso. Me quedé sin saber qué hacer con la larga calle Muntaner bajando en declive delante de mí. Arriba, el cielo, casi negro de azul, se estaba volviendo pesado, amenazador aun sin una nube. Había algo de aterrador en la magnificencia clásica de aquel cielo aplastado sobre la calle silenciosa. Algo me hacía sentirme pequeña y apretada entre fuerzas cósmicas como el héroe de una tragedia griega.

Parecía ahogarme tanta luz, tanta sed abrasadora de asfalto y piedras. Estaba caminando como si recorriera el propio camino de mi vida, desierto. Mirando las sombras de las gentes que a mi lado se escapaban sin poder asirlas. Abocando en cada instante, irremediabilmente, en la soledad. (*Nada*, 224).

Andrea es un personaje incomunicado e incomprensido, que se enfrenta al mundo con un deseo permanente de búsqueda, en ella confluyen varios motivos románticos como la soledad, la muerte, la incomprensión, la búsqueda constante, la enajenación y la naturaleza como refugio en este caso la ciudad de Barcelona. Es importante resaltar que es la propia Andrea quien se concibe así misma de esta forma:

Aquella voz había despertado todos los posos de sentimentalismo y de desbocado romanticismo de mis dieciocho años [...] Yo, de pronto, me encontré en la calle. Casi había huido impelida por una inquietud tan fuerte y tan inconcreta como todas las que me atormentaban en aquella edad”. (*Nada*, 113-114).

La relación que entre Andrea y el cuento “La Cenicienta”, ha sido mencionada por algunos estudiosos, además es el propio texto que, no de forma alusiva sino directa, aborda la figura de la clásica princesa.

Mi amigo me había telefoneado por la mañana y su voz me llenó de ternura por él. El sentimiento de ser esperada y querida me hacía despertar mil instintos de mujer, una emoción como de triunfo, un deseo de ser alabada, admirada, de

sentirme como la Cenicienta del cuento, princesa por unas horas después de un largo incógnito.

Me acordaba de un sueño que se había repetido muchas veces en mi infancia, cuando yo era una niña cetrina y delgaducha, de esas a quienes las visitan nunca alaban por lindas y para cuyos padres hay consuelos reticentes...Esas palabras que los niños, jugando al parecer absortos y ajenos a la conversación recogen ávidamente: «Cuando crezca, seguramente tendrá un tipo bonito» «los niños dan muchas sorpresas al crecer»...

Dormida, yo me veía corriendo, tropezando, y al golpe sentía que algo se desprendía de mí como una crisálida que se rompe y cae arrugado a los pies. Veía los ojos asombrados de las gentes. *Al correr al espejo, contemplaba, temblorosa de emoción, mi transformación asombrosa en una rubia princesa –precisamente rubia, como describían en los cuentos– inmediatamente dotada, por gracia de la belleza con los atributos de dulzura, encanto y bondad, y el maravilloso de esparcir generosamente mis sonrisas.* (Nada, 215-216. El subrayado es nuestro).

Es así como a lo largo de la segunda parte de la novela son recurrentes las menciones del cuento “La Cenicienta” y un deseo constante de transmutarse en esa figura bella y amada, digna y merecedora de la felicidad.

Hasta este punto se puede afirmar que en el entresijo narrativo de *Nada*, al igual que en el de la novela rosa, confluyen las tres convenciones literarias señaladas por Andrew: el *bildungsroman* o novela de formación, “La Cenicienta” y la novela del siglo XIX.

Algunas novelas luminosas de la época, además de contener esta configuración de convenciones se adaptaron a la época, incorporando la ambientación bélica como un marco para el cuadro de amor que siempre pintaban, en el caso de *Nada* de Carmen Laforet no plasma de manera directa la temática de la guerra, no obstante sí enuncia algunos pasajes que hacen referencia al momento histórico.

Como adecuadamente explica Pérez Bowie, el carácter frívolo y sentimental de estas novelas no posibilitaba su cultivo en la narrativa republicana. Los autores partidarios de la República defendían un modelo de sociedad más progresista y de relaciones personales más avanzadas que los que se reflejan en la novela rosa, donde el principal objetivo de toda relación entre un hombre y una mujer es el matrimonio. (González-Allende 2005).

El clasificar a *Nada* como una novela rosa no sólo conllevaría a un encasillamiento formal, el costo de esta afirmación significaría en términos de contenido una concordancia con los ideales franquistas; como la lectura de Geraldine Nichols quien interpretó la primera novela de Laforet como un texto que contiene los valores que proponía el régimen. Nichols asegura que la protagonista de *Nada* –contrariamente a lo que parte de la crítica especializada ha afirmado– es un ideal de la mujer que se perseguía en la época.

Lejos de ser una novela condenatoria del régimen, *Nada* coincide ideológicamente con el discurso oficial de éste. Los dos discursos, el de la novela y el del régimen, usan el mismo mito del pecado original para explicar –y peor todavía, para justificar– la existencia de ese mundo asimétrico, o sea, para estructurar y dar significado a sus respectivas historias [...] Así, en la Historia nacional “los demonios familiares” del pueblo según Franco, tenían la culpa de su propia caída y la de su pueblo y tuvieron que pagar las consecuencias. En *Nada* el deterioro familiar también tiene su matriz generadora; descubrir quién es y cuál ha sido su pecado es uno de los dos enigmas estructurantes del texto. (“Caída/Re(s) puesta :La narración femenina de la posguerra” 1987, 328).

Lo expuesto hasta el momento sólo finca una concordancia a nivel de crítica y con los elementos que Andreu establece como manifiestos en la novela rosa de posguerra, pero ¿dentro del texto se pueden encontrar vínculos con la novela rosa?; es decir, ¿presenta elementos característicos del género?

1. Estructura lineal. La narración comienza con la llegada de la protagonista a Barcelona y concluye con la partida de esa ciudad hacia Madrid; hay algunas analepsis en la novela que no rompen significativamente la linealidad temporal del discurso. El narrador permanecerá generalmente en primera persona, con una focalización interna, lo que provocará tener una visión restringida hacia los pensamientos de los demás personajes. En ocasiones, el personaje cederá su voz al discurso directo pero será la menor de las veces.

2. Temática amorosa. Si bien el personaje no establece o consume ninguna relación amorosa, en la novela se describen pasajes en los que Andrea habla del amor de forma idealizada, incluso llega a referirse a él como un “transformador de todo”:

«Tal vez –pensaba yo un poco ruborizada– ha llegado ese día» Si los ojos de Pons me encontraban bonita y atractiva (y mi amigo había dicho esto con palabras torpes, o más o menos elocuentemente, sin ellas muchas veces) era como si el velo hubiese caído ya.

«Tal vez el sentido de la vida para una mujer consiste únicamente en ser descubierta así, mirada de manera que ella misma se sienta irradiante de luz.» No en mirar, no en escuchar venenos y torpezas de otros, sino en vivir plenamente el propio goce de los sentimientos y las sensaciones, la propia desesperación y alegría. La propia maldad o bondad. (*Nada*, 216).

Con base en lo anterior es perceptible que la identidad de Andrea es a partir del otro, como en la novela rosa, la mujer se construye como reflejo del hombre, con la obtención del amor, el personaje se vuelve dependiente. La cita anterior muestra la falta de valor intrínseco en el la mujer, su necesidad de reconocimiento por parte del hombre.

La novela rosa se caracteriza por defender la tesis de que la única vía de realización para la mujer es el matrimonio, el que se logra a través de esfuerzo, sufrimiento, todo encaminado para que un hombre bondadoso y con una buena posición económica (aunque no se manifiesta de forma explícita) la elija. La novela rosa exaltará “lo fortuito, el amor, un golpe de suerte, la ilusión”. (González 1988, 110).

El hecho de que Pons la invite a veranear con su familia significa para la protagonista una forma de rescate y un golpe de suerte y su evolución a Cenicienta, el baile, la bondad y el amor la transformará en alguien hermoso. El amor como un método de transmutación física y espiritual.

3. Final feliz o una deformación de la realidad hacia lo agradable. Una vez pasada toda la serie de vicisitudes, la protagonista logra salir de su entorno. La carta de Ena significa un rompimiento con el mundo anterior. A lo largo de la novela existió una relación binaria entre el mundo de Ena, su casa y su familia y la Calle de Aribau y sus habitantes por lo que se puede interpretar como un paso de su entorno oscuro, violento y con carencias al mundo de luz y amoroso. Una vez que Andrea se despide de sus parientes maternos se despide por completo del mundo oscuro, un entorno violento, necrófilo y brutalizado por el hambre y la mezquindad.

4. Maniqueísmo. ”Tendencia a interpretar la realidad sobre la base de una valoración dicotómica” (*Diccionario de la Real Academia Española*. 22a ed. 2001.). En esta misma línea de la contraposición de espacios luz/oscuridad nos encontramos a los

personajes, que sin decirlo abiertamente, son los buenos: los familiares de Ena son seres ejemplares, sus diversiones son convencionales, el padre representa el buen hombre de España, su madre un ideal de feminidad y maternidad.

5. El medio social que retratan es falso. Si bien es cierto que la novela de *Nada* está contextualizada en la inmediata posguerra, también es cierto que existieron descripciones de entornos lujosos como la casa de Ena y la mansión de Pons; en ambas descripciones espaciales existe una correspondencia entre el bienestar de los personajes y su contexto.

Pons vivía en una casa espléndida al final de la calle Muntaner. Delante de la verja del jardín – tan cuidado que las flores olían a cera y a cemento– vi una larga hilera de coches [...] Un mundo que giraba sobre el sólido pedestal del dinero [...] Me acuerdo del portal de mármol y de su grata frescura. De mi confusión ante el criado de la puerta de la penumbra del recibidor adornado con plantas y con jarrones. Del olor a señora con demasiadas joyas [...] (*Nada*, 218).

Al finalizar la novela, la familia devastada es la de Andrea que promete caer en mayor grado de decadencia: pobreza, locura y violencia, pero la protagonista logrará salir de ahí para instalarse en casa de la familia de Ena y así romper con los espacios deteriorados que la rodeaban y habían logrado debilitarla físicamente, sus emociones crispadas y su mente asida a la oscuridad del espacio de Aribau y sus habitantes como extensiones de ese contexto brutal y triste.

Sin embargo, no es conveniente afirmar del todo que *Nada* recurra a la elaboración de espacios de riqueza desbordada, pero sí que Andrea recrea a través de su imaginación los espacios de la calle de Aribau.

6. Protagonista femenina: La prosopografía de la protagonista es escasa, apenas existen algunos atisbos que realizan una referencia a sus características físicas; en la novela se describe como alguien: “alta y delgada”, en cuanto a la etopeya la protagonista se muestra tímida e indefensa ante la ciudad a pesar de que era su anhelo ir a vivir ahí. Su figura denota desamparo (ese tipo de recursos para construir al personaje son con regularidad utilizados en la novela rosa) la pone en un contexto adverso para que después de una serie de infortunios logre alcanzar la felicidad. En cuanto al trasunto amoroso

Andrea intenta enamorarse, intenta alejarse de la familia a través de Pons, el muchacho rico de su clase. La protagonista es pintada frágil, desolada y desprotegida.

La juventud de Andrea mantiene relación con la protagonista de la novela rosa, como se ha dicho este tipo de heroínas edulcoradas no necesariamente tenían que ser hermosas, característica con la que jamás es descrita Andrea pero sí parecida en el carácter pasivo Andrea y su fragilidad.

3.3. Lo demoníaco: entre la luz y la sombra

Hasta el momento se han mostrado ciertos elementos textuales que configuran los moldes de la novela rosa; la relación de *Nada* con ésta es parcial, el proceso del personaje, su inicio y su concepción de identidad no corresponden del todo con el género, si bien existen elementos éstos son subversiones, no sólo como una transgresión al modelo femenino elaborado en ellas sino también como una reflexión sobre la vida misma, sobre el concepto de mundo manifiesto en la novela rosa. Al respecto Gonzalo Sobejano se refiere a *Nada* y su vinculación con el género luminoso:

Carmen Laforet [...] ha preservado las esencias femeninas (las de su sociedad se entiende) sin caer en la pendiente de la novela rosa [...] Andrea y Marta son, en último término, esa muchacha protagonista de las novelas rosas, pero no son cursis, es decir, son auténticas. Ni *Nada* ni *La isla y los demonios* por otra parte tienen un desenlace feliz. (Martín Pardavila 2011, 40)

Al repasar los mismos elementos descritos con anterioridad, es notorio que aunque *Nada* no presenta innovaciones formales y hasta cierto punto se mantiene como una novela tradicional, se muestran contrapuntos que develan en Laforet no sólo la creación de una novela *no* rosa sino una novela reflexiva.

Nada de Carmen Laforet se configura como un enfrentamiento a la novela rosa en los siguientes elementos: en la creación de espacios, el narrador y primordialmente en la elaboración de un personaje física y emocionalmente transgresor del ideal femenino de la novela rosa y del paradigma de la mujer del franquismo.

Para este apartado, la presente investigación se apoyará en la teoría de Geörgy Lukács *La teoría de la novela* y el estudio de Lucien Goldman *Para una sociología de la novela* que es una reflexión sobre el trabajo del primero y los postulados de René Girard, porque esta metodología viste y evidencia la transgresión a los moldes de la literatura luminosa.

Para el análisis se consideró a Andrea como sujeto problemático en busca de valores auténticos, tarea condenada al fracaso porque conforme avanza dentro de un mundo degradado el sujeto también se degrada, fenómeno que Lukács denomina como «búsqueda demoníaca» (Goldman 1975).

“Siendo la novela un género épico que se caracteriza, contrariamente a lo que sucede con la epopeya o el cuento, por la ruptura insuperable entre el héroe y el mundo” (Goldman 1975, 17) Lukács habla sobre dos degradaciones, una que se manifiesta en el mundo, mientras la otra se edifica dentro del héroe, ambas engendrarán una «oposición constitutiva».

Con base en lo anterior, se propone a Andrea como un personaje problemático porque se enfrenta a un mundo y a situaciones adversas a su intención. De acuerdo con las propuestas de Lukács y Goldman el sujeto dentro de la novela está en la constante búsqueda de un valor auténtico ¿Pero qué busca la “heroína” de *Nada*? Andrea parece hacer honor al título de la novela, aparentemente no busca nada, o por lo menos no lo manifiesta con claridad, huye del pueblo para encontrar en Barcelona «la palanca de su vida», en este sentido la protagonista llega a la ciudad con la idea de hacer su vida, entendido como si ese sólo hecho le proporcionara la realización total de ella.

Esta búsqueda estará mediatizada³⁸, término que designa un obstáculo que hace aumentar progresivamente la distancia entre el deseo metafísico y la búsqueda auténtica. Aunque Goldman no acepta totalmente el término de Girard, para los propósitos de esta

³⁸ Término de René Girard quien cuarenta años después de la teoría propuesta por Lukács realiza aportaciones muy similares, en algunos casos con distinta nomenclatura basada en los trabajos de Heidegger, pero la mediatización la integra y es conveniente para nuestro estudio pues hace hincapié en el fracaso de la búsqueda.

investigación es adecuado ya que se parte de la idea de un personaje que busca realizarse de forma total, como si esto dependiera de un solo acto; la búsqueda se encuentra precisamente mediatizada por los cuentos de hadas y la novela rosa, algo similar a lo que ejemplifica Girard quien explica que “entre Don Quijote y la búsqueda de valores caballerescos” (Goldman 1975) se interponen las novelas de caballerías, así como éste perseguía la justicia, Andrea persigue la felicidad, la cual está diseñada interiormente por los moldes de la imaginería rosa, y es concebida como una meta que se alcanza de manera definitiva, más que como un estado de ánimo, variable y sujeto a distintos factores interiores y circunstanciales.

Para Lukács, la novela:

[...] es la epopeya del mundo abandonado por los dioses; la psicología del héroe novelesco es lo demoníaco, la objetividad de la novela es la madura comprensión viril de que el sentido no consigue penetrar nunca totalmente la realidad, pero que ésta, sin él, se descompondría en la nada de la inesencialidad [...] La novela es la forma de la aventura, del valor propio de la interioridad; su contenido es la historia del alma que parte para conocerse, que busca las aventuras para ser probada en ellas, para hallar, sosteniéndose en ellas, su propia esencialidad. (1975, 355).

A partir de esta idea *Nada* sería un universo sin dioses en el que su personaje intenta probar y encontrar el sentido de su propia existencia, en el estudio citado con anterioridad, Lukács habla acerca de la pasividad del héroe épico, esa pasividad está justificada porque jamás se pone en duda que se logre superar cada una de las adversidades, mientras que en la novela no es un requisito formal. Lukács afirma que “Es una característica del héroe con su alma y su relación con el mundo que lo rodea [...] toda pasividad tiene una cualidad psicológica y sociológica propia, y determina un tipo preciso de las posibilidades constructivas de la novela”. (*El alma y las formas y Teoría de la novela* 1975, 356).

Andrea ha sido calificada por la crítica como un personaje pasivo, lo cual no quiere decir que la novela se acerque a los límites genéricos de la epopeya; es en cambio una característica que provoca que la obra sea mucho más reflexiva, la inacción de la protagonista obedece a su poca experiencia y conocimiento de sí misma, además de la búsqueda interior del sentido su existencia como ser humano y como mujer con respecto a

los otros; no es gratuito que los demás personajes femeninos que rodean a la protagonista tengan una personalidad marcada como lo ha señalado Ródenas de Moya “La conducta de los personajes femeninos en especial, encuentra un modelo en las protagonistas de folletín (Gloria), la novela realista decimonónica (Angustias), la novela sentimental romántica (la madre de Ena)” (“Noticia sobre Carmen Laforet y *Nada*” 2001, 230).

Andrea no se alinea a ninguna de estas figuras femeninas, el personaje es una interrogación, un no saber cómo configurarse ante la vida desde dentro. Una parte de su existencia está marcada por los cuentos de hadas que ve a la mujer como un recipiente bello y bondadoso, pero el mundo de Andrea, no sólo relativizará la ensoñación, sino que le demostrará en fragmentos violentos y llenos de hastío que la realidad no es como la cuentan.

La tipología elaborada por Lukács se basa esencialmente en cómo se establece el personaje central o dicho en sus propios términos «héroe problemático» en relación con su realidad, correspondencia necesariamente conflictiva. Es uno de los motivos por el que se utilizó el trabajo del teórico húngaro como instrumento interpretativo ya que *Nada* cuenta con una protagonista que mantiene un conflicto con su mundo real en contraposición con sus expectativas.

Con anterioridad se mencionaron las características representativas de la novela rosa, y su paralelismo con *Nada*; la presencia de estos elementos dentro de la narración de Laforet crea la oposición constitutiva: “La comunidad entre el héroe y el mundo es consecuencia de que ambos se encuentran degradados respecto a los auténticos valores; la oposición es consecuencia de la diferencia de naturaleza entre una y otra degradación” (Goldman 1975, 17).

Al respecto, la degradación de la novela rosa proviene precisamente de ser un subgénero portador de valores cerrados que designan un rol limitado para la mujer, en ella se promueven el dolor y el sacrificio, que más tarde serán recompensados con la felicidad eterna. La literatura luminosa, dirigida especialmente a las mujeres, enmarca la conducta

femenina la cual debe ser sometida a la pasividad, la obediencia, la castidad y la entrega a la familia, conductas causantes de la insatisfacción femenina.

Se concibe la felicidad como totalidad, la novela rosa justamente es un círculo que cierra de manera perfecta, un recorrido vital en ascendencia que concluye con la obtención del amor, la estabilidad económica y con ello la llegada de la felicidad. La ideología de esta novela es una mentira, por lo tanto la búsqueda está condenada a fracasar porque la protagonista y las situaciones vívidas no encajarán con el diseño de la edulcorada literatura:

La peculiaridad de esas novelas, su onírica belleza, su gracia de hechizo, consiste en que toda la búsqueda, en que toda perdición de sus personajes está guiada y asegurada por una gracia inaferrable metaformal; consiste en que en ellas la distancia, perdiendo su realidad objetiva se convierte en un ornamento de oscura belleza, y el salto que la supera se hace gesto de danza y una y otra cosa, pues llegan a ser elementos decorativos. Estas novelas son propiamente grandes cuentos de hadas, pues en ellas la trascendencia no brota ni se hace inmanente para sumirse en la forma trascendental creadora del objeto, sino que se mantiene en trascendencia, sin debilitar; su sombra, meramente rellena decorativamente. (Lukács 1975, 368).

Es la intención de esta tesis mostrar la degradación del personaje, la cual se realiza en dos niveles: espacial, los espacios que circundan a la protagonista y la propia elaboración física y emocional de Andrea quien representa la ruptura con el paradigma femenino e ideología de la novela rosa.

La historia comienza con un viaje, del que tenemos muy pocos antecedentes, en concreto con la llegada de la protagonista a Barcelona, concebida positivamente; este arribo enmarcará a la heroína y sus deseos.

Por dificultades en el último momento para adquirir billetes, llegué a Barcelona a medianoche[...] Era la primera vez que viajaba sola, pero no estaba asustada; por el contrario, me parecía una aventura agradable y excitante aquella profunda libertad en la noche [...] El olor especial, el gran rumor de la gente, las luces siempre tristes tenían, para mí un gran encanto, ya que envolvía todas mis impresiones en la maravilla de haber llegado por fin a una ciudad grande, adorada en mis ensueños por desconocida. (*Nada*, 11).

Nada se elabora a partir de una estructura narrativa lineal, sin innovaciones formales (característica compartida con el género rosa), no obstante en comparación con el género rosa las analepsis y prolepsis dentro de la narración no son meros recuerdos y anhelos, sino

que funcionan como una ruptura a sus idealizaciones, la conjunción del mundo de sus recuerdos e imaginación se contraponen al presente narrado.

En Barcelona la protagonista se enfrenta con un entorno adverso que no se ajusta al concepto de ciudad que ella construye a partir de sus recuerdos; en este sentido sus remembranzas se entretajan con su imaginación, elaborando así un mundo ideal, Andrea relaciona la ciudad de Barcelona con la felicidad. Las evocaciones infantiles así la representan:

Quando yo era la única nieta pasé allí las temporadas más excitantes de mi vida infantil. La casa ya no era tranquila. Se había quedado encerrada en el corazón de la ciudad. Luces, ruidos, el oleaje entero de la vida rompía contra aquellos balcones con cortinas de terciopelo. Dentro también desbordaba; había demasiada gente. Para mí aquel bullicio era encantador. Todos los tíos me compraban golosinas y me premiaban las picardías que hacía a los otros. Los abuelos tenían ya el pelo blanco, pero eran aún fuertes y reían todas mis gracias. ¿Todo esto podía estar tan lejano?... (Nada, 21).

En la percepción de Andrea existe una mezcla entre la expectativa de libertad y la alegría que experimentó allí cuando niña; sin embargo, la protagonista se enfrenta a una oposición entre dos mundos, uno construido por sus propios anhelos y otro, el real; esta pugna propicia en ella un cambio de visión de la ciudad de Barcelona, la ciudad que se le «antojaba como palanca de su vida» y que se presenta como el espacio iniciático del personaje, hecho que modifica su concepto de mundo. Y es que no es la ciudad en general la que arremete contra sus idealizaciones, es su propio núcleo familiar el que propicia en el personaje un derrumbe de fantasías.

Desde la primera mirada de Andrea a la casa de Aribau hay una incertidumbre latente que se manifiesta en la casi nula, pero significativa descripción de la fachada, elemento que es representado por una sola parte, los balcones, los cuales son calificados como: «guardados con hierro oscuro», característica física que tiene una carga conativa de incapacidad de penetración a «los secretos de las viviendas». Hay que notar que cuando la narradora dice «con gran temblor de hierro y cristales comencé a subir» manifiesta el carácter poco sólido de la estructura, pero también podría transferirse –a la manera de las

novelas románticas– la sensación del temblor externo, a la emoción de la protagonista. Lo anterior se fundamenta en la inmediata extrañeza y desconfianza que experimentó al subir «los estrechos y desgastados escalones de mosaico».

La descripción de la casa de Aribau, en los primeros momentos cuando Andrea recién ha llegado, será totalmente subjetiva ya que la realidad siempre estará subordinada no sólo por el recuerdo de la protagonista, sino también por la imaginación; en este sentido no se conceptúa como una reelaboración narrativa por parte de la Andrea-narradora sino que plasma a través de la construcción de espacios lo que en ese momento la protagonista vivió a nivel emocional.

Conforme avanza se percibe que la primera impresión de la casa de la Aribau tiende a ser antirrealista: los objetos descritos no corresponden al referente extratextual. El uso de la antropomorfización de los objetos aleja a la descripción de la realidad. Algo similar ocurre con el uso de la metáfora «Parecía una casa de brujas aquel cuarto de baño». Con esta descripción la narradora obliga al lector a realizar la analogía con elementos negativos como la oscuridad, la suciedad, el deterioro, pero no es sólo lo visual, sino también en lo emocional, que se puede advertir en el sentimiento de miedo que le inspira la casa, aun cuando el personaje no hubiera manifestado textualmente temor.

La construcción textual de la novela rosa no está interesada en crear atmósferas, se limita a hiperbolizar los sentimientos, las tristezas y los miedos; en este sentido, es notable cómo las descripciones empleadas en *Nada*, además de crear un contexto, ayudan a develar en parte la construcción del personaje porque existen algunas descripciones del entorno que son extensiones emocionales de Andrea, más adelante se ofrecerán algunos ejemplos al respecto.

Es fundamental el choque entre la imaginación y la realidad de Andrea, y es precisamente en la descripción de los espacios donde el personaje y narrador, desde una focalización totalmente subjetiva nos intenta mostrar “la realidad”.

En todos los casos, las evocaciones reflejan la construcción de espacios abundantes y armoniosos que reflejan un tiempo de bonanza. Las descripciones anteriores nacen del

recuerdo y por momentos son aderezadas por la imaginación y anhelos de la protagonista; sin embargo, Andrea elabora retóricamente, desde esa otra memoria que construye la narradora, un poco más objetiva que el personaje, aunque no del todo distanciada.

Aquel piso de ocho balcones se llenó de cortinas –encajes, terciopelos, lazos–, los baúles volcaron su contenido de fruslerías, algunas valiosas. Los rincones se fueron llenando. Las paredes también. Relojes historiados dieron a la casa su sentido vital. Un piano – ¿Cómo podía faltar? –sus lánguidos aires cubanos en el atardecer. (*Nada*, 22).

Esta descripción es contraria a la imagen de los balcones grises que encontró Andrea a su llegada al piso de Aribau, y es sin duda el primer aviso de que ya nada es como el personaje recordaba; estas elaboraciones descriptivas crean oposiciones vida/muerte, anteguerra/posguerra.

Los contrastes entre esos contextos sitúan al personaje en la realidad y presenta, a pesar de que la temática bélica se mantiene al margen de la historia, atisbos referenciales a ella. Lo cierto es que narrativamente están presentes tres temporalidades: la anteguerra, la época de la infancia de Andrea, época feliz; la Guerra Civil, adolescencia. La protagonista es recluida por su prima en un convento, no se ahonda en este hecho; la posguerra corresponde a un deterioro físico y espiritual de los familiares de la casa de Aribau.

En *Nada*, la narradora alude a la guerra pero no realiza una identificación a nivel de personajes con las ideologías que estuvieron en pugna (como la narrativa rosa de la región vasca) la visión del personaje central sobre el conflicto bélico no se compromete con ninguna ideología, pero sí muestra a través de la descripción de espacios los remanentes del proceso de lucha en la península y sobre todo en Barcelona, que fue el último baluarte republicano³⁹.

La creación de espacios alejados de la realidad, en la novela de Laforet corresponde a una elaboración contraria a la que se describe en las novelas rosa; la narradora se encarga de construir espacios negativos, la vivacidad de su imaginación los dibujará ruinosos,

³⁹ Para algunos críticos como María Inés Órtiz en su trabajo *Discurso gastronómico... y Minardi Trayectos Urbanos...* la casa de Aribau representa un microcosmos de España y la guerra fratricida entre los hermanos.

fantasmagóricos y necrófilos⁴⁰, la intención es simbólica, representa las afectaciones éticas, físicas y emocionales de cada uno de los integrantes de la familia.

La elaboración de estos contextos se realiza con descripciones comparativas, antropomorfizaciones que crean un ambiente irreal, pero a diferencia de la novela rosa sus construcciones favorecen para internar al lector en un ambiente opresivo.

Dentro de los cuentos de hadas se describen ambientes adversos, insertan a la joven en un contexto negativo que funciona como un reforzador del carácter dramático de la situación. Andrea está dentro de la casa de Aribau, en un sentido figurado la casa es un espacio semejante al de la Cenicienta quien se encontraba la mayoría de las veces encerrada y cubierta de cenizas. Sin embargo en *Nada*, la construcción de espacios antirrealistas tiene la intención de realizar una crítica velada a la Guerra Civil, sin que la obra se incline por una u otra ideología.

En el ambiente de Aribau siempre hay un calor y olor desagradables, elementos que perduran a lo largo de la narración: “En toda esa escena había algo de angustioso, y en el piso un calor sofocante como si el aire estuviera estancado y podrido. Al levantar los ojos vi que habían aparecido varias mujeres fantasmales”. (*Nada*, 15).

La descripción anterior está emparentada con el ambiente decadente y siniestro que ya antes el personaje había mirado y que la narradora definió como una casa de brujas, con base en los adjetivos «estancado», «podrido» y los seres «fantasmales» ayuda a relacionar la casa de Aribau con una tumba donde todo se estuviera deshaciendo; el ambiente necrófilo no solo representa la muerte fratricida de la Guerra Civil, sino también las condiciones de pobreza en las que quedaron muchas familias después del enfrentamiento bélico.

Nada realiza una superación del ideal de la novela rosa cuya única preocupación giraba en torno al amor; las descripciones de espacios eran plenamente ornamentales, en este tenor la narración de Laforet presenta la espacialidad simbólica para representar la

⁴⁰ Ródenas de Moya encuentra paralelismo con las descripciones del piso de Aribau con los Caprichos de Goya. (2001).

deshumanización después de la guerra, emprende desde el campo del constructo descriptivo una sensibilización de los remanentes bélicos opuestos al escapismo estético librado por la literatura luminosa, la cual desviaba la mirada a un contexto privado, como si toda la tristeza y dolor que España acababa de experimentar quedaría eclipsado por una literatura de ensoñación y anestesia, al respecto es la propia Carmen de Icaza quien da luz sobre la temática de su novela:

Cristina Guzmán, profesora de idiomas, es simplemente un argumento de película ideado en hora en que los españoles íbamos aún al cine en busca quizá de que el cinematógrafo, con su gama de aventuras –amorosas, heroicas, terroríficas– estremeciera, aunque sólo fuese brevemente, nuestras fantasías, aguas dormidas en causas rutinarios [...] Cristina Guzmán sorteando todos los obstáculos siguiendo fielmente el argumento del género rosa. El estereotipo de una mujer como imagen triunfa frente a la adversidad se corresponde por una parte con la tradición vigente a la que pertenece su autora, Carmen de Icaza pertenece a la Sección Femenina de Falange, y, por otra parte, subvierte el canon imperante mediante la fantasía amorosa que construye un espacio propio para la mujer que encuentra en este lugar del imaginario cultural una cierta autonomía personal que le es negada en la estructura social del franquismo. La fantasía amorosa y el exceso de imaginación convierten a Cristina Guzmán en una soñadora que es protagonista de su propia vida. (Núñez Puente 2007).

No se puede coincidir con la opinión de Sonia Núñez al referirse a la novela rosa como «una subversión al canon mediante la fantasía amorosa», porque allí precisa justamente el juego del género, el engaño, la realización de la mujer únicamente por la vía del amor que necesariamente debe ser consumado con el matrimonio, una vez logrado hay un retorno a la infelicidad porque en la mujer se condensa la obligación de comprender al hombre, que a pesar de los pesares tendrá que continuar resignadamente y en silencio su rol dentro del hogar.

Los espacios también funcionan como reforzadores del carácter del personaje femenino; Andrea a través del recorrido espacial por las calles de Barcelona hace más que pasear, transgrede las normas sociales establecidas por la Sección Femenina, normas que también quedaron plasmadas en muchas de las novelas rosa de la época; basta recordar que durante de los años cuarenta en España, el gobierno y la Iglesia desandaron los pasos sobre la moral de las mujeres durante la Segunda República.

Andrea transgrede al pasear por las calles de Barcelona de noche, pero aún más al ingresar al estudio bohemio de los amigos de Pons, espacio totalmente masculino y en el que Andrea no representa ningún tipo de amenaza porque es concebida diferente con respecto al concepto de feminidad.

¿De qué forma Andrea transgrede ese ideal femenino de la novela rosa de posguerra? La escisión entre la narradora y la protagonista es importante, la elaboración de la novela a modo autobiográfico (aunque no exista un referente extratextual porque es una obra ficcional), es clave porque se elabora retóricamente a la mujer para mostrarla dentro de un contexto “real”, en una España de posguerra, en un espacio y tiempo correlacionados con los de la obra narrativa, asimismo esta construcción refuerza la oposición entre la realidad y la fantasía, tensas en el interior de la protagonista.

Sin intentar hacer un estudio comparativo, es interesante mencionar un parangón entre Andrea y Catherine Morland de la novela *La abadía de Northanger* de Jane Austen. La relación es interesante porque comparten características como la edad, ambos personajes son pasivos, el gusto por la lectura y son figuras alejadas al ideal de heroína de novela rosa; es decir, ninguna posee cualidades, físicas o morales

Asimismo, existe otro paralelismo, ambas protagonistas buscan insertarse o realizar una interpretación de su mundo a través de la lectura. En el caso de la novela de Austen se logra ver el proceso de lectura-interpretación por parte de la protagonista de manera muy clara, pero en ambos casos la realidad chocará de manera inminente con sus expectativas, Catherine se dará cuenta de que la abadía de Northanger no escondía ningún asesinato ni historias macabras⁴¹ como la literatura que leía, la realidad pondrá en relieve el hecho de la imposibilidad del amor entre dos seres con distinta clase social, aun cuando al final de la narración ésta sea solucionada por una casualidad casi mágica.

⁴¹ Ródenas de Moya apunta que “Laforet ha creado la atmósfera de un cuento de terror en la que todos los personajes parecen encerrar una amenaza vaga pero terrible”. (2001, 228)

En tanto, Andrea hará referencia continuamente a la ficción: cuentos de hadas y películas –no hace mención de cuáles– pero con base en su expectativa de felicidad permite inferir que también se trata de un cine que recrea las novelas rosa:

«Si aquella noche –pensaba yo– se hubiera acabado el mundo o se hubiera muerto uno de ellos, su historia hubiera quedado completamente cerrada y bella como un círculo» así suele suceder en las novelas, en las películas [...] (*Nada*, 249).

“Aunque no eran muy jóvenes tuvieron muchos niños como en los cuentos...” (*Nada*, 22) y “Por lo demás no te formes novelas, ni nuestras discusiones, ni nuestros gritos tienen causa ni conducen a un fin...”

¿Qué te has empezado a imaginar de nosotros?

-No sé

-Ya sé que estás siempre soñando cuentos con nuestros caracteres” (*Nada*, 38)

Esta última cita forma parte de una conversación entre Andrea y su tío Román. La importancia de los fragmentos, a pesar de su brevedad, es que existe una clara conciencia de Román sobre el carácter soñador de Andrea, pero sobre todo una autoconciencia, separada temporalmente por parte de la voz narrativa, con los puntos suspensivos se realiza este aspecto como una advertencia gráfica de su carácter demasiado empapado por lo ficcional.

Se sabe que Andrea lee, viene a Barcelona a estudiar letras, además casi al inicio de la novela, el personaje trae consigo una maleta: “Mi compañera de viaje me pareció un poco conmovedora en su desamparo de pueblerina: pardusca, amarrada con cuerdas, siendo a mi lado, el centro de aquella extraña reunión”. (*Nada*, 16).

En la cita anterior la protagonista revela su afición por los libros; sin embargo, la narradora no devela cuáles son las lecturas que ha realizado, en este aspecto la investigación se apoya en Ródenas de Moya quien señala que Andrea está «contaminada por la literatura», y además de la referencia histórica acerca del tipo de lecturas populares que en la España franquista estaban en boga.

La misma cita ofrece una visión de la propia protagonista, la maleta de Andrea no es más que la extensión del propio personaje, de una Andrea pueblerina; y las cuerdas por su parte representan la vigilancia de su prima Isabel, y en el presente narrado no atada, pero sí asfixiada por el ambiente.

La elaboración de Andrea como personaje transgresor obedece a una carga de expectativas para que la historia y la integración de los acontecimientos al carácter de la protagonista muestren la degradación de la búsqueda de felicidad por parte de la heroína.

Los reveses al paradigma femenino de posguerra suceden en distintos niveles de descripción; en primer término se hablará de su constitución física, escasas enunciaciones realizadas por la narradora y referencias por parte de algunos personajes que apenas arrojan luz sobre el rostro y silueta del personaje principal: de la voz narrativa obtenemos datos como su altura y tristemente la imagen fantasmal que Andrea se encuentra en el espejo con sus «dieciocho años áridos», se sabe que es alta porque al inicio de la novela se compara con su tía Angustias y la descripción más detallada es a cargo de Pons:

Hasta ahora no ha ido ninguna muchacha allí. Tienen miedo a que se asusten del polvo y que digan tonterías de esas que suelen decir todas. Pero les llamó la atención lo que yo les dije que tú no te pintabas en absoluto y que tienes la tez muy oscura y los ojos claros. Y, en fin, me han dicho que te lleve esta tarde. (*Nada*, 153).

Ya se había mencionado que Andrea logra una transgresión a través del desplazamiento espacial, ingresa a un contexto totalmente masculino, de acuerdo con la cita existe otra subversión en este hecho, la constitución física de Andrea no se alinea a los modelos femeninos, que por lo menos sus compañeros tienen en la concepción de feminidad, y no sólo en lo que respecta al físico, «y digan tonterías de esas que suelen decir todas»; es decir, si la protagonista no luce como la imagen de mujer en general, por lo tanto no es tan tonta como todas y se acerca un tanto a la masculinidad por ello no representa ningún tipo de amenaza para sus compañeros bohemios.

Andrea no muestra coquetería, en este sentido los compañeros de Pons aceptan que su lugar sea traspasado por ella porque al no parecer femenina, la consideran un igual, otro compañero. Éste simple hecho le ganará el desprecio de su tío Juan:

—¡La sobrina! ¡Valiente ejemplo! Cargada de amantes, suelta por Barcelona como un perro...La conozco bien. Sí, te conozco ¡hipócrita! [...]
—¿No ves cómo se calla la muy tal? —gritó Juan— ¿No veis como no puede contestar?. (*Nada*, 201).

Otros calificativos con los que se refieren a Andrea es «pobrecita», «ratita despistada», «eres muy despistada y provinciana», los adjetivos construyen la imagen de un personaje inocente, desvalido para su familia y también para los compañeros de la universidad, como Ena y Pons: “—Antes ¿cómo podías vivir, siempre huyendo de hablar con la gente? Te advierto que nos resultabas bastante cómica. Ena se reía de ti con mucha gracia. Decía que eras ridícula, ¿qué te pasaba? (*Nada*, 60).

No se habla de un personaje candoroso al estilo de la novela rosa, Andrea sufre una inadecuación a su entorno, es un personaje inseguro con la imagen que intentaba proyectar:

Yo me daba cuenta de que él me creía una persona distinta; mucho más formada, y tal vez más inteligente y desde luego hipócrita y llena de extraños anhelos. No me gustaba desilusionarle, porque vagamente yo me sentía inferior; un poco insulsa con mis sueños y mi carga de sentimentalismo, que ante aquella gente procuraba ocultar. (*Nada*, 39).

Existe una carga negativa de la propia imagen de Andrea hacia sí misma, a veces en la novela rosa como lo menciona Amorós, una de las características de las mujeres de esa literatura era justamente no saberse amenas a los ojos de los demás, que poseían una coquetería natural sin una intención clara de agradar. Sin embargo, la construcción de Andrea es distinta, si bien es cierto que la protagonista de *Nada* nunca es coqueta y jamás manifiesta el gusto por agradar a los demás tampoco se trata de una mujer con cualidades sobresalientes con respecto a su entorno: Andrea en términos de belleza – por lo menos de las cualidades del ideal femenino– es alguien común, que no sobresale.

Es su actitud la que la que supera los convencionalismos, mucho se podría debatir que Andrea no transgrede porque el personaje es en gran medida pasivo, si bien la protagonista no ejerce acción, sí cuestiona y ésta es una de las armas más poderosas que posee la heroína ante el deber ser mujer.

Andrea, desde su pasividad cuestiona, la figura conservadora de su tía Angustias representa, a falta de su madre⁴², la figura materna y es quien intenta moldear el carácter de

⁴² Rosa Galdona advierte que la orfandad del personaje persigue tres objetivos:

la protagonista. Cuando la tía decide separarse del piso de Aribau para recluirse en un convento, pasaje que muestra la percepción despectiva de la solterona en España⁴³:

- ¿Siempre has tenido vocación?
- cuando seas mayor entenderás por qué una mujer no debe andar sola en el mundo.
- ¿Según tú, una mujer, si no puede casarse, no tiene más remedio que entrar al convento?
- No es ésa mi idea
(Se removió inquieta.)
- Pero es verdad que sólo hay dos caminos para la mujer. Dos únicos caminos honrosos... Yo he escogido el mío, y estoy orgullosa de ello. He procedido como una hija de mi familia debía hacer. Como tu madre hubiera hecho en mi caso. Y Dios sabrá entender mi sacrificio... (*Nada*, 100).

Es cierto, Andrea no se alinea a los modelos ofrecidos por las mujeres que la rodean, pero también es cierto que en la cita anterior se establece el sentimiento de duda de la protagonista; de acuerdo con la idealización femenina una mujer no titubea con estos preceptos, los acepta; dentro de las limitaciones transgresoras de pasividad de la protagonista la desobediencia y el cuestionamiento –casi se puede decir ingenuo– fortifican su carácter subversivo.

Geraldine Nichols ha debatido la interpretación de *Nada* como una novela crítica, para ella la novela de Laforet es en todo caso una obra con el mismo discurso del franquismo basado en el mito judeo-cristiano, recordemos que Franco ponderó la Guerra

-
1. Mostrar el desampar de la adolescente, y por extensión de la sociedad española del momento abrumada por la desolación y la incertidumbre que siguieron a la Guerra Civil.
 2. Justificar comportamientos desviados de la adolescente, abandonada al azar de una vida sin guía moral que permite canalizar actitudes alternativas al modelo convencional sin mostrarse abiertamente transgresora.
 3. Eliminar a la madre ancestral para no hacer ostentación de su labor de conservadora del sistema y denunciar, de paso, la ausencia de aquella otra madre original que todas queremos recuperar por encima de la función patriarcal de la maternidad que nos alaban hasta la extenuación. (*Discurso femenino en la novela española de la posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga* 2001, 200).

⁴³ La solterona es un ser fracasado y, por tanto, desprestigiado socialmente, que no ha sido capaz de lograr la única meta digna en la vida de la mujer. La sociedad sólo se preocupa de ella para crearle y alimentarle ilusión de que algún día encontrará a ese príncipe azul que le prometen la novela rosa y los boleros y la liberará a su «*handicap*» particular [...]. Las razones prácticas para apoyar esa condena social de la mujer soltera fueron la necesidad de aumentar la población nacional [...] y el deseo de alejar a la mujer del mercado de trabajo. (Galdona Pérez 2001, 21)

Civil a una cruzada y la Segunda República como la pérdida del paraíso; de acuerdo con lo anterior Nichols plantea que *Nada* no es una obra crítica y que Andrea “a pesar de su aparente inocencia, parece estar pasando las de Caín a lo largo de la novela, con la resolución del primer enigma se aclara cuál puede ser la culpa por expiar de esta joven núbil: es mujer, es madre en ciernes, pecadora en agraz”. (“Caída/Re (s) puesta :La narración femenina de la posguerra” 1987, 329)

La crítica lo justifica con esta cita:

Era fácil para mí entender ese idioma de sangre, dolor y creación que empieza con la misma sustancia física cuando se es mujer. Era fácil entenderlo sabiendo mi propio cuerpo preparado –como cargado de semillas– para la labor de continuación de vida. Aunque todo en mí era entonces ácido e incompleto como la esperanza, yo lo entendía. (*Nada*, 240).

Nichols condena la empatía entre la protagonista y Margarita –la madre de Ena– y en un nivel más general con la mujer. Pareciera que para que Andrea represente un personaje transgresor tendría forzosamente que negar la maternidad para que la crítica no la considere “una mujer que conoce y hasta alaba su lugar en un mundo caído por su culpa”. (Nichols 1987, 329). La cita de *Nada* que utiliza Nichols para desaprobare a Andrea como personaje transgresor no habla de culpa, la lectura va más encaminada a la comprensión de Andrea de la situación de la mujer con respeto a su maternidad.

Además, hay que tener en cuenta la época de escritura y la juventud de la autora, no se puede dejar de considerar la obra de Laforet como una “novela de su tiempo”, y aunque no muestre una tendencia negativa hacia la maternidad (considerada una obligación femenina), esto no es argumento suficiente para negar el carácter disidente de la protagonista con respecto al ideal femenino de la novela rosa y el franquismo.

Hay que remarcar que la transgresión de Andrea proviene de la incertidumbre. La heroína de la novela rosa no duda más allá de los límites del tema amoroso, se puede resumir el conflicto “existencial” de esta protagonista con el trillado «me quiere o no me quiere».

Andrea intenta adecuarse al modelo, como resultado se observa que la protagonista no logra vivir y parecer una princesa y lo hace consciente, no puede ser físicamente como las protagonistas, no es hermosa ni posee virtud y bondad superlativas. En contraste la protagonista de *Nada*, es descrita como «extraña» y «peque muy original»; el primer adjetivo la conceptúa de rara y el segundo la dota de originalidad, pero en ambos casos los se trasmina un halo despectivo, sólo muestran a la protagonista como un personaje que no se acopla con la situación o las conductas normales de las chicas de la universidad.

Tampoco se puede definir a la protagonista como bondadosa, en ella confluyen sentimientos humanos no polarizados; es decir, no corresponde a la construcción de un personaje puramente bueno o malo; Andrea se configura como un ser hecho de retazos, como en todos los seres humanos, en ella se confluyen los sentimientos de enojo, rechazo, antipatía, indiferencia, compasión, amor, lealtad, amistad, coraje, recelo, etcétera. Las protagonistas de la novela rosa tienen que ser totalmente buenas, sin envidias; en concreto, son seres superiores. “Cuando se produce el encuentro entre este hombre ideal y la mujer destinada fatalmente a amarle, él o ella o los dos ya han vivido otras historias, a veces crueles, que han dejado huellas en su alma, pero no por eso han conseguido deteriorar su moral inquebrantable”. (Martín Gaité 1987).

Hasta el momento, las referencias a Andrea remarcan su nula conciliación con los parámetros de feminidad, exaltados por el género luminoso. A pesar de los vagos intentos de la protagonista por convertirse en una princesa rubia, hermosa no sólo se revela la inconformidad con su aspecto físico.

A nivel de construcción de personaje arroja cimientos para la hipótesis presentada con antelación y de la cual tenemos que hacer la siguiente anotación, es también una transgresión del personaje el incumplimiento o la inadecuación a los patrones que persigue; tanto su etopeya como la prosopografía funcionan como una negación a esa referencia literaria. El personaje no es siquiera cercano a una princesa, los bailes no la transfiguran, al contrario realza su pobreza. No hay amor ni hada madrina que modifique su traje mal cortado, no hay zapatilla de cristal, sólo unos viejos zapatos deportivos que se ganan las

miradas de su amigo y las de la madre de Pons. El amor esperado por Andrea sufre una relativización cuando se sitúa en la realidad poco confortante; la intención de calcar el modelo femenino de la Cenicienta se resuelve de manera negativa porque no existe un cambio físico de la protagonista; también descubre la falsa bohemia de sus amigos del estudio quienes alardeaban ser ajenos a los «falsos convencionalismos sociales» aunque Andrea los encontró instalados cómodamente en ellos.

Las motivaciones de Andrea para asistir al baile provienen de las falsas promesas de la novela rosa y el cuento de hadas “La Cenicienta”⁴⁴, pues de acuerdo a las convenciones literarias antes mencionadas, significa la iniciación de la mujer en el amor, aspecto relacionado con el rol de vida: “Desde pequeñas, la vida de las mujeres está en buena parte destinada a amar. O más bien, destinada a que la mujer aprenda cómo debe amar, qué significará el amor en su vida. A las mujeres se nos enseña a amar para dar y ser queridas, para ser reconocidas por alguien”. (Sanz 2005, 14).

Obviamente, la literatura rosa recreaba o aleccionaba con dulzura el modelo amoroso, ofrecía a la mujer una educación sentimental, este tipo de literatura basaba su *bildungsroman* en la iniciación de la mujer a partir del amor, mientras que en Andrea esta iniciación no ocurre, por lo que ya se apuntaba con antelación, pero también porque cuando la protagonista es invitada al baile, se ilusiona como cualquier heroína rosa, pero la remembranza de la narradora evidencia que Andrea desea enamorarse para huir de su entorno; es decir, que hay una subordinación del amor al bienestar económico y social, contrario a lo que sucede en la literatura luminosa en la que la estabilidad financiera es algo que no se busca sino que viene en forma de recompensa por la bondad y por defender el amor verdadero.

Lo cierto es que el personaje de Laforet nunca experimenta una situación amorosa, desde su actitud contemplativa habla sobre el deseo de vivir un amor semejante al que existe entre Ena y Jaime: “Ella y Jaime me habían parecido aquella primavera distintos de

⁴⁴ Dolling propuso el síndrome de la Cenicienta el cual consiste en la incapacidad de la mujer para realizarse o sentirse realizada sino hasta que llega el hombre de su vida.

todos los seres humanos, como divinizados por un secreto que a mí se me antojaba alto y maravilloso. El amor de ellos me había iluminado el sentido de la existencia, sólo por el hecho de existir”. (*Nada*, 198). Pero la protagonista también se vuelve consciente de la finitud de este sentimiento:

Me era imposible creer en la belleza y la verdad de los sentimientos humanos –tal como entonces con mis dieciocho años lo concebía yo– al pensar que todo aquello que reflejaban los ojos de Ena –hasta volverse radiantes y al mismo tiempo cargados de dulzura, en una mirada que sólo tenía cuando estaba Jaime– se hubiera desvanecido en un momento, sin dejar rastro. (*Nada*, 198).

La reelaboración de las fantasías de Andrea la llevan a desear ser y experimentar el amor al modo de los cuentos, o las novelas; sin embargo, no se puede hablar de un desengaño amoroso por parte de la protagonista, pero sí de un amor frustrado, como el incumplimiento de experimentar el amor hacia un hombre y que en ese momento su vida sea transmutada en pura felicidad, cree encontrar en Pons el hombre que ha logrado quitar el velo y descubrir a Andrea, mirarla «de manera que ella misma se sintiera irradiante de luz»:

Es importante ver la relación que tiene la incorporación de valores y roles en las primeras edades y cómo se aplican, inconscientemente las primeras fantasías a la realidad de la vida adulta. Se crean historias que repiten elementos de las fantasías infantiles, imaginando así ser amados/as como aquellos héroes o heroínas por su resignación (Cenicienta) [...], por ser digno/a de lastima, etcétera. (Sanz 2005, 148).

Otro argumento narrativo sobre este aspecto es el primer beso de Andrea quien decide salir con Gerardo aun cuando le parecía antipático, considera una grosería que no le invite nada de comer, pero reconsidera el pensamiento al escucharlo pronunciar: “¡Barcelona! Tan soberbia y tan rica y sin embargo, ¡qué dura llega a ser la vida ahí! dijo pensativo.” (*Nada*, 144). Lo que más adelante propicia que Andrea lo besé, pero lo verdaderamente importante es la reacción de la protagonista:

En aquel momento me volvió a besar con suavidad, tuve la sensación absurda de que me corrían sombras por la cara como en un crepúsculo y el corazón me empezó a latir furiosamente, en una estúpida indecisión, como si tuviera la obligación de soportar aquellas caricias. Me pareció que a él le sucedía algo extraordinario, que súbitamente se había enamorado de mí. Porque entonces era *lo suficientemente atontada para no darme cuenta de que aquél era uno de los infinitos hombres que*

nacen sólo para sementales y junto a una mujer no entienden otra actitud que ésta(el subrayado es nuestro). Su cerebro y su corazón no llegan a más. Gerardo súbitamente me atrajo hacia él y me besó en la boca. Sobresaltada le di un empujón, y me subió una oleada de asco por la saliva y el calor de sus labios gordos. Le empuje con todas mis fuerzas y eché a correr. Él me siguió. Me encontró un poco temblorosa, tratando de reflexionar. Se me ocurrió pensar que quizá habría tomado mi apretón de manos como una prueba de amor.

– Perdóname, Gerardo – le dije con la mayor ingenuidad- pero ¿sabes?..., es que yo no te quiero. No estoy enamorada de ti. (*Nada*, 144-145).

La cita revela que la protagonista siente que ha cometido un agravio al besarlo sin amor, el personaje refleja toda la imaginería rosa, en este caso la idealización del primer beso y la autocensura por actuar sin anteponer los sentimientos, se nota la actitud de la narradora un tanto condescendiente con el personaje, lo que muestra una madurez de la narradora con respecto a su yo narrado.

Más tarde, Andrea le resta importancia, al igual que el baile fallido con Pons: “En realidad, mi pena de chiquilla desilusionada no merecía tanto aparato. Había leído rápidamente una hoja de mi vida que no valía la pena recordar más. A mi lado, dolores más grandes me habían dejado indiferente hasta la burla”. (*Nada*, 225).

El modelo amoroso que ofrecen las novelas rosa lo intenta recrear Andrea; en el caso de Gerardo, que le es antipático. En algunas novelas rosa así ocurre, la protagonista siente antipatía por el otro, en este aspecto se recrea la incomprensión por parte de los enamorados, particularmente del lado de la mujer porque es ella quien ve al hombre adusto e impenetrable, pero es sólo porque él no puede demostrar totalmente sus sentimientos, recae en las mujeres la responsabilidad de comprender el amor mal expresado de los hombres. (Radway 1983).

Su incipiente romance con Pons, su compañero de clase, le brinda nuevos aires a esa idea vaga del amor, la que veía en ojos de Ena a lado de Jaime y parecía transfigurarlos en criaturas colmadas de dicha. Andrea tiene un interés en ser amada para experimentar ese sentimiento que cree la hará feliz y le otorgará el sentido de vida de una mujer, como si antes de ser vista por un hombre ella no pudiera acceder hacia su propio reconocimiento.

“Para las mujeres, el amor es probablemente el eje fundamental de sus vidas, o al menos, son educadas para que así sea” (Sanz 2005, 13).

Cada una de las ideas cultivadas en relación con la novela rosa se desvanecen, el personaje es desprovisto de sus deseos y expectativas, sufre un deterioro físico producto del hambre porque no tiene cómo solventar todos sus gastos e intenta ser independiente de sus familiares. Ella misma comienza a ser víctima del desquiciamiento y de un cansancio que se acentúa con el distanciamiento de su amiga Ena.

En algunas novelas del género rosa, como es el caso de *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*, la protagonista es despedida de su trabajo como profesora, tiene un hijo que mantener y acepta suplantar a una mujer para poder salir de la difícil situación económica. En *Nada* se observa que Andrea viene de su pueblo para lograr superar la pobreza y su falta de libertad, llega a Barcelona con una idea de superación, aunque no muestra específicamente cómo lograrlo.

Si la novela fuera un conjunto de fotografías de la protagonista ésta se iría desdibujando, el hambre, la violencia y la soledad la desnudan de la expectación inicial; el personaje, si bien nunca muestra con claridad cuál es la pasión que la motiva a trasladarse a Barcelona, se mantiene con cierta ilusión. Andrea se aproxima peligrosamente a la abulia.

¡Cuántos días inútiles! Días llenos de historias, demasiadas historias turbias. Historias incompletas, apenas iniciadas e hinchadas ya como una vieja madera a la intemperie. Historias demasiado oscuras para mí. Su olor, que era el podrido olor de mi casa, me causaba cierta náusea...Y sin embargo, habían llegado a constituir el único interés de mi vida. Poco a poco me había ido quedando ante mis propios ojos en un segundo plano de la realidad, abiertos, mis sentidos sólo para la vida que bullía en el piso de la calle de Aribau. Me acostumbraba a olvidarme de mi aspecto y de mis sueños. Iba dejando de tener importancia el olor de los meses, las visiones del porvenir y se iba agigantando cada gesto de Gloria, cada palabra oculta, cada reticencia de Román. El resultado parecía ser aquella inesperada tristeza. (*Nada*, 44)

La historia de Andrea está marcada por una constante desilusión: la ciudad que no llegó a representar «la palanca de su vida», nadie se enamoró de ella, tampoco logró experimentar el sentimiento de amor, la situación económica no mejoró, al contrario la

protagonista sufre un deterioro físico, mental y moral a partir del entorno; corporalmente ella misma refiere una descripción de su aspecto:

Al levantarme de la cama vi que en el espejo de Angustias estaba toda mi habitación llena de un color de seda gris, y allí mismo, una larga sombra blanca. Me acerqué y el espectro se acercó conmigo. Al fin alcancé a ver mi propia cara desdibujada, sobre el camisón de hilo. Un camisón de hilo antiguo –suave por el roce del tiempo– cargado de pesados encajes, que muchos años atrás había usado mi madre. Era una rareza estarme contemplando así, casi sin verme, con los ojos abiertos. Levanté la mano para tocarme las facciones, que parecían escapárseme, y allí surgieron unos dedos largos, más pálidos que los del rostro. (*Nada*, 214-215).

El amor que creía la convertiría en una princesa rubia no llega, la realidad se materializa en el hambre que tiene que padecer y en la tristeza constante ambas reflejadas en la constitución física de la heroína. Moralmente llega a perder el sentido de compasión y siente indiferencia ante el dolor de Gloria. La degradación de Andrea es una forma de quebrantar el ideal femenino rosa pues éste a pesar de las circunstancias era inalterable y su belleza inmutable.

Andrea, contraria a las heroínas rosas, se enfrenta a un entorno abyecto y provoca un derrumbe emocional de la protagonista, una separación de su idea inicial de felicidad, remarca así la dicotomía entre la ficción y la realidad: “(...) alguna vez me aterraba pensar en cómo los elementos de mi vida aparecían y se disolvían par siempre apenas empezaba a considerarlos como inmutables” (*Nada*, 152).

«Si aquella noche –pensaba yo– se hubiera acabado el mundo o se hubiera muerto uno de ellos, su historia hubiera quedado completamente cerrada y bella como un círculo». Así suele suceder en las novelas, en las películas, pero no en la vida... me estaba dando cuenta yo, por primera vez, de que todo sigue, se hace gris, se arruina viviendo. De que no hay final en nuestra historia hasta que llega la muerte y el cuerpo se deshace...». (*Nada*, 249).

Por ello mismo, la conclusión de la novela es un viaje, termina como comienza, lo que refuerza la idea de vida que Andrea se apropia; la percepción es un tanto pesimista pero también realista, la vida no puede ser perfecta. Cuando el personaje se va del piso de Aribau lleva un conocimiento del mundo distinto al que tenía cuando llegó.

Barry Jordan no está del todo de acuerdo en que exista un crecimiento pues afirma que “[...] su salvación es un producto *deus ex machina* de un agente externo y providencial, de esa especie de abuela-hada encarnada por Ena y por su carta de invitación a ir a Madrid.” (“*Nada* de Carmen Laforet” 1995, 433). Si bien es cierto, que la resolución de la novela viene del exterior de la protagonista, también es necesario remarcar que estamos ante la predilección de la amistad sobre “el amor eterno” que era lo que inicialmente lo que podía salvar a Andrea del piso de Aribau.

Aunque la novela no presenta elementos lo suficientemente claros sobre su maduración, es perceptible la diferencia entre la Andrea narrada y la narradora, asimismo, la Andrea que llega a Barcelona y la que se va, se lleva con ella realidad y mayor conocimiento del mundo.

Existe una deconstrucción del personaje Andrea como heroína de la novela rosa, llega a Barcelona y básicamente no le pasa nada, parece que la misma narradora advirtiera al lector: “Andrea no está para ser un personaje de novela rosa ni tales ensoñaciones son posibles”, sólo esa chica demasiado atontada y cargada de sentimentalismo podría creerlo.

Al modo Don Quijote se crea expectativas falsas a partir de un modelo, en este caso el modelo hace referencia a la educación sentimental de la novela rosa, pero a diferencia del Quijote o de Madame Bobary, personaje que también se pierde en el romanticismo de las novelas sentimentales, la protagonista de Laforet no embellece ni engrandece las situaciones a las que se enfrenta; al contrario elabora espacios que si bien están deteriorados, ella se encarga de hacerlos repugnantes y en algunos momentos macabros.

Lo anterior, también es un recurso para intentar mostrar el desenfoco de la realidad y la fantasía a través de las desilusiones de Andrea; es decir, muestra una vida difícil y ruinosa de posguerra pero al exacerbar las realidades de forma negativa hace una llamada de atención a que la vida no puede ser como la cuentan, ni se presenta de acuerdo con las expectativas personales; sin embargo, tampoco el ser humano puede permitirse el dejarse arrastrar por la vorágine que es la vida y todavía alimentarla con su imaginación.

De acuerdo con la lectura ofrecida en esta tesis, el final de la novela se entiende como un crecimiento del personaje, con base en las tipologías de héroe propuestas por Lukács el lector está ante un personaje caracterizado por su soledad. Al inicio de este se ejemplificó con Don Quijote y las novelas de caballería como similitud para la situación de Andrea y las novelas rosa; sin embargo, mientras el primero posee una seguridad interior manifestada por su locura, a pesar de la inadecuación entre lo que espera del mundo y lo que encuentra en realidad, pero Don Quijote cree en la posibilidad de lograr cambiar el mundo, nunca pone en duda su ideal, lo persigue y lo busca, en cambio Andrea es sumamente pasiva e insegura, tiende a resolverlo en su interior, sin que por ello el personaje quede varado en la novela de desilusión.

Andrea representa el punto medio entre el idealismo abstracto y el romanticismo, la protagonista realiza una romantización de la realidad, una búsqueda de la felicidad como valor auténtico basada en la ideología de la novela rosa, tarea condenada al fracaso. Al final de la novela Andrea acepta la realidad y supera el desencanto a través de una integración de lo vivido como experiencia, no se resigna a la realidad, pero intenta comprender y se va con un mayor conocimiento del mundo y de sí misma. Por lo tanto, en términos lukácsianos, es concebida como una novela educativa ya que en contraposición con la novela rosa representa una superación y desmitificación de ésta.

Bajé las escaleras despacio. Sentía una viva emoción. Recordaba la terrible esperanza, el anhelo de vida con que las había subido por primera vez. Me marchaba ahora sin haber conocido nada de lo que confusamente esperaba: la vida en su plenitud, la alegría, el interés profundo, el amor. De la calle de Aribau no me llevaba nada. Al menos así creía yo entonces. (*Nada*, 295).

Conclusiones

Las aproximaciones, con base en los estudios revisados, en cuanto al tratamiento de Andrea como personaje transgresor, han sido abordadas desde el punto de vista social; sin embargo, el presente trabajo, a pesar de fincar su estudio interpretativo desde la trinchera sociológica, ofrece otros elementos de la escena literaria para demostrar la transgresión de la protagonista de *Nada* en relación con las protagonistas de la novela rosa.

Este apartado tiene la intención de presentar una revisión de la tesis a la luz del cumplimiento de objetivos, o en su defecto, las limitaciones a las que se enfrentó y la demostración de la hipótesis.

El capítulo primero se desarrolló con el objetivo de ofrecer un panorama general histórico-literario y subrayar como a pesar de las condiciones desfavorables, que ya se mencionaron en el cuerpo del trabajo, *Nada* emergió de forma célebre y contundente en el panorama literario de aquellos días, superando en primer término la doble censura, civil y eclesiástica, y posteriormente a la exitosa producción literaria de novelas rosa nacionales y otras de procedencia extranjera de ínfima calidad.

Asimismo se elaboró un compendio de los estudios que sobre la obra inaugural de Laforet se realizaron. La importancia de este apartado radica en que permitió visualizar las líneas temáticas y concretar la problematización del objeto de estudio, al remarcar que si bien el tema ya había sido enunciado, la tesis supera el argumento histórico-social de trabajos anteriores, rastrea y expone los paralelismos extraliterarios y textuales de ambas narrativas: la novela rosa y *Nada*.

El segundo capítulo es una investigación en torno a la cultura de masas y el *kitsch* en el que se realizó una aproximación histórica de la primera mientras que del segundo se atendió de forma privilegiada el acercamiento por la vía etimológica y sus movimientos semánticos, además de ofrecer las concepciones de varios teóricos que abordaron el tema. No obstante, preponderantemente se utilizó como una vestidura a los fenómenos literarios del *best seller* y la novela rosa, en este sentido la investigación se apropió de lo *kitsch*

estéticamente como un arte de fácil acceso y escapismo intelectual; éticamente, como una falsa felicidad.

Este apartado dio luz para la superación de estudios anteriores que únicamente basaron sus propuestas en el carácter histórico-social. Lo más importante, y que hasta el momento y después de la exploración del estado del arte de *Nada* no se ha elaborado, es la crítica de la obra de Laforet a la novela rosa con una base literaria ya que, después de escudriñar en los estudios, se encontró un estimable rastro a nivel de construcción narrativa de que en *Nada* y la literatura edulcorada fluyen las mismas convenciones literarias: el cuento “La Cenicienta”, la novela del siglo XIX y el *bildungsroman*, factores que se encuentran presentes en la novela rosa de posguerra y que son elementos latentes en la narración de Laforet.

Este descubrimiento es de suma importancia porque alude a una relación entre los dos estilos literarios abordados en la presente investigación, pero con plena consciencia de que, el construir este emparentamiento, no representa en estricto sentido un argumento para demostrar la transgresión de Andrea al modelo femenino de la novela rosa; no obstante, es pieza clave porque se partió de la consideración de que la novela de Laforet retoma ciertos elementos presentes en la novela sentimental y que a través de las vivencias y consciencia de la protagonista ésta logra trascender a las heroínas luminosas.

El último capítulo se encaminó a rastrear los elementos en la novela de Laforet que permitieron realizar una comparación-contraste entre la tipología común a la novela rosa y *Nada*; con especial énfasis en la construcción del personaje principal en contraposición con las heroínas del género luminoso. La importancia de este apartado estriba en una aproximación estructural; es decir, una clasificación de los aspectos idiosincráticos del género rosa para poder realizar una comparación a nivel textual con la obra de Laforet; se atendió a lo literario y trascendió trabajos anteriores que dieron primacía al argumento histórico-social.

A partir de los elementos genéricos de la novela rosa en contraparte con *Nada* se demuestra que, si bien conserva algunos rasgos de la literatura luminosa; la consciencia del

personaje, del narrador y los modos de proceder en su elaboración superan ampliamente la simplicidad de la novela sentimental. De esta manera, esta tesis muestra que aunque existen similitudes de situaciones, éstas sólo están puestas con la intención de confrontarlas con la actitud demasiado inocente y soñadora de Andrea y de la que es consciente la otra Andrea, la narradora.

Este análisis por comparación-contraste fue revestido por las aportaciones teóricas de Geörgy Lukács en su estudio Teoría de la novela, y el trabajo de Lucien Goldman Para una sociología de la novela.

La elección de esta metodología es cardinal porque demuestra el descenso del personaje de Laforet en contraste con la ascendencia vital, espiritual y económica de las heroínas rosas; es decir, la novela rosa en un constructo narrativo sólido, cerrado por un círculo perfecto en el que la protagonista, a través del sufrimiento, las intrigas, las penas y los girones del destino –todos ellos elementos negativos- logra demostrar su inmutable bondad y obtener una recompensa: la felicidad pura y total del amor eterno, sellado por el matrimonio. En el caso de Andrea ocurre totalmente lo contrario, el entorno, la mezquindad, la violencia y el deterioro físico de la familia de la protagonista crean mella en la propia

La tesis demuestra que Andrea cuenta con una complejidad contraria a las heroínas rosas, con vuelcos imaginativos y aterrizajes en una realidad cotidiana y por momentos gris, que rompe el equilibrio entre la realidad y la ficción que crea el género rosa, develando así la falsa felicidad promovida en todo momento por esta clase de literatura. Andrea continuamente marca la diferencia entre la realidad y la ficción.

A partir de este análisis se concluye que, efectivamente, Andrea transgrede y trasciende al paradigma literario femenino de posguerra; tanto el de la mujer como objeto narrativo de la literatura rosa como el ideal franquista de la «mujer muy mujer». Esta conclusión además de apoyarla en algunas consideraciones, trabajadas por Carmen Martín Gaité, Izabela Mocek y Rosa Galdona Pérez, es reforzada mediante el carácter disidente de

Andrea, quien no se alinea con ningún modelo femenino de los representados dentro de la narración.

Es pertinente mencionar que el personaje es pasivo: no arma una revolución ni tampoco intenta cambiar el mundo; la transgresión de Andrea no es una rebeldía manifiesta, la subversión que este estudio encuentra en ella no siempre viene de actitudes expresas de la protagonista.

Andrea a pesar de la marcada pasividad, transgrede con situaciones reflexivas y con su propia duda ante la vida, hay que recordar que una de las cualidades del ideal femenino (el elaborado literariamente y el que intentaba construir el franquismo) era de un optimismo inmutable. El hecho de consagrar su vida a los designios divinos le restaba profundidad reflexiva y se limitaba a cumplir con la bondad y la obediencia que, naturalmente, dentro de ese mundo idealizado sería recompensado. El personaje de la novela rosa era plano, mientras que Andrea es un personaje complejo.

De acuerdo con el análisis, la insurrección viene, en gran medida, de la actividad psicológica de Andrea o desde el lado de la voz narrativa. La novela está escrita a modo de autobiografía⁴⁵ y en este sentido, aunque sea de manera ficcional, el narrador crea una función apelativa, quiere construir la imagen de la mujer en el contexto bélico y el modo de realizarlo es enfrentar al personaje a situaciones muy parecidas a las de la novela rosa: los acontecimientos del baile y su primer beso carecen de profundidad. Mientras que en la literatura luminosa se mantiene una gran expectativa y tensión narrativa, en *Nada*, se presentan con naturalidad y de la misma forma desaparecen, de esta forma se subordina la temática amorosa a las dudas que sobre la vida tiene Andrea.

La forma en que está narrada la novela es un acierto, el modo autobiográfico ya de suyo como género, crea una ambigüedad entre la realidad y la ficción, no obstante, en este caso, al ser plenamente un género novelesco sin referente extratextual, sucede lo contrario;

⁴⁵ Autores como Agustín Cerezales (su hijo), Juan Ramón Jiménez y Graciela Illanades Adaro han insistido en la correspondencia entre *Nada* y la vida de Laforet.

el hecho de que Laforet lo elabore de esta forma intensifica la verosimilitud del personaje y refuerza el juego narrativo de la realidad y la fantasía de la protagonista de la historia.

La construcción narrativa de la mujer a través de la autobiografía no es nueva, ya Santa Teresa con su *La vida de Santa Teresa* es un antecedente de esta elaboración; sin embargo, con diferentes objetivos. La vida de la santa fungía como una autorización de testimonio y acercamiento a determinado grupo social de importancia para la escritora, en este caso la sociedad religiosa de la época. En tanto que Andrea es elaborada por otra voz –también ficcional– con intenciones bien definidas, por un lado, mostrar la situación social de la mujer de la época franquista y, por otro, derrumbar el mundo interior de la protagonista, que no es otra cosa que la idealización femenina tanto de la propia mujer como de la sociedad que la contiene.

En este sentido Laforet supera la visión de Santa Teresa que toma el ejercicio de la escritura como una vía para alinearse a ciertas esferas sociales, convoca a las convenciones que sobre la mujer se tienen; en cambio, Laforet no intenta superar textualmente la marginalidad de la protagonista para insertarla en el mundo de forma victoriosa; Andrea se lleva el conocimiento del mundo y el desengaño.

La función apelativa de la que habla Pozuelo Yvancos (*De la autobiografía. Teorías y estilos* 2006) al referirse a este género y la construcción del sujeto enunciado como una “retórica de la imagen”, que tiene como principio y como fin a los otros, y que se vale de la apelación para entregar su mensaje, no se trata nada más de la exposición de ese yo narrado sino de la forma en que se quiere mostrar a los lectores. La narradora eligió este modo para enfrentar a su yo narrado con un entorno adverso a la imaginería ofrecida por la novela rosa, supera ese año de vida. Si esa narradora, desde un espacio y temporalidad no identificados, presenta justamente este año de vida de Andrea es porque rompe con las estructuras mentales de la felicidad a través del amor y propicia un cambio y crecimiento personal del personaje: del yo narrado con respecto a la voz narrativa. El personaje de Laforet se desenvuelve como una heroína rebelde y que, de acuerdo con el análisis, la

transgresión viene en primera instancia por la forma narrativa que Laforet elige para contar la historia; es decir, una falsa autobiografía.

La transgresión de Andrea viene de sus dudas, precisamente de su inadecuación y aparentemente falta de motivación ante la vida, de su gusto por los espacios abiertos como la ciudad de Barcelona, que se convierte en su refugio, aspecto contrario a la idea de la mujer como «ángel del hogar». El personaje no se lleva desengaños amorosos, porque en realidad nunca estuvo enamorada; en cambio, se lleva una lección de vida.

La contraparte, la novela rosa como novela femenina también posee un aprendizaje relacionado con el amor como factor iniciático en el que la mujer únicamente tiene que resolver este aspecto de su vida, elemento que en realidad es su vida, las novelas rosa funcionan como una educación sentimental. El hecho de que Andrea no viva un amor, pero se enfrente a varias desavenencias pone de relieve su contraposición con las heroínas luminosas.

Contrario a la novela rosa, *Nada* de Carmen Laforet, se encarga de develar la mentira de la falsa felicidad promovida por la literatura de escapismo y por la dictadura franquista: “Allí donde habla el corazón es de mala educación que la razón lo contradiga. En el reino del *kitsch*⁴⁶ impera la dictadura del corazón”. (Kundera 1990, 256).

La novela rosa es un fenómeno de la cultura de masas dedicado al entretenimiento femenino, pero reducir su estudio a esta perspectiva deja fuera la función de este tipo de narración como creadora del «modelo amoroso» en el imaginario colectivo, principalmente en el de las mujeres que ven en ese juego de enamoramiento la antesala al matrimonio y la maternidad entendidos como únicos medios de realización posibles, lo anterior ocurre gracias a que se trata de textos de identificación emocional y Andrea justamente rompe con esa identificación, con el amor como espacio iniciático y único para la mujer.

Andrea es interrogación, es duda, es pura incertidumbre ante el devenir después de que han sido derribadas sus expectativas: “De ello se desprende que el verdadero del *kitsch*

⁴⁶ Se toma el término *kitsch* en la acepción que Kundera establece en *La insoportable levedad del ser*, en la categoría de mentira, de falsa felicidad.

totalitario es el hombre que pregunta. La pregunta es como un cuchillo que rasga el lienzo de la decoración pintada, para que podamos ver lo que se oculta tras ella”. (Kundera 1990, 259).

Es necesario hablar sobre el vínculo de identificación emocional que la lectora de la novela rosa establece con la protagonista. Esta empatía se logra a partir de su imaginario acostumbrado a narraciones femeninas que concluían felizmente, por lo que se crea un horizonte de expectativas, no es de dudar que al leer la contraportada del libro, ya sólo con mencionar a Andrea como una joven que llega a Barcelona y que se enfrenta a una serie de vicisitudes las lectoras relacionaran esos problemas con obstáculos amorosos.

Realmente no sólo se hace referencia a las novelas rosa, ya que si se reflexiona y presta atención a la forma en que la mujer había sido tratada como objeto narrativo es perceptible que la mayoría de los personajes femeninos de la literatura tienden a presentar conflictos relacionados con el amor y su contraparte; es decir, a la mujer se le construyó de una forma, y esa construcción se ha petrificado.

La realidad es distinta en la novela de Laforet: escasean los conflictos amorosos y su identidad no está marcada por el otro, su distanciamiento temporal en cuanto a la voz narrativa y el personaje consagra su construcción a partir de la capacidad reflexiva de Andrea, quien desde el momento en que se convierte en narradora se está elaborando. En este sentido se presenta a la mujer como un objeto narrativo construido desde su propia voz.

El final feliz de las novelas rosa representan la gratificación al dolor, en *Nada*, el sufrimiento y la propia felicidad son algo inevitable y parte de la vida. Es por ello que Andrea no sólo es un personaje más de la literatura, sino que se convierte en una construcción femenina que retoman escritoras de la época, como Carmen Martín Gaité y Ana María Matute; luego entonces, no sólo se está frente a la trascendencia de los moldes luminosos, sino también, ante el surgimiento de una nueva estirpe femenina en las letras españolas.

La presente investigación logró demostrar que Andrea es una transgresión del modelo femenino de la novela rosa. Al establecer las mismas fuentes narrativas entre *Nada*

y las novelas sentimentales de posguerra, se nota en el capítulo tercero que sus cauces eran distintos. Sobre todo, el personaje de la novela rosa se construye de manera plana, como un paradigma con características y valores fijos, como la belleza, la bondad, la virtud y el amor como motor de su vida. Andrea es un personaje complejo, con capacidad de sorpresa en su manera de actuar y enfrentarse a las situaciones, además de una gran profundidad psicológica que no sólo se muestra como una mujer diferente a las elaboradas en la literatura de la época, sino que Andrea es la representación del ser humano en general, con sus dudas sobre su situación en la vida, un personaje inacabado más cercano al ser humano.

Al respecto se debe matizar que algunas veces la transgresión no provenía de ese yo narrado, sino por las situaciones a las que tenía que enfrentarse, es decir, existieron momentos en los que Andrea deseaba y parecía dirigirse al modo de actuar de las heroínas rosa, pero la situación narrada resquebrajaba esos anhelos. Además, es perceptible que la actitud que la protagonista muestra frente a los desencantos, más que conformista, es de superación, de esta forma enfatiza que la vida es una totalidad siempre inacabada, con luces y con sombras, y que el asunto amoroso es sólo una página.

La transgresión, comúnmente, se vincula a la acción. Andrea preponderantemente es un personaje pasivo; sin embargo, su quiebre con el personaje femenino rosa estriba en su actividad psicológica: dudas, incertidumbre y cuestionamiento sobre los patrones ya establecidos, lo que permite, como lo postula Michel Onfray, las sociedades en general están preocupadas por la seguridad autoritaria que tiene como propósito la dilución del yo, en este sentido Andrea se remarca como individuo con todas sus desavenencias y conocimiento de mundo que adquiere el año que permaneció en Barcelona.

Continuando con las aportaciones de Michel Onfray (*Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión* 2011), aduce que siempre existe una negación del cuerpo y una idealización del ascetismo, en concreto un culto al sacrificio, de acuerdo con lo anterior Andrea se perfila como un personaje capaz de sobreponerse a los desengaños de la vida y encontrar su carácter hedonista en la transgresión de los espacios y su independencia económica y moral con respecto a la casa de Aribau.

La tesis contribuyó a poner en relación a *Nada* como una obra atípica de su tiempo; es decir, una narrativa que se aleja de las convenciones de la novela rosa que proliferó en el primer franquismo. El presente trabajo enriqueció la visión que sobre la obra de Laforet se tenía, no sólo valorada intrínsecamente sino puesta en relación con la literatura femenina de su época y el porqué de su contundente éxito editorial y académico.

Asimismo contribuyó a realizar una aproximación a la novela rosa que a pesar de ser uno de los géneros más leídos también ha sido uno de los más olvidados por el sector académico, nuestra investigación clasificó elementos idiosincráticos de la narrativa rosa, además de mostrar su desarrollo e importancia en España durante la Guerra Civil y los primeros años del franquismo.

Todo trabajo es perfectible, y una de las limitaciones de la tesis fue no poder acceder a algunos artículos que sin duda la hubieran enriquecido, además de la casi nula información, en cuanto a estructura, sobre la novela rosa.

Atendiendo al papel elemental de la mujer en esta novela, también sería pertinente abordarlo desde la postura feminista, sin embargo, esta crítica tiende mucho más a lo social y se tenía como interés presentar a nivel literario la comparación con dos estilos literarios que surgieron en la época de posguerra.

No obstante, dentro del feminismo se encuentran preocupaciones interesantes en torno de la escritura femenina y las marcas de género, en este sentido, existen algunas teóricas que afirman que la mujer tiene una forma de escribir diferente a la del varón. En esta línea es seductor para estudios futuros, y una vez que se han sentado las bases del constructo narrativo en la novela de Laforet en contraste con la novela rosa ver si existen marcas textuales que hablen de si existe en verdad una tipología de escritura femenina, y si ésta, es diferente dependiendo de las concepciones que sobre el género se tengan.

También resulta importante realizar un estudio con rigor académico sobre la novela rosa en España ya que fue un fenómeno literario muy arraigado en la sociedad y que a pesar de su impacto social ha sido casi olvidado. Hace falta una clasificación del subgénero a la par de una cronología y un estudio de su desarrollo a nivel literario e ideológico.

Bibliografía

- ABRUZZES, Alberto. «Cultura de masas.» *Cuadernos de información y comunicación*. 2004. PDF: <http://www.redalyc.org/pdf/935/93500912.pdf> (último acceso: 23 de julio de 2013).
- AIZENBERG, Edna. «El bildungsroman fracasado en latinoamérica: el caso de Ifigenia de Teresa de Parra.» *Revista Iberoamericana*. julio-diciembre de 1985. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/issue/view/171> (último acceso: 23 de noviembre de 2013).
- ALBORG, Juan Luis. *Hora actual de la novela española*. Vol. I. Madrid: Taurus, 1971.
- ALONSO VELERO, Encarna. *Cincuenta años de usos amorosos: el amor y la novela rosa*. 2011. dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3628749.pdf (último acceso: 23 de noviembre de 2013).
- AMORÓS, Andrés. *Introducción a la literatura*. 2a. Madrid: Castalia, 1987.
- . *Subliteraturas*. Barcelona: Ariel, 1974.
- ANDREU, Alicia G. «Literatura popular española fascista. Discurso de la nación.» *Centro Virtual Cervantes*. s.f. cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_4_005.pdf (último acceso: 13 de enero de 2014).
- . «Literatura popular fascista. Discurso de la nación.» *Centro virtual cervantes*. s.f. http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_4_005.pdf (último acceso: 4 de febrero de 2014).
- ARRÓSPICE, Amparo. «Best seller y paraliteratura: la obra de Isabel Allende.» *Sincronía*. invierno de 2002. <http://sincronia.cucsh.udg.mx/arospideinv02.htm> (último acceso: 23 de abril de 2013).
- BARRERO PÉREZ, Óscar. *La novela existencial española de posguerra*. Madrid: Gredos, 1987.
- BASANTA, Ángel. *Literatura de posguerra: la narrativa*. Madrid: Editorial Cincel, 1981.
- BETTELHEIM, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. 2a. Traducido por Silvia Furió. Barcelona: Crítica, 2001.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos. *Historia social de la literatura española*. 2a. Vol. II. Madrid: Castalia, 1990.
- Bolsilibros Bruguera. *La novela rosa del franquismo*. s.f. <http://bolsilibrosbruguera.wordpress.com/591-2/> (último acceso: 3 de mayo de 2013).
- BOSH, Rafael. *La novela española del siglo XX. De la República a la posguerra*. New York: Las Américas, 1970.
- BRAVO HEREDIA, Aurora. *Imaginario y telenovela en América Latina (Caso comparativo entre México y Perú)*. Tesis. México: UNAM-FCPyS, 1996.
- BROWN, Gerald. *Historia de la literatura española 6/1. El siglo XX*. Barcelona: Ariel, 1998.
- BUITRAGO-LONG, Carroll. «Mujeres en procesos de construcción.» 2010. http://opensiuc.lib.siu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1036&context=gs_rp (último acceso: 24 de febrero de 2014).
- CALINESCU, Matei. *Las cinco caras de la modernidad: modernidad, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos, 1991.
- Castalia Ediciones. *Cristina Guzmán, profesora de idiomas*. s.f. <http://www.castalia.es/libros/libro.php?id=3421&l=Cristina+Guzm%C3%A1n%2C+profesora+de+idiomas&t=Narrativa&a=Icaza%2C+Carmen+de&e=Castalia&c=Biblioteca+de+Escritoras&idt=24>.
- CERDA, Hugo. *Ideología y cuentos de hadas*. Madrid: Akal, 1985.
- DE NORA, Eugenio. *La novela española contemporánea (1939-1967)*. 2a. Vol. III. Madrid: Gredos [Biblioteca Románica Hispánica], 1988.

- DEL RÍO REYES, Marcela. «El movimiento degradante dentro de la casa-doble-espejo de la novela *Nada* de Carmen Laforet.» *Literatura femenina contemporánea de España*. (Instituto Literario y Cultural Hispánico), 1991: 107-127.
- «Diccionario de la Real Academia Española. 22a ed.» *Real Academia Española*. 2001. <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae> (último acceso: 06 de enero de 2014).
- DÍEZ BORQUE, José María (coord). *Historia de la literatura española. Siglo XX*. Vol. IV. Madrid: Taurus, 1986.
- ESCARTÍN GUAL, Montserrat. «El mito de la adolescencia en *Aloma* de Mercé Rodoreda y *Nada* de Carmen Laforet.» *Revista Lengua y literatura catalana, gallega y vasca*. 2002. <http://e-spacio.uned.es/fez/view.php?pid=bibliuned:Llcv-CB1E986E-A4D3-6793-3CC0-D3457D07A141> (último acceso: 13 de noviembre de 2013).
- FARAI RAEN, JC. «Rebeldías camufladas. Análisis de tres novelas femeninas de los años cuarenta en España.» *Precursoras rebeldes*. 2005. <http://dare.uva.nl/document/65230> (último acceso: 23 de abril de 2014).
- FARIÑA BUSTO, María de Jesús, y Beatriz Suárez Briones. *La crítica literaria feminsita. Una apuesta por la modernidad*. s.f. <http://ruc.udc.es/bitstream/2183/8641/1/CC081art26ocr.pdf> (último acceso: 3 de junio de 2014).
- FEAL, Carlos. «Releyendo *Nada* de Carmen Laforet (a los 60 años de su publicación).» *Revista de Letras* Número 18. 2004. dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2540567.pdf (último acceso: 4 de agosto de 2013).
- FIUMI, Electra. «Velando y desvelando la moda: la novela rosa y sus trajes de emancipación.» *Mout Holyok College*. 2 de mayo de 2005. <https://ida.mtholyoke.edu/xmlui/bitstream/handle/10166/692/120.pdf?sequence=1> (último acceso: 23 de octubre de 2013).
- FLORES GARCÍA, Mónica. *La casa de Aribau ¿Maldición o salvación de Andrea?* 2005. dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2540567.pdf (último acceso: 8 de mayo de 2014).
- FONSECA, Carlos. *Trece rosas rojas (La historia más conmovedora de la Guerra Civil)*. Madrid: Temas de Hoy, 2005.
- FOSTER, David. «*Nada* de Carmen Laforet: ejemplo de neo-romance en la novela contemporánea.» En *Novelistas españoles de posguerra*, editado por Rodolfo Cardona. Madrid: Taurus [Serie el escritor y la crítica], 1998.
- FRANCO RUBIO, Gloria, y Fina (eds) Llorca Antolin. *Las mujeres entre la realidad y la ficción. Una mirada feminista a la literatura española*. (reseña). Vers. vol.29. 2011. revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/download/37796/36576 (último acceso: 21 de diciembre de 2013).
- GALDONA PÉREZ, Rosa I. *Discurso femenino en la novela española de la posguerra: Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*. Madrid: Servicio de publicaciones. Universidad de la Laguna [Estudios y ensayos], 2001.
- GIL CASADO, Pablo. *La novela social española (1920-1971)*. 2a. Barcelona: Seix Barral, 1973.
- GOLDMAN, Lucien. «Introducción a los problemas de una sociología de la novela.» En *Para una sociología de la novela*, traducido por Jaime Ballesteros y Órtiz Gerardo. Madrid: Ayuso, 1975.
- GONZÁLEZ, Reynaldo. *Llorar es un placer*. La Habana: Letras Cubanas., 1988.
- GONZÁLEZ-ALLENDE, Iker. «La novela rosa de orientación vasca e ideología franquista durante la Guerra Civil española.» *Revista Internacional de Estudios Vascos*. 2005. <http://www.eusko-ikaskuntza.org/es/publicaciones/colecciones/riev/articulo.php?o=14475> (último acceso: 24 de septiembre de 2013).
- GUTIÉRREZ CAPELLA, Roxana. *Telenovelas y cuentos de hadas*. Tesis. México: UNAM-FCPy S, 1994.

- GUZMÁN Urrero, Peña. «Géneros y subgéneros. La novela rosa.» *Centro Virtual Cervantes*. 2004. http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/abril_04/27042004_01.htm (último acceso: 13 de enero de 2014).
- HERNÁNDEZ, Marisela, y María Elisa Hernández. «El buen gusto y el mal gusto acá entre nosotros.» *Revista de ciencias sociales*. Vol. 10. enero-abril de 2004. PDF: <http://www.redalyc.org/pdf/280/28010103.pdf> (último acceso: 24 de junio de 2013).
- HERRERA, Coral. «El romanticismo patriarcal.» *Acción comunista*. 2010. <http://creandopueblo.files.wordpress.com/2011/09/herrera-goc81mez-coral-el-romanticismo-patriarcal.pdf> (último acceso: 16 de agosto de 2013).
- HOZ ZÁVALA, Blanca Olga. *Aproximación sociológica al estudio de la pornografía en medios impresos (Novela rosa y fotonovela roja)*. Tesis. México: UNAM-FCPy S, 1986.
- ILLADANES ADARO, Graciela. *La novelística de Carmen Laforet*. Madrid: Gredos, 1971.
- JORDAN, Barry. «Laforet's *Nada* as female bildung?» *Symposium: A Quarterly journal in modern literatures*. Núm.46. 1992. <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00397709.1992.10733767#.VDRdjPI5PkU> (último acceso: 2013 de julio de 24).
- . *Nada de Carmen Laforet*. Vol. 8/1, de *Historia y crítica de la literatura española (primer suplemento)*. Taurus, 1995.
- KRONIK, John W. «*Nada* y el texto asfiriado. Proyección de una estética.» *Revista Iberoamericana*, 1981: 116-117.
- KUNDERA, Milan. *La insoportable levedad del ser*. 4a. Traducido por Fernando de Valenzuela. México: Tusquets Editores [Colección andanzas], 1990.
- LAFORÉ, Carmen. *Mis páginas mejores*. Madrid: Gredos [Antología Hispánica], 1956.
- . *Nada*. Barcelona: Destino [Colección Áncora y Delfín], 2004.
- LARMANA, Manuel. *Literatura de posguerra*. Buenos Aires: Nova, 1961.
- LEE, Stacey. «Una comparación temática de las novelas de posguerra: *Entre visillos* y *Nada*.» 2010. http://trace.tennessee.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2360&context=utk_chanhonoproj (último acceso: 24 de febrero de 2014).
- LÓPEZ, Francisca. *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra*. Madrid: Pliegos, 1995.
- LUKÁCS, György. *El alma y las formas y Teoría de la novela*. México: Grijalbo, 1975.
- Manual de la literatura española XII. Posguerra, introducción, prosa y poesía*. Pamplona: Cénit, 1980.
- MANZANO BADÍA, Benjamín. «Carmen de Icaza, una apología pequeño-burguesa y conservadora.» *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*. Editado por Marina Villalba Álvarez. 2000. http://books.google.com.mx/books?id=xcaF0FAGLVYC&pg=PA107&lpg=PA107&dq=Qui%20sabe+Carmen+de+Icaza&source=bl&ots=uFX8p_vYnd&sig=eL9IZQzsBL-If8Nw7jv35FJu3I&hl=es&sa=X&ei=1jauU_q7DNCKqAbS6YDoCg&ved=0ChOQ6AEwDw#v=onepage&q=Qui%20sabe%20Carmen%20d (último acceso: 23 de abril de 2014).
- MARTÍN GAITE, Carmen. *La chica rara*. 1987. http://www.carmenlaforet.com/vista_por/11.%20Carmen%20Martin%20Gaitte.%20La%20chica%20rara..pdf (último acceso: 10 de agosto de 2013).
- MARTÍN PARDAVILA, Almudena. «La recepción crítica de "*Nada*" de Carmen Laforet.» *Universidad Complutense. Instituto de Investigaciones Feministas*. 2011. http://eprints.ucm.es/13335/1/Rescue_OK.pdf (último acceso: 26 de enero de 2014).
- MARTÍNEZ CACHERO, José María. *Historia de la novela española entre 1936 y 1975*. Madrid: Castalia, 1973.

- MARTÍNEZ- CARAZO, Cristina. «Novela española y cine a partir de 1939.» *Scribd*. s.f. <http://es.scribd.com/doc/168221512/Novela-espanola-y-cine-a-partir-de-1939> (último acceso: 9 de octubre de 2013).
- MARTÍNEZ GARRIDO, Elisa. «Bildungsroman y crítica de género. Novela rosa y narración de mujeres.» *Cuadernos de Filología Italiana*. 2001. revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/download/.../17606 (último acceso: 23 de abril de 2013).
- MARTÍNEZ, Josebe. «Santa Andrea. *Nada*.» *Las mujeres entre la realidad y la ficción. Una mirada feminista a la literatura española*. Vol. 29. 2011. revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/download/37796/36576 (último acceso: 30 de enero de 2014).
- MILLÁN, Margarita. *Cultura e industria Cultural. Aproximación Teórica al problema de la cultura*. Tesis. México: UNAM-FCPy S, 1983.
- MINARDI, Adriana. «Trayectos urbanos: paisajes de postguerra en *Nada* de Carmen Laforet. El viaje de aprendizaje como estrategia narrativa.» *Espéculo*, nº 30 (2005).
- MOCEK, Izabela. «*Nada* de Carmen Laforet. El proceso de maduración de la protagonista como un ejemplo de la emancipación femenina.» Universidad de Vigo- Master educación e igualdad de género y políticas de Igualdad. . 2005. <http://espacio.uned.es/fez/view.php?pid=bibliuned:Llcv-CB1E986E-A4D3-6793-3CC0-D3457D07A141> (último acceso: 30 de julio de 2013).
- MOLES, Abraham. *El arte de la felicidad*. Barcelona: Paidós, 1990.
- MORRESI, Zulema. «Reflexiones sobre posibles estrategias metodológicas para el análisis de la novela rosa.» *La trama de la comunicación*. Vol. 2. 1997. PDF: <http://www.redalyc.org/pdf/935/93500912.pdf> (último acceso: 23 de junio de 2013).
- NEYRET, Juan Pablo. *Entre la acción y actuación. La politización del kitsch en "El beso de la mujer araña" de Manuel Puig y "Tengo miedo torero" de Pedro Lemebel*. s.f. <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero36/puiglebe.html> (último acceso: 17 de abril de 2013).
- NICHOLS, Geraldine. «Caída/Re (s) puesta :La narración femenina de la posguerra.» En *Literatura y vida cotidiana*, de María de los ángeles Durán, 325-335. Saragossa: Universidad Autónoma de Madrid. Seminario de Esstudios de la Mujer, 1987.
- NÚÑEZ PUENTE, Sonia. «Novela rosa y cultura popular: Carmen de Icaza y Concha Linares de Becerra.» *Sincronía*. Seminario de estudios de identidad de género. Madrid. marzo-junio de 2007. <http://sincronia.cucsh.udg.mx/nunezspring07.htm> (último acceso: 3 de mayo de 2013).
- ONFRAY, Michel. *Política del rebelde. Tratado de resistencia e insumisión*. Traducido por Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Anagrama, 2011.
- ÓRTIZ, María Inés. «Discurso gastronómico, discurso del poder. Una crítica a la Dictadura franquista.» *Espéculo: Revista de Estudios literarios*, nº 35 (mar-jun 2007).
- PEDRAZA , Felipe, y Milagros Rodríguez. *Las épocas de la literatura española*. Barcelona: Ariel [Literatura y Crítica], 2002.
- PORRAS ALCOCER, José Santa Ana. *Una lectura feminista a Nada de Carmen Laforet*. Tesis. México: UNAM-FFyL, 1999.
- POZUELO YVANCOS, José María. *De la autobiografía. Teorías y estilos*. Barcelona: Crítica, 2006.
- PREGELI, Bárbara. *El kitsch en el barroco castellano*. s.f. <http://hispanismos.cervantes.es/documentos/0001/pregeljviii.pdf> (último acceso: 2 de julio de 2013).
- QUINTANA TEJERA, Luis María. *Nihilismo y demonios. Técnica narrativa y estilo literario en su obra*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1994.
- RADWAY, Janyce. «Reading the Romance. Woman read Romance. Te interaction of text and context.» *Feminist Sutudies*. Vol. 9 .N.1 trad. Beatriz Bernábez. Spring de 1983.

- <http://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/download/CIYC0000110141A/7381>. (último acceso: 23 de abril de 2013).
- RIVAS ROJAS, Raquel. «La narrativa de Gloria Stolk. Cambio cultural y función intelectual femenino en tiempos de dictadura.» *Núcleo*. 2005. http://www.scielo.org.ve/scielo.php?pid=S0798-97842005000100007&script=sci_arttext (último acceso: 21 de septiembre de 2013).
- ROBERTS, Gemma. *Temas existenciales en la novela española de la postguerra*. Madrid: Gredos [Biblioteca Románica Hispánica], 1973.
- RÓDENAS DE MOYA, Domingo. «Noticia sobre Carmen Laforet y *Nada*.» En *Nada*, de Laforet Carmen, 217-267. Barcelona: Crítica [Clásicos y Modernos 6], 2001.
- RODRIGUES MARTIN, Iván. «"Um ditado asavesas. Uma leitura de romance *Cristina Guzmán, profesora de idiomas* de Carmen de Icaza.» *Hispanista. Primera revista electrónica de los hispanistas en Brasil*. s.f. <http://www.hispanista.com.br/disserta%C3%A7%C3%A3o01esp.htm> (último acceso: 25 de noviembre de 2013).
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, María de los Ángeles. *Algunas consideraciones sobre la soledad en *Nada de Carmen Laforet**. Tesis. México: UNAM-FFyL, 1998.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Rosario. *Entre la importancia y la irrelevancia. Sección Femenina: de la República a la Transición*. 2007. <http://books.google.com.mx/books?id=4fuW3EXqp08C&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false> (último acceso: 12 de septiembre de 2013).
- SANTIAGO PÉREZ, Thanya. *Semiótica de la telenovela (Descripción metodológica y ejercicio de análisis)*. Tesis. México: UNAM-FCPy S, 1998.
- SANTOS, Lidia. *Kistch trópical. Los medios en la literatura y el arte de América Latina*. Madrid: Iberoamericana [Colección nexos y diferencias], 2004.
- SANZ VILLANUEVA, Santos. *Historia de la novela solcial española*. Vol. I. Madrid: Alhambra, 1980.
- . «La prosa narrativa desde 1936.» En *Historia de la literatura española*, de José María Diez Borque. Madrid: Taurus, 1980.
- SANZ, Fina. *Los vínculos amorosos*. 5a. Barcelona: Kairós, 2005.
- SERVÉN DÍEZ, Carmen. «Amistad entre mujeres en la narrativa femenina: Carmen Martín Gaité.» *Cuadernos de filología Hispánica*. N. 16. 1998. <http://revistas.ucm.es/index.php/DICE/article/viewFile/DICE9898110233A/12766> (último acceso: 26 de enero de 2014).
- . «Mujer y persona narrativa en tres novelas del siglo XX: Carmen de Icaza, Carmen Martín Gaité y Rosa Montero.» *María Villalba. Mujeres novelistas en el panorama literario en el S.XX. Universidad de Castilla-La Mancha*. 2000. <http://books.google.com.mx/books?id=xcaF0FAGLVYC&pg=PA201&dq=mujeres+novelistas+en+el+panorama+literario+del+siglo+xx+carmen+icaza&hl=es&sa=X&ei=sy1gUv6dHaKb2wWytICgBA&ved=0CC8Q6AEwAA#v=onepage&q=mujeres%20novelistas%20en%20el%20http://www.castalia.es/libr> (último acceso: 9 de octubre de 2013).
- . «Novela rosa, novela blanca y escritura femenina en los años 40: la evolución de Carmen de Icaza.» *Asparkía: investigación feminista VII*. 1996. <http://www.raco.cat/index.php/Asparkia/article/view/108315/154771> (último acceso: 3 de mayo de 2013).
- SOBEJANO, Gonzálo. «Direcciones de la novela española de posguerra.» En *Novelistas españoles de posguerra*, de Cardona Rodolfo. Madrid: Taurus, 1976.
- SOLDEVILLA DURANTE, Ignacio. *Historia de la nueva literatura española (1936-2000)*. Vol. I. Madrid: Cátedra, 2001.
- SUMALLA BENITO, Aranzazu. *La novela de formación en la narrativa española contemporánea escrita por mujeres (Tesis en línea)*. 2003.

- http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/46328/1/ASDB_TESIS.pdf (último acceso: 21 de diciembre de 2013).
- TAMAMES, Ramón. *La República. La era de Franco (1931-1970)*. Vol. VII. Madrid: Alianza-Alfaguara, 1973.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel. *La España del siglo XX (La Guerra Civil de 1936 a 1939)*. Vol. 3. Barcelona: Laia, 1978.
- URRUTIA, Jorge. «Vecinos de pólvora y la muerte. La literatura del fascismo español.» *Centro Virtual Cervantes*. s.f. http://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/19/I_02.pdf (último acceso: 26 de enero de 2014).
- VALBUENA PRAT, Ángel. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- VALLS, Fernando. *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica, 2003.
- «Vanguardia.» 16 de octubre de 2013. <http://www.vanguardia.com.mx/laliteraturaeroticaactualsolonovelarosaconsexoalmudena grandes-1853790.html> (último acceso: 21 de noviembre de 2013).
- VILLA SAN JUAN, Sergio. «Código best seller.» *El boomeran (g)*. 25 de enero de 2014. http://www.elboomeran.com/upload/ficheros/obras/conclusiones_cdigo_best_seller.pdf (último acceso: 25 de enero de 2014).
- ZAPATA RUÍZ, Teresa. *El cuento de hadas, el cuento maravilloso y el cuento de encantamiento*. . Castilla: Universidad de Castilla, La Mancha, 2007.
- ZÓ, Ramiro Esteban. «Funciones de la novela sentimental hispanoamericana durante el siglo XIX.» *Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal*. 2007. <http://www.redalyc.org/pdf/1817/181715655008.pdf> (último acceso: 21 de septiembre de 2013).
- ZOVKO, Maja. «La narrativa femenina de posguerra y el mundo de la infancia. IXI.» *Central and Eastern European Online Library*. 2009. www.ceeol.com/aspx/getdocument.aspx?logid=5&id=a819ae55... (último acceso: 9 de octubre de 2013).