

El tremendismo en la novela Nada de Carmen Laforet

Martinjak, Tihana

Master's thesis / Diplomski rad

2023

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:131:266310>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-23**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
Odsjek za romanistiku

Tremendismo u romanu *Ništa* Carmen Laforet

Studentica:

Tihana Martinjak

Mentorica:

izv. prof. dr. sc. Maja Zovko

Zagreb, svibanj 2023.

Universidad de Zagreb
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales
Departamento de Estudios Románicos

El tremendismo en la novela *Nada* de Carmen Laforet

Estudiante:

Tihana Martinjak

Tutora:

Dra. Maja Zovko

Zagreb, mayo 2023

Sažetak:

U ovom će se radu analizirati roman *Ništa* španjolske spisateljice Carmen Laforet u okvirima književnog stila *tremendismo*. U uvodnom dijelu se objašnjava kulturno-politički kontekst u kojem se zatekla Španjolska nakon Građanskog rata, s posebnim naglaskom na 40-te godine kada Laforet objavljuje svoj roman. Upravo se u tom periodu javlja *tremendismo* kao zaseban književni stil čija je glavna značajka odraz strahota Španjolskog građanskog rata. Uz vremenski okvir, u ovom će radu biti prezentirane osnovne značajke *tremendismo* kao i njegovi glavni predstavnici. Rad se također osvrće na sveukupno stvaralaštvo Carmen Laforet s posebnim naglaskom na recepciju, narativne tehnike i teme u romanu *Ništa*. Pripadnost ovog djela već spomenutom književnom stilu dokazat će se analizom likova, radnje i prostora prikazanim kroz pesimističnu prizmu glavnog lika Andree.

Ključne riječi: *tremendismo*, Carmen Laforet, *Ništa*

Resumen:

El presente trabajo analiza la novela *Nada* de Carmen Laforet dentro de las márgenes estilísticas del tremendismo. La parte introductoria está dedicada al contexto cultural-político de la posguerra española, con especial énfasis en la década de los 40 cuando Laforet publica la novela *Nada*. Ese es el periodo en el que nace el tremendismo como corriente literaria independiente, cuyo principal propósito es reflejar el horror de la Guerra Civil. Además, en este trabajo se presentan los rasgos distintivos del tremendismo como también los autores representantes de este movimiento literario. El trabajo también trata la obra completa de Carmen Laforet, con el enfoque en la recepción, las técnicas narrativas y los temas en la novela *Nada*. Se analizan los rasgos tremendistas a través de tres aspectos: los personajes, las acciones y el espacio, todos dibujados desde el punto de vista pesimista de la protagonista Andrea.

Palabras claves: tremendismo, Carmen Laforet, *Nada*

Índice

1. Introducción	1
2. La España de la posguerra	2
3. El concepto del tremendismo	9
4. Carmen Laforet: vida y obra	13
5. La narración y los temas en <i>Nada</i>	18
6. El tremendismo de los personajes	23
7. El tremendismo en las acciones	32
8. El tremendismo en el entorno	44
9. Conclusiones	50
10. Bibliografía	52

1. Introducción

La posguerra española está guardada en la conciencia común como un duro periodo de penurias económicas, sociales y espirituales. Muchos se vieron obligados a dejar la España franquista huyendo de las restricciones del nuevo régimen que tanto daño hizo a la sociedad española. Sin embargo, hubo gente, fuera y dentro de las fronteras, que de distintas maneras empujaban por hacer cambios microscópicos o, por lo menos, por hacer visible la situación vivida de aquellos tiempos. Muchas veces ejemplos de ese tipo de rebeldía la podemos encontrar en maestras obras de literatura (Mainer 1980, José Luis Abellán 1980).

Carmen Laforet llamó la atención con su primera novela *Nada* que escribió a los 22 años. Andrea, la protagonista de la novela, narra un año de su vida transcurrido en Barcelona en compañía de sus familiares. En las páginas de esta novela, Laforet revela la historia de una familia atrapada por las consecuencias de la contienda. La angustia existencial producida por el trauma de la Guerra Civil y el régimen franquista es la esencia del movimiento literario denominado tremendismo. La novela *Nada* es considerada un ejemplo representativo de dicha corriente literaria.

El trabajo está dividido en nueve capítulos. Después de la presente introducción, indagaremos en la situación política de los años cuarenta para contextualizar las condiciones de la producción literaria en las cuales creó Carmen Laforet. Más adelante nos enfocaremos en las distintas concepciones del tremendismo y la cuestión de su autonomía y aparición como corriente literaria, temas trabajados por Alchazidu, Mallo, Ferrer y Martínez Cachero, Sanz Villanueva e Ynduráin. En el capítulo cuarto se sintetiza la producción literaria de la escritora con el objetivo de dar a conocer más acerca de su poética e intereses literarios. Siguiendo esa línea examinaremos también la estructura, los temas y la importancia de la novela *Nada* dentro de la literatura española.

El análisis está dividido en tres capítulos y en cada uno se exponen pruebas de características tremendistas que Carmen Laforet empleó en *Nada*. El primero se enfoca en los personajes, su descripción y sus relaciones. El capítulo se basa en el estudio de Delibes, que reconoció innovaciones narrativas de Laforet dentro de las tendencias tremendistas, en el de Matellán, que analizó las descripciones de los personajes a través de la caracterización directa e

indirecta, y finalmente en el estudio de Martín Gaité, que presentó el concepto de la chica rara. El capítulo VII se enfoca en el análisis de las acciones más horribles y chocantes que esos mismos personajes llevan a cabo. Volveremos a las observaciones de Delibes y Matellán, pero también veremos la relación entre las emociones de Andrea y la Barcelona disonante en el estudio de Costanza Tanner y Valeria de Marco. Por último, el tercer capítulo trata el ambiente ruinoso en que transcurre la trama del libro, es decir las calles de Barcelona y la casa de la calle de Aribau. Para el análisis del espacio en la novela han sido tomados en consideración los estudios de Costanza Tanner, Valeria de Marco y Paloma Lapuerta Amigo.

2. La España de la posguerra

Partiremos de lo que innegablemente influye a todas las épocas literarias, sea cual sea el periodo o el país del que estamos hablando: las condiciones sociales y políticas en las que nace una corriente literaria. Carmen Laforet publicó *Nada* en el año 1945, en plena posguerra española dominada por la dictadura franquista. Por eso, examinaremos las circunstancias que determinaron la producción creativa con especial énfasis en la década de los cuarenta.

Después de la Guerra Civil los cambios cruciales ocurrieron en los órdenes nacionales de manera que obstaculizaron varios intentos de subversión por parte de antifranquistas (Mainer 5). La Iglesia católica y el ejército desempeñaban un papel de influencia desproporcionada en comparación con otros países europeos (*Id.* 6). Según nos explica Ángela Cenarro, en la década de los cuarenta España siguió viviendo un estado de guerra por lo cual los consejos de guerra continuaron siendo activos (78). Su trabajo fue revisar los delitos políticos y los crímenes comunes que antes había tratado la justicia ordinaria. A fin de eso se implementaron dos tipos de leyes con efecto retroactivo: la Ley de Responsabilidades Políticas y la Ley de Represión Contra la Masonería y el Comunismo, ambas en función de punir ideologías contrarias al régimen, en concreto todo tipo de violencia ejercida desde julio de 1936. El ejército trabajaba con ayuda de la policía y la Guardia Civil que dependían directamente del Ministerio de la Gobernación. Otros colaboradores, que aparecieron durante la guerra, fueron la Milicia y el Servicio de Información e Investigación, secciones de la Falange dedicadas al espionaje y a la elaboración de informes en los pueblos. En la posguerra, igual que durante la contienda, el objetivo principal fue suprimir los grupos en contra de los que estaban en mando y justificar todo tipo de actividades violentas que intentaban mantener el triunfo del lado victorioso (*Ibid.*). Ángela Cenarro hace hincapié en el

hecho de que todo esto difícilmente pudo realizarse sin la colaboración de la desorientada población española:

Como cuando la guerra terminó las cifras de población reclusa eran muy altas, y las prisiones municipales y provinciales estaban llenas, resultó imprescindible habilitar lugares adecuados para absorber a toda la gente que volvía del «cautivo y desarmado» ejército republicano o del «bando rojo». Las colaboraciones vinieron de muchas partes. La Iglesia católica llegó en ocasiones a proporcionar los sótanos de los seminarios y en algunas localidades los propios vecinos armados participaron en las guardias (*Id.* 79).

España fue el único país europeo fascista con un sistema organizado de delaciones (*Id.* 81). Se trata de un decreto del Ministerio de Justicia creado el 26 de abril de 1940 llamado la «Causa General Informativa de los hechos delictivos y otros aspectos de la vida en la zona roja desde el 18 de junio de 1936 hasta la liberación» (*Ibid.*). Las actividades de la Causa General, pero también del Tribunal de Responsabilidades Políticas como las Auditorías de Guerra, fueron acompañadas por mensajes que animaban a la denuncia, difundidas en la prensa y la radio por parte de autoridades locales (*Ibid.*).

Manuel Abellán nota que parte de las restricciones fue el control de toda moral que no fuese en concordancia con la Santa Escritura, una restricción que condenaba actos de voluntad libre del hombre (Abellán 1984 155). «Fuera de este marco de regulaciones de comportamiento basado en la fe y la dogma, el hombre no tiene salvación porque la luz de la razón sin la fe degenera, se oscurece con las pasiones y no abarca los deberes que impone la revelación para con Dios, para con el prójimo y para consigo mismo» (*Ibid.*). Eduardo Ruiz Bautista también apoya este dato explicando que «por convicción, pero también por interés, convenía al régimen del general Franco conservar fama de paladín de la cristiandad que se había arrogado y no consentir que se cuestionase una de sus principales fuentes de legitimidad ideológica» (74). Los deberes del buen cristiano se propagaban diariamente en la radio y el periódico, pero también en la entusiasmada labor de los sacerdotes (Abellán 1984 164).

Es más, con la incondicional colaboración activa de las autoridades civiles y militares, con el respaldo de todas las fuerzas sociales, se organizaban misiones y cuaresmas, en fábricas y talleres, campos de deportes y plazas de toros, salas de fiestas y locales variopintos, para infundir los principios de la doctrina cristiana y llamar al arrepentimiento o al temor de Dios, a aquellos que, pese a las apariencias, estaban todavía demasiado alejados de la Iglesia (*Ibid.*).

José-Carlos Mainer explica que Francisco Franco transformó España en un país industrial con una composición del bloque social compuesto por la burguesía financiera y agraria (5). Se

les juntaron los nuevos capitalistas industriales y la «clase política» de destacados militares y sus funcionarios (*Id.* 5,6). Se creyó una activa clase media – profesionales, comerciantes, ejecutivos, funcionarios – que, unida en asociaciones con fines dudosos y guiadas por la Iglesia, se encontraba metida en escándalos financieros muy comunes en el franquismo (*Id.* 6). A veces la dicha clase era un frecuente origen de nuevos políticos, pero otras se trataba de grupos incompatibles con los intereses franquistas que actuaban como portadores de una lenta emancipación llevada por la apostasía. Las clases sociales menos afortunadas compartían otro tipo de destino. Denegados de sus sindicatos y organizaciones políticas, sufrieron el peso de llevar a cabo la reconstrucción económica. Con ella se crearon circunstancias que atraparon la clase baja en una impotencia política total, y esas circunstancias eran: el brutal salto del campo y la agricultura a la ciudad y al proletariado industrial *ex nihilo*, la emigración de las regiones pobres a las regiones periféricas e industriales y por último el abandono del país de una enorme masa de trabajadores que decidieron buscar oportunidades mejores en Europa (*Ibid.*) La década de los cuarenta la podemos resumir como «tiempo de la autarquía económica, de la represión más feroz, de generalizada penuria económica y de mayor combatividad ideológica de los grupos en el poder» (*Id.* 9).

Un acontecimiento importante al que debemos dedicar especial atención es el exilio del 1939. Según las palabras de Soler, se trata de un verdadero exilio político en que los españoles de todo tipo de clase social, formación y edad huían de la represión, la cárcel o la muerte (11). Entre ellos, una considerable cantidad de intelectuales se estableció en Hispanoamérica, sobre todo en México donde el general Lázaro Cárdenas acogió los refugiados políticos con gran solidaridad. Esta etapa fue para muchos escritores exiliados muy fecunda. Buenos Aires y México D.F. se transformaron en centros de publicación de literatura española, y eso incluye algunas de las mejores obras de aquella época y de toda la historia literaria española (*Id.* 12). José Luis Abellán nota que para la mayoría de los escritores exiliados esta nueva perspectiva sudamericana alejada del «Imperio hacia Dios» era ideal para ponderar sobre España (55). Uno de los iniciadores de la reflexión sobre España desde la distancia fue Fernando de los Ríos en su conferencia «Sentido y significación de España» expuesta en el Círculo Socialista Pablo Iglesias en México en 1945. En su discurso subrayó la libertad del espíritu como base de la libertad del hombre (*Id.* 55, 56). Américo Castro desarrolló en los años cuarenta su obra más importante: *España en su historia*. En ella analiza la diferencia entre los españoles y sus vecinos europeos.

La influencia de la obra de Castro se siente en los temas que interesan a José Gaos y a Francisco Ayala (*Id.* 57, 58). El primero analiza la revaluación de valores en el nuevo régimen militar mientras que Ayala analiza la misión de la inteligencia en el mundo y la definición del intelectual desde la perspectiva hispánica (*Id.* 59, 60). Como bien resume Abellán «la línea de Castro, Gaos y Ayala es, pues, una reafirmación de lo esencial español y de su sentido diferenciador frente a una tradición europea con la que nuestros valores no se sentían compatibles» (61). Entre los exiliados destaca también el filósofo Eduardo Nicol que se dedica a la desmitificación de la esencia española (*Ibid.*). Algunos autores, como José Ferrater Mora, María Zambrano y Juan David García Bacca, unen estas dos tendencias de redefinir los valores españoles y buscar su esencia en el ámbito de la teoría y el pensamiento. Ferrater Mora por ejemplo observa el fenómeno del fracaso como parte de la identidad española, identificándolo también en el fracaso de don Quijote y sus ideales. María Zambrano elabora aún más el dicho tema en su libro *Pensamiento y poesía en la vida española* publicado en México en 1939. Afirma que el fracaso es un rasgo definitivo en el pueblo español y que los valores españoles se alejan del movimiento racionalista (*Id.* 63). Por último, Abellán menciona a Juan David García Bacca y su *Introducción literaria a la filosofía*. La segunda parte de este libro está dedicada al parecido tema basándose en el análisis de *La vida es sueño* que, según el autor, es una dramatización de la filosofía española (*Id.* 64). Mainer destaca que los mencionados intelectuales, además de entusiasmarse con el tema de «ser de España», experimentaron nuevas corrientes universales que no pudieron atravesar las fronteras españolas (8). En suma, Francisco Ayala, José Ferrater Mora, Juan D. García Bacca, María Zambrano y muchos más aportaron su parte al pensamiento liberal español. Los españoles recibían las obras intelectuales del exilio sobre todo a través de la revista *Ínsula*, convertida en el boletín internacional del hispanismo (*Id.* 11).

Hablaremos ahora de las restricciones que obstaculizaban la vida literaria en el régimen franquista. Bautista explica que una parte de tales limitaciones era el Índice de los libros prohibidos que constaba de 4126 títulos de los cuales 256 pertenecía a autores del siglo XX. Dentro de este grupo aparecían nombres como Anatole France, Rousseau, Victor Hugo, Balzac, hijo y padre Dumas y Darwin (75). Acerca de esta información el autor destaca que «se trataba, en buena medida, de un catálogo de interés anticuario, pródigo en oscuros tratados de heresiarcas y nigromantes muchos siglos atrás caídos en el mayor de los olvidos» (*Ibid.*). Al principio la purificación del canon residía en hogueras espontáneas de libros, pero pronto se crearon

comisiones depuradoras dentro de las universidades dedicadas a revisar los catálogos de bibliotecas (*Ibid.*). También se destruyeron los numerosos archivos personales de intelectuales refugiados, por ejemplos los archivos de Antoni Rovira i Virgili y la biblioteca de Pompeu Fabra (Abellán 1984 161). Sin embargo, el Índice no era el único método represivo aplicado en aquellos tiempos. Lo verdaderamente dañoso fue la ya mencionada estricta censura.

Manuel Abellán define la censura como «el conjunto de actuaciones del Estado, grupos de hecho o de existencia formal capaces de imponer a un manuscrito o a las galeradas de la obra de un escritor – con anterioridad a su publicación – supresiones o modificaciones de todo género, contra la voluntad o el beneplácito del autor» (Abellán 1982 169). El estudioso explica que durante la primera etapa los censores de talla intelectual intentaban reeditar las galeradas de manera que careciesen de todo tipo de alusión al estado político anterior al régimen. Esto formaba parte de la totalitarización de cultura, aunque en general pocos escritores se atrevían a escribir temas relacionados con la política (*Id.* 172). Luego durante el mandato del ministro de Información y Turismo Gabriel Arias-Salgado, que estuvo a cargo entre 1951 y 1962, se impone un fuerte control de importaciones, menos controladas que antes. Además se introduce un sistema de interminables negaciones entre la Administración censoria y los escritores debido a las cuales el número de textos denegados entre 1955 y 1962 llegó al porcentaje de 4,43 por 100 sobre el total de las obras presentadas a dichas consultas (*Id.* 173). Durante el mandato de Manuel Fraga entre 1962 y 1969 se introdujo la Ley de Prensa e Imprenta que fue presentada como una ley liberal, pero que en realidad habilitó la continuación de prohibiciones por motivos morales o religiosos. Un promedio de 8,7 por 100 del total de obras presentadas sufrió tachaduras, aunque disminuyeron las denegaciones a un promedio de 2,7 por 100 (*Ibid.*). El siguiente ministro fue Pío Cabanillas y su etapa fue marcada por el deterioro del franquismo y el creciente anhelo de libertad de expresión en las artes. Aumentaron las denegaciones a un 3,3 por 100, pero disminuyó el número de tachaduras en relación con el periodo de Fraga (*Id.* 174). Es importante entender que muchas veces los autores que excitaban conflictos con los censores fueron los mismos que, al principio, secundaban el régimen de una u otra manera (Abellán 1984 168). Por ejemplo, Camilo José Cela y Pedro de Lorenzo trabajaban como censores de revistas y publicaciones literarias. Los dos sufrieron peripecias por sus obras, Cela por *La familia de Pascual Duarte* y *La Colmena* y Lorenzo por *La quinta soledad*. Otro ejemplo es Gonzalo

Torrente Ballester que tuvo problemas por su novela *La fiel infantería*, pero que previamente formaba parte de la Delegación Nacional de Propaganda en Burgos (*Ibid*).

Los años inmediatos a la guerra no fueron los más fecundos en la producción de la novela. La primera razón, según las palabras de Joaquín Marco, es el hecho de que en los años treinta la novela española no había alcanzado un nivel comparable con las de Francia, Alemania, Inglaterra o los Estados Unidos (110–111). De los pocos autores que escribían la novela cada uno de ellos representa una situación peculiar: Baroja escribió sus mejores novelas en la década de los veinte mientras que sus obras posteriores a la guerra quedan en la sombra de la producción de los escritores europeos; el estilo de Unamuno, el resultado de una concepción personal de la literatura y la existencia, era demasiado peculiar para el lector nuevo; algo parecido pasa con Valle-Inclán que crea desde la perspectiva del esperpento; Miró estaba demasiado preocupado por el estilo y, finalmente, el intelectualismo de Pérez de Ayala resulta confuso para los lectores (*Id.* 110). Es interesante que el público español, de mano de editoriales o revistas, recibiera las últimas creaciones de autores como Joyce, Faulkner, Proust, Kafka, Gorki, entre otros, pero esto no ayudó a establecer una masa crítica para la recepción de la novela. Según Marco, existen varias razones para el desinterés por la novela. En primer lugar, la novela es a menudo considerada un género burgués, y en aquel momento la burguesía no estaba suficientemente desarrollada en la sociedad española. Además, la crítica no estaba igual de dedicada a la recepción de la novela como lo estaba a la recepción de la poesía y el ensayo que en aquel entonces florecían. Otro factor decisivo fue el ya mencionado exilio posterior a la guerra que no ayudó a la recuperación de la novela. Por último, un elemento igual de importante fue la falta del interés por la difusión del género novelesco por parte de las editoriales (*Id.* 111-112).

Sin embargo, esto no quiere decir que no hubo novelas que resonaron en la historia de literatura española. Haremos un breve resumen de publicaciones más significantes para la novela en la época de los cuarenta. Empezamos con los años 1940 y 1941 que temáticamente no están limitados a la lucha bélica y política, como fue la mayoría de la literatura en aquel entonces. Aparecen los títulos como *Don Adolfo, el libertino* de Jacinto Miquelarena, *Alicia al pie de los laureles* de Claudio de la Torre y *El Chiplichandle* de Juan Antonio de Zunzunegui, todos miembros de la generación del 27 (Martínez Cachero, Sanz Villanueva, Ynduráin 321). Se considera que la novela española de la posguerra nace en 1942 con Camilo José Cela y su novela *La familia de Pascual Duarte* que tuvo mucho éxito tanto entre la crítica como entre los lectores

(Id. 322). En el mismo año Zunzunegui, que junto a Cela encabezaba la producción de este género, publicó su segunda novela corta titulada *El hombre que iba para estatua*. En 1943 fue publicada *¡Ay...estos hijos!*, otra novela de Zunzunegui en la que demuestra su afición por la greguería y el neologismo (Id. 322, 323). Entre 1943 y 1945 se amplía significativamente el número de autores que escriben novelas impactantes. Cabe mencionar *La quinta soledad* de Pedro de Lorenzo, *La fiel infantería* de Rafael García Serano, *Javier Mariño* de Gonzalo Torrente Ballester y *Mariona Rebull* de Ignacio Agustí, todos del año 1943 (Id. 323–325). En 1944 vieron la luz otras dos novelas de Cela tituladas *Pabellón de reposo* y *Nuevas andanzas y desventuras del Lazarillo de Tormes* y la tercera novela corta de Zunzunegui *Dos hombres y dos mujeres en medio* (Id. 322, 323). El mismo año se publica la novela superrealista de Azorín titulada *La isla sin aurora*. En el año 1945 fue publicada la novela de Laforet. Gonzalo Torrente Ballester sigue con su producción novelesca con *El golpe de estado de Guadalupe Limón* de 1946 (Id. 324). Para terminar hay que mencionar también *La úlcera* de Zunzunegui publicada en el año 1948 y *La sombra de ciprés es alargada* de Miguel Delibes del mismo año (Id. 323, 328). Algunas de estas obras son representaciones máximas del tremendismo por lo cual los volveremos a mencionar en el siguiente apartado.

De las tendencias generales de estos y muchos más escritores de esta década Martínez Cachero, Sanz Villanueva e Ynduráin observan: «Los años cuarenta no eran propicios para el experimentalismo narrativo y los novelistas de entonces [...] solían acogerse al realismo, con variadas apariencias éste. Ocurría así no sólo con aquellos autores que desde tiempo atrás se habían mostrado afectos a semejante tendencia –caso de Arbó, de Bartolomé Soler–, sino también con los recientemente incorporados –Cela, Agustí, Carmen Laforet–» (328). Dicho realismo se manifiesta sobre todo bajo el signo del tremendismo, la corriente literaria que entonces se puso de moda y en cuyo código escribe también Carmen Laforet su novela *Nada*. Sin embargo, esta no fue la única manera de confrontar las precariedades de la década de los cuarenta. Surgieron tendencias de ficción superrealista en la cual los escritores pretendían evadir y olvidar los horrores de la guerra y el nuevo día a día. De tales obras cabe destacar las siguientes novelas: *La isla sin aurora* de Azorín, *La luna ha entrado en casa* de José Félix Tapia, *Cinco sombras* de Eulalia Galvarriato, *La sal perdida* de Pedro de Lorenzo, *La vida nueva de Pedrito de Andía* de Rafael Sánchez Mazas y, por último, *Industrias y andanzas de Alfanhuí* de Rafael Sánchez Ferlosio (Id. 329).

En fin, «la vida cultural de la España de la posguerra ha oscilado, en suma, entre el complejo de inferioridad y la voluntad de ruptura con el pasado inmediato» (Mainer 8).

3. El concepto del tremendismo

Antes que nada hay que advertir que la idea de los rasgos tremendistas aparece dentro de un amplio abanico de investigaciones sobre casi toda la literatura española posterior a la Guerra Civil, sobre todo investigaciones de la narrativa. Aunque tiene un apogeo muy claro en las obras de Camilo José Cela, sus inicios se sienten ya a finales de los años treinta y su influencia permanece viva incluso hasta el fin del siglo XX (Alchazidu 2016). Daremos una síntesis de sus formas preliminares a partir de las cuales seguiremos su desarrollo diacrónico. Además, al final veremos cómo los investigadores definieron este movimiento y qué elementos destacaron como cruciales.

Para entender el tremendismo en toda su plenitud hace falta comenzar con el tema del ciclo bélico. Aquí hablamos de los autores que desarrollaron su actividad literaria inmediatamente después de la Guerra y que, según Athena Alchazidu, a menudo son erróneamente incluidos dentro del movimiento tremendista (Alchazidu 2016 75). La principal razón por esta confusión se debe a que «esa narrativa al tratar el tema de la contienda española, cuenta con argumentos que tienen lugar en una ambientación bélica cargada de escenas violentas» (*Ibid.*). Ya aquí podemos destacar un hecho imprescindible: el tremendismo es, sin duda alguna, una corriente literaria producida por el terrible peso de la Guerra Civil. Sin embargo, esto no quiere decir que todo lo que sea posterior a la Guerra, trate el tema de la Guerra o tenga elementos crueles y violentos sea por consiguiente algo tremendista (*Id.* 76). En el caso del ciclo bélico, se trata de obras con una clara finalidad propagandística de literatura falangista. Esta finalidad está en contraste con las motivaciones de autores tremendistas – el ansia de expresar la inquietud creativa vinculada con la búsqueda de una estética adecuada. Otra diferencia es que el personaje de una novela del ciclo bélico suele ser un optimista y entusiasta que sigue conservando sus ilusiones a pesar de haber sufrido el horror del conflicto bélico. Estos protagonistas miran hacia el futuro en que, según sus creencias, vivirán una vida mejor. Son llevados en las alas de su ideología por la que lucharon así pues tampoco rechazan la guerra y a veces incluso no la perciben negativamente (*Id.* 77). «Este tipo de optimismo ideológico constituye más bien la antítesis de la concepción tremendista del mundo, puesto que llega a

situarse en una oposición directa al pesimismo y a la visión negra de la existencia humana reflejada en las obras tremendistas por excelencia, como las novelas de Cela, Laforet y Matute» (*Ibid.*). Alchazidu explica dos razones más por las que el ciclo bélico es a menudo considerado tremendista. La primera es el momento de aparición de primeras críticas que defendieron esta postura y ese fue en la inmediata posguerra, cuando el tremendismo todavía estaba en su estado preliminar. La segunda razón es el lenguaje utilizado en estas obras, un lenguaje de los registros más bajos del habla cuyo propósito era sugerir la ambientación cruda del campo de batalla y la vida de un colectivo militar exclusivamente masculino (*Id.* 78). Al final, hay que mencionar tres autores más destacados de este ciclo: Rafael García Serrano, Tomás Borrás y Edgar Neville.

Podemos concluir que los verdaderos tremendistas aparecen paralelamente con los autores falangistas en la década de los cuarenta. El contexto político unió a los escritores tremendistas ideológica y creativamente (Alchazidu 2005 26). El primero que debemos mencionar es Camilo José Cela y su primera novela *La familia de Pascual Duarte* publicada en 1942. Con esta novela, Cela rompe con la novelística de la época tanto en el sentido formal como en el sentido temático (*Ibid.*). El iniciador del tremendismo nos cuenta la dolorosa vida del hombre que sufre la muerte de su mujer infiel y llega a cumplir una serie de actos horribles: mata al amante de su mujer, a su propia madre y a uno de los ricos del pueblo (Mallo 49). Aunque Pascual comete tales delitos, el autor nos ofrece una justificación humana de sus decisiones, de ahí que lo tremendo en realidad no son los crímenes violentos sino los hechos fatales que pulsan al protagonista a cometerlos (*Ibid.*). El desenlace produce una sensación desequilibrada: al final somos conscientes de que Pascual no es despiadado, pero por hacer la justicia por su propia mano termina condenado a pesar de ser sus víctimas peores que él mismo (*Id.* 49, 50). Como bien explica Ortega: «El clima histórico de la censura franquista obstaculiza el ejercicio de la libertad exigida por la literatura. [...] Esta obra constituye un alegato socio-moral del violento contexto español de la inmediata posguerra. La confesión de Pascual Duarte, la víctima propiciatoria y, a la vez, criminal, constituye un testimonio y una denuncia contra la violencia desencadenada por el conflicto» (19).

La sombra del ciprés es alargada, primera novela de Miguel Delibes, vio la luz del día en 1948. Olga P. Ferrer destaca que la obra invoca, tanto en el título como en la trama, una angustia de la muerte y del vivir por lo que refleja preocupaciones relativas al existencialismo (301). El protagonista Pedro está obsesionado con el tema de la muerte que constituye su inquietud

psíquica y física. Pedro siente profundamente la muerte de su amigo y decide aislarse para no volver a padecer parecidos dolores (*Ibid.*). «Más que una condición, un mero modo de sentirse, se trata de una voluntad consciente y lúcida de aislamiento o más propiamente, de desasimiento; [...] El pensamiento central de *Delibes* se entronca así con una filosofía estoicosenequista del desprendimiento, de renuncia, de honda raigambre hispana» (*Id.* 301, 302). A pesar de vivir bajo el peso de sus pensamientos y temores, Pedro decide abrazar el amor de una mujer que al cabo termina suicidándose ante sus ojos lo que vuelve a producir su desasosiego (*Id.* 302). Según las palabras de Ortega, la obra «se inscribe dentro de un realismo existencial y convencional en torno a la problemática de la búsqueda de los personajes de una existencia auténtica» (19).

Nos adelantamos al año 1951 y la publicación de la primera edición de *La colmena*. Camilo José Cela logró publicarla en Buenos Aires bajo restricciones un poco más leves del peronismo, pero la novela le costó la afiliación con la Asociación de la Prensa de Madrid y también prohibieron su nombre en los periódicos españoles (Marco 115). Alchazidu argumenta que, a pesar de las distintas técnicas narrativas, las huellas tremendistas siguen notándose en la segunda novela de Cela, sobre todo por su esfuerzo de subrayar la crueldad y la violencia (Alchazidu 2005 27). *La colmena* es considerada técnicamente más renovadora que su primera novela, aunque las dos son estudiadas como claros antecedentes del realismo social de la década de los cincuenta (Ortega 19). «Cela [...] continúa en este libro como novelista omnipotente y omnisciente, que crea y manipula a su antojo seres y situaciones; los homúnculos de esta novela se retratan, sí, hablando y haciendo, pero el autor contribuye con palabras propias, casi siempre de comentario flagelante, a la intencionada presentación» (Martínez Cachero, Sanz Villanueva, Ynduráin 330). A través del mundo de los tertulianos del café de doña Rosa, el personaje colectivo de la obra, Cela recrea los aspectos exteriores de una crisis y la insolidaridad del ser humano (Ortega 19). Los ciento sesenta personajes del Madrid de 1942 «bullen a impulsos de las más bajas pasiones, de los vicios más repugnantes, de los intereses más reprobables, de la miseria más espantosa. No hay en todo el pequeño y denso libro una sola acción elevada y noble» (Mallo 52).

Hay más autores que se destacaron por crear dentro de las márgenes tremendistas. Por ejemplo, Ana María Matute en su novela *Los Abel* trata el tema del patriarcado y los problemas sociales de España de la posguerra. Plantea la cuestión de la posición de la mujer en la sociedad a través de una protagonista que desea liberarse de las rígidas restricciones tradicionales de

aquellos tiempos (Alchazidu 2005 28). Darío Fernández-Flórez centró la novela *Lola, espejo oscuro* en una prostituta joven que escribe sus memorias. En esta narración dentro de la narración, claramente inspirada en las técnicas narrativas de *La familia de Pascual Duarte*, el lector sigue las dificultades de una vida turbulenta situada temporalmente, en mayor grado, en la España de los cuarenta. Tres autoras más que cabe mencionar en este contexto son: Eulalia Galvarriato y su novela *Cinco sombras*, Rosa María Cajal y *Juan Risco* y finalmente Susana March y su obra *Nina*. Las mencionadas autoras, junto con Carmen Laforet, sirven como ejemplo de un cambio significativo que se estaba produciendo en aquella época, y es la incorporación de la mujer en la vida literaria española (*Ibid.*)

Se ofrecen varias concepciones y explicaciones sobre el fenómeno del tremendismo. Athena Alchazidu advierte que existen tres agrupaciones distintas de investigaciones. El grupo más extremo es el que ni siquiera reconoce la existencia del tremendismo como corriente literaria separada. Incluso el propio Cela, que es considerado como iniciador de este movimiento literario, negó en varias ocasiones su contribución a la instauración del tremendismo (Alchazidu 2005 25). En segundo lugar, hay muchos casos en los que el tremendismo se percibe como una variante del realismo, pero con sus particularidades propias (*Ibid.*). Por último, existe también la agrupación que califica el tremendismo como un fenómeno literario independiente al realismo, una corriente autóctona que apareció en los años cuarenta, pero desapareció tras un restringido periodo del tiempo ya en la década de los cincuenta (*Id.* 26).

Jerónimo Mallo nos explica que el nombre mismo tremendismo sugiere una significación esencial: «Se trata de relatos novelescos relativos a personas, hechos y situaciones verdaderamente terribles, de los que unas veces por la magnitud y otras por la acumulación de motivos de horror se recibe a leerlos una impresión “tremenda”» (49). Desde su punto de vista, este movimiento se basa en la técnica realista para expresar los sufrimientos y las frustraciones de aquel tiempo (*Id.* 54). «Es decir, lo “tremendo” de la vida actual, que no es lo mismo que lo “tremendo” de otras épocas» (*Ibid.*) Esta contemporaneidad es esencial para Mallo. Los géneros literarios anteriores, como la tragedia, el drama romántico, la novela naturalista etc., también trataban el tema de los infortunios del ser humano, pero lo realmente importante y nuevo en el tremendismo no es la técnica sino los temas, o mejor dicho la sensibilidad íntima de los personajes. (*Id.* 54, 55)

Olga P. Ferrer nota que el tremendismo aparece como un aspecto del existencialismo (279). Sus características principales serían el pesimismo, la amargura, la fatalidad, el derrotismo, la desesperación, el dolor y la muerte. Son elementos y situaciones horripilantes que se desarrollan en ambientes violentos y que ocupan las páginas de los escritores españoles en las décadas de los 40 y los 50 (*Id.* 298). La principal diferencia entre el tremendismo y el existencialismo reside en la falta de truculencia en el último. Aunque en ambos casos pretendemos describir la angustia de la condición humana, la inquietud existencial, el existencialismo puede o no representarla de manera escabrosa. Además, la insistencia en lo atroz en el tremendismo permite a los escritores a elaborar sus preocupaciones estéticas (*Ibid.*). También cabe resaltar que la angustia tremendista es consecuencia de condiciones actuales de la vida, es decir de la amarga realidad cotidiana de que uno no puede escapar (*Id.* 303).

Otro hecho importante, que abordan Martínez Cachero, Sanz Villanueva e Ynduráin, es que el término tremendismo fue reservado casi exclusivamente para la novela (328). Estos estudiosos consideran que el término a veces hasta se usaba demasiado ya que protagonistas, situaciones y ambientes implacables abundaban en la literatura de aquellos tiempos. Sin embargo, reafirman que esta tendencia literaria sí que está definida por el «desquiciamiento de la realidad en un sentido violento o esa sistemática presentación de hechos desagradables e incluso repulsivos» (*Ibid.*). Además, confirman que la moda tremendista puede entenderse solo tomando en cuenta las crueldades de la contienda todavía muy vivas en la memoria de todos que las habían sufrido de cerca (*Id.* 329).

Para resumir, el tremendismo es uno de los movimientos que determinan la novela contemporánea española y que nace a partir de la angustia existencial producida por el trauma de la Guerra Civil y el régimen franquista. Lo esencial del tremendismo es lo horroroso que produce una sensación tremenda. Por último, este movimiento guarda cierto parecido con el existencialismo.

4. Carmen Laforet: vida y obra

Carmen Laforet nació en Barcelona el 6 de septiembre 1921. Su carrera se centra en los quince años entre 1945 y 1960, el periodo en que publicó textos de todo tipo de géneros: «la novela, la novela corta, el cuento, el artículo periodístico, el cuento incrustado como artículo, el

libro de viajes y el diario» (Ferretti 178). En la introducción a *Mis páginas mejores*, una recopilación de sus textos más significantes, la autora proporciona algunos datos sobre su vida y obra. Entre otras informaciones, Laforet escribe que en enero de 1944, a los 22 años, empezó a componer su primera novela *Nada* (Laforet 1956 8). Acerca de sus intereses literarios la escritora dedica las palabras siguientes:

Lo que a mí, como novelista, me preocupa en mis libros, lo que soy capaz de destruir enteramente y volver a hacer de nuevo cuantas veces sea necesario, es su estructura y también su vida. Me preocupa huir del ensayo, huir de explicar mis propias opiniones culturales, que considero muy poco interesantes, y dar aquello para lo que me creo dotada: la observación, la creación de la vida. Me preocupa el vigor de los personajes y la manera de exponer los hechos para que resulten claros a la luz mía, individual, y me preocupa el que estos hechos queden objetivamente expuestos para que el lector pueda juzgarlos por sí mismo, interesarse por ellos, aceptarlos o rechazarlos a su gusto (*Id.* 8).

Siguiendo esa línea de querer crear personajes y hechos vivos, publica su primera novela *Nada* que marcó el trayecto de su carrera literaria. Aunque *Nada* llegó a ser un emblema de la narrativa de posguerra, Magda Potok nota que muchos redujeron la creación de Laforet al éxito de aquella primer obra: «Los investigadores repararon demasiado tarde en esta “percepción inmovilizada”, responsable, por un lado, del olvido o descuido de la autora por parte de la crítica; y, por otro, del precio que la escritora hubo de pagar por aquel éxito temprano» (75). Hubo periodos cuando no quería escribir o entregar textos a la imprenta (*Ibid.*). Acerca de este tema Inmaculada de la Fuente opina:

...era una escritora honrada y no quiso forzar la máquina. Tampoco quiso repetirse ni plegarse a la tiranía del éxito. No se convirtió en un personaje literario, a pesar de que su vida es eminente literaria. La literatura no fue para ella un fin, sino un medio para crear belleza, verdad y poesía. Un medio para descubrirse a sí misma y a los demás, para adentrarse en lo desconocido. Por eso y porque tenía un gran sentido de la libertad, aparcó la literatura cuando lo que le desvelaba esa escritura no le satisfacía, o le causaba dolor (24).

En su vejez la autora empezó a distanciarse aún más de la vida pública (Potok 75). En los últimos años de su vida una enfermedad degenerativa afectó su memoria y la dejó sin habla. Carmen Laforet murió en Madrid en 2004 a los 82 años de edad (*Id.* 76). En 1982 vio la luz la biografía titulada *Carmen Laforet*, escrita por su hijo menor Agustín Cerezales, que, además de la información biográfica, contiene una selección de textos de la novelista y la crítica literaria acerca de su obra hasta aquella fecha (Ferretti 175). Su hija Cristina Cerezales Laforet publicó en 2009 *Música Blanca*, un libro en el que «recuerda y honra la memoria de su madre en una escritura poético-biográfica que proporciona también algunos datos valiosos» (*Id.* 177). En 2010

fue publicada la biografía de Laforet titulada *Carmen Laforet. Una mujer en fuga* compuesta por Anna Caballé e Israel Rolón (*Id.* 175).

Aunque *Nada* es la que lanzó Laforet a la popularidad entre los lectores españoles, las obras que siguieron su debut fueron pasos igual de importantes en su creación literaria. Su segunda novela *La isla y los demonios* ambientada en la isla de Gran Canaria, donde Laforet pasó gran parte de su vida, fue publicada en febrero de 1952 (Quintana Tejera 44). El título de la obra se remite a «las dos grandes fuerzas que guían al narrador: el paisaje de la Gran Canaria, maravillosamente presentado en varios momentos del relato, y la trama de pasiones humanas a las cuales la autora llama demonios» (*Ibid.*) Marta Camino, la protagonista de la obra, escribe un diario en el que apunta sus pensamientos más íntimos con la ayuda del viejo dios de los guanches llamado Alcorah (Potok 78). Sobre el sentido de la novela Laforet escribe:

Aquí [...] se trata de la maduración de una adolescencia tratada como tema de observación por el novelista. Los ensueños, las cegueras, las intuiciones y los choques con una dura realidad en el transcurso de unos meses de vida de una adolescente...Una ronda de personajes vistos por sus ojos o ignorados por ellos, que descubren sus vidas reales en la última parte del libro (Laforet 1956 57).

Al final de la novela Marta decide quemar el diario que iba componiendo ya que cree que nadie de la gente de la que está rodeada puede entender sus emociones (Potok 78). Magda Potok relaciona estrechamente esos demonios de la protagonista con las inseguridades que la propia autora sufrió toda su vida: «En este gesto simbólico de renuncia a revelar su obra, Marta comparte con su autora un mismo sentimiento de desconfianza, tanto hacia el lector como hacia sí misma. [...] Los miedos y las angustias respecto a su propia obra, según el testimonio de sus familiares, nunca abandonaron a Laforet» (*Ibid.*).

Su tercera novela *La mujer nueva* del año 1955 narra un trayecto espiritual de la protagonista Paulina que termina con la conversión al catolicismo¹. Con esta novela Laforet ganó el Premio Menorca de Novela de 1955 y el Premio Nacional de Literatura de 1956 (*Ibid.*). Otra vez la obra está relacionada con la personal experiencia de la autora, en concreto una crisis religiosa: «El hecho humano que motivó la temática de esta novela fue mi propia conversión (en diciembre de 1951) a la fe católica...Fe que podría suponerse que me era natural, pues fui bautizada al nacer, pero de la que jamás me volví a preocupar después de salir de la infancia, y

¹ Datos recogidos de la página Web oficial de Carmen Laforet: <https://carmenlaforet.com/biografia/>.

cuyas prácticas –para mi enmohecidas y sin sentido– había dejado totalmente» (Laforet 1956 208). La trama se desarrolla en un pueblo inventado de León y en Madrid (Quintana Tejera 46). Paulina es una mujer perdida entre un matrimonio sin amor y un amante que le causa ansiedad (De la Fuente 26). Olvidó el tiempo de su juventud en la que sentía cierto tipo de libertad, pero tampoco encuentra satisfacción en la vida de su presente, la década de los cincuenta. Además, está en completo desacorde con la ama de casa que forma parte de la Sección Femenina falangista. Luis María Quintana Tejera describe la protagonista de la manera siguiente: «Ella es un modelo católico al estilo de la Esparta franquista, y como tal encuentra una solución para sus problemas, solución que se constituye como una opción aparentemente universal. No está exenta Paulina de las características románticas: soledad, amor olvidado, nueva pasión, reflexión interna» (*Id.* 47). El desenlace se basa en el descubrimiento de la fe por parte de la protagonista que la anima a quedarse al lado de su marido, una solución que no llegó a convencer a todos los lectores de Laforet (De la Fuente 26).

Su penúltima novela *La insolación* vio la luz en 1963 (*Ibid.*). Esta obra, junto con la novela *Al volver la esquina* publicada póstumamente en 2004, iba a formar parte de la trilogía titulada *Tres pasos fuera del tiempo* que nunca llegó a terminarse². En las dos novelas se siguen las historias del personaje Martín, uno de los pocos personajes masculinos de esta autora (De la Fuente 26). Concretamente en *La insolación* Martín Soto tiene quince años y el enfoque está en sus visitas que hace a la casa de su padre Eugenio (Quintana Tejera 47). Magda Potok destaca que en *La insolación* a través del personaje secundario Frufrú, una vieja niñera de los hermanos Corsi, Laforet defiende el derecho de las mujeres a la libertad e independencia (79).

En 2003 se publicó *Puedo contar contigo*, colección de la correspondencia epistolar entre Carmen Laforet y el escritor Ramón J. Sender (Ferretti 176). El libro es un resultado de la búsqueda de las cartas intercambiadas entre los dos escritores que llevó a cabo Israel Rolón. Investigando primero en EE.UU., Rolón descubrió las cartas en España, Huesca, en el archivo de Ramón J. Sender. En cuanto a la importancia de las cartas, ella «reside en el estilo natural, sencillo y espontáneo, no exento de matices poéticos propios de la sensibilidad artística de ambos autores. Las cartas también dan a conocer aspectos de la creación literaria de la autora así como de sus largos silencios» (*Id.* 176, 177). Laforet confió mucho en Sender, contándole las

² *Ibid.*

dificultades que tuvo que superar siendo mujer y escritora debido al resentimiento que se sentía entonces por las mujeres que se dedicaban a cualquier otro oficio que no fuese relacionado con el ámbito del hogar y la familia. También le comunicó sus inseguridades y su autocrítica hacia su creación y sus anhelos de encontrar alegría y sosiego religioso (*Id.* 177).

Además de las obras enumeradas, Laforet escribió siete novelas cortas: *El piano*, *El viaje divertido*, *Los emplazados*, *El último verano*, *La llamada*, *La niña* y *Un noviazgo* que fueron publicadas entre 1952 y 1955, en el tiempo en que la autora meditaba su próxima novela *La mujer nueva* (Laforet 1956 91). Sobre este género la escritora opinaba:

Nunca me atrevería a calificar de arte menor la novela corta; hay novelas cortas sencillamente geniales (me vieron al recuerdo las inolvidables de Chejov y Andreiev). [...] Para mí el gran trabajo, lento, en el que vuelco o intento volcar algo que me interesa profundamente, es la novela larga. Las novelas cortas tienen a pesar de eso una técnica distinta del cuento, necesitan un armazón argumental más sólido, pero su extensión en número de cuartillas muchas veces ha dependido para mí – como en los artículos – de necesidades editoriales (*Ibid.*).

Santa Ferretti apunta que el periodo de su narrativa breve posibilita a Laforet a descubrir y formar sus nuevas necesidades religiosas (179). Aborda motivos como el hambre, las penurias, la miseria, la lucha por la supervivencia, la precariedad, la falta de medios, entre otros, pero todo a través de sus convicciones religiosas, próximas a los ideales de San Francisco de Asís. En las dichas novelas cortas se tematizan prioritariamente el desarrollo de la propia realidad, la autonomía personal, los valores cristianos y la represión social (*Id.* 179, 180). La narrativa breve de Laforet la define como:

...una mujer de su época que, sin embargo, rechaza el compromiso ideológico o el realismo social, que se impone en los años cincuenta, para sumergirse en la búsqueda de una verdad humana que carece de color político y sí aporta, en cambio, una reflexión sobre la honestidad, la hipocresía, la ambición o la abnegación como hechos fundamentales de en las vidas de los seres reales (*Id.* 178).

Toda su narrativa breve, a la que la crítica regularmente dedicaba menos atención restringiéndola así solamente a su éxito con *Nada*, fue recopilada bajo el título *Siete novelas cortas* en 2010 (*Id.* 175, 178).

Quintana Tejera hizo un extenso estudio sobre las técnicas narrativas de Laforet. El tipo de focalización que predomina en sus obras es el narrador focalizador cero y el relato heterodiegético, menos en la novela *Nada* y unos cuantos cuentos (259). En cuanto a la cronología de la historia contada, está ubicada en la contemporaneidad de la autora (*Id.* 260). El

espacio por otro lado es más complejo y representa dos instancias opuestas: el espacio real y el espacio virtual. Los espacios reales suponen el lugar de residencia de los personajes, momentánea o permanente, mientras que los virtuales son imaginados o particularmente desconocidos. Por ejemplo, en *Nada* y *La isla de los demonios* Andrea y Marta imaginan Madrid como un lugar donde podrían encontrar todo de lo que carecían en Barcelona y Las Canarias (*Id.* 261). Carmen Laforet con gran frecuencia utiliza la analepsis, la prolepsis y digresiones rompiendo así la línea cronológica. En la mayoría de los casos la analepsis se emplea mediante los recuerdos de los personajes (*Id.* 262). La prolepsis, menos frecuente pero igual de importante, sirve para justificar las actuaciones del narrador omnisciente (*Id.* 263). Otro aspecto importante respecto al manejo del tiempo es el uso del *tempo lento* que facilita congelar un momento en la historia y dar paso a largos razonamientos de personajes, entrelazando así el plano conceptual y el plano narrativo (*Id.* 264). Las páginas de Laforet abundan de descripciones de gran variedad (topografías, retratos, cronografías, etc.) y sus diálogos son introducidos por una elipsis de *verbum dicendi* (*Ibid.*). Además emplea a menudo el diálogo simultáneo mediante el cual el narrador ofrece los distintos discursos de los personajes, sin intervenir en los temas que van cambiando (*Id.* 265).

Tal y como destaca De la Fuente: «Carmen Laforet fue un escritora vocacional, no una profesional de literatura. Su necesidad de escribir nacía de dentro: escribía de lo que vivía, lo que sentía o le interesaba. Aunque siendo soñadora como era, y más aun, contemplativa, sus vivencias no siempre estaban en este lado de la realidad, sino en su imaginación» (24).

5. La narración y los temas en *Nada*

La novela *Nada* fue escrita en Madrid entre enero y septiembre de 1944. Fue la primera obra de la joven Carmen Laforet con la que obtuvo dos premios significantes: el Premio Eugenio Nadal en el año 1944 y el Premio Fastenrath de la Real Academia Española en 1948 (Laforet 1956 13). Laforet fue la primera ganadora en la historia del Premio Nadal. Algunos de los destacados nombres que dieron su voto a favor de *Nada* en esa primera convocatoria fueron Camilo José Cela, Juan Antonio de Zunzunegui, Azorín, Juan Ramón Jiménez y muchos más (Martínez Cachero, Sanz Villanueva, Ynduráin 325). Debemos hacer hincapié en el hecho de que la instauración del Premio Eugenio Nadal fue un empujón muy fuerte para un gran número de escritores jóvenes. De esta manera se apoyaban las pocas salidas de novelas nuevas que muchas

veces fueron obstaculizadas por razones editoriales (*Id.* 326). Una prueba de la importancia del Nadal en la producción literaria son los números de obras que competían para el premio en los años sucesivos: «En 1945 fueron veintiséis las novelas concursantes, y la cena del veredicto, en el café Suizo de las Ramblas (ya desaparecido), nada espectacular ni multitudinaria. Pero en 1946 hubo ya ochenta y dos originales y el aumento continuó en los años sucesivos: ciento doce en 1947, ciento veintidós en 1948, ciento cuarenta y ocho en 1949, ciento veinte en 1950» (*Id.* 327). Casi todos los autores más destacados de la época aparecieron en la lista de ganadores o por lo menos entre clasificados en las votaciones. Tres ediciones del libro publicadas en mayo, septiembre y noviembre del año 1945 también confirman el éxito que obtuvo *Nada* entre la crítica y los lectores españoles (*Id.* 326).

Nada trata la historia de la joven Andrea que viene a Barcelona para estudiar en la Facultad de Filosofía y Letras. Con tal fin se instala en la casa de sus familiares que viven en la calle de Aribau. Desde el comienzo de su estancia Andrea siente angustia y decepción por el ambiente ruinoso de su casa y por las relaciones dañadas en su familia, las dos circunstancias causadas por la guerra. Todo lo que percibe se distingue enormemente de sus recuerdos infantiles de la casa, de sus parientes y de la ciudad. Andrea intenta evadir ese odioso entorno escapándose a las calles de Barcelona o, cuando no está sola con sus reflexiones, en compañía de colegas de la facultad y amigos. En todo lo que vive en su día a día ella es un mero testigo que siente intensamente sus emociones y esperanzas juveniles, pero que rara vez consigue satisfacerlas. Después de un año, Andrea se escapa a Madrid a continuar sus estudios y deja atrás la desesperada calle de Aribau, las relaciones rotas y todo lo demás que le ha robado la inicial ilusión con la que llegó a Barcelona (Laforet 2021).

Teniendo en cuenta la trama, no sorprende que la focalización de esta novela sea interna fija y la narración autodiegética (Quintana Tejera 57). De esta manera nos centramos en la protagonista y se nos acerca su perspectiva adolescente. Sin embargo, con esta focalización el nivel de información que recibe el lector está restringido por un punto de vista único. Incluso la información proporcionada por otros personajes de la novela sobre las peculiaridades de la vida en la calle de Aribau están filtradas por la conciencia de Andrea, es decir todo lo narrado es subjetivo (*Id.* 59). Además, Quintana Tejera destaca que los interlocutores de la protagonista muchas veces resultan fuentes de información poco fiables:

Angustias queda descartada en forma relativamente temprana por su decisión de abandonar la casa; Juan puede hacerse a un lado, no sólo porque habla muy poco, sino también porque permanece gran parte del tiempo separado de Andrea; por su parte, Antonia se manifiesta siempre de manera muy parca, los datos que le llega a ofrecer a la joven son mínimos; el caso de la abuela debemos mencionarlo como el de una persona que habla mucho, pero su discurso enajenado representa una aportación descartable en el entorno de su propia locura, y además empapado de una nostalgia que combina, extrañamente, alegrías y tristezas (58).

Añadimos la observación de David W. Foster que remarca que todo lo que cuenta Andrea son sus recuerdos de hace un par de años. Resulta difícil diferenciar sus emociones que matizan los sucesos narrados de lo que verdaderamente habrá ocurrido: «Ella nunca se detiene a contrastar sus reacciones de ahora con las de ese entonces –los dos estados se funden para dar un panorama uniforme del creciente ensanchamiento de la perspectiva de la muchacha que está aprendiendo “cómo es la vida”» (387). Miguel Delibes sugiere que, gracias a este tipo de narración, Laforet crea una oportunidad para una mayor involucración en la historia por parte del lector:

En cualquier caso, Carmen Laforet, con este relato, compuesto de retazos, de episodios fragmentarios e inconexos, realiza por primera vez en España la experiencia de incorporar al lector a la creación; es decir, le facilita unos mimbres y una estructura para que él los rellene y complete. [...] Los puntos oscuros, las zonas de penumbra, son muchas en la novela –la relación real de la tía Angustias con el jefe de su oficina; la infancia, el pasado de Andrea, los escauceos amorosos de Román, etc., episodios accidentales de la historia que el lector, con su imaginación, completará a su manera (158).

Todas estas observaciones confirman los grandes cambios por los que pasa la figura del narrador a finales del siglo XIX: el narrador deja de ser omnisciente, ya no es el único criterio para la veracidad de la historia contada y pierde el poder de intervenir en la trama para ofrecernos una explicación de lo que estamos leyendo (Matellán 132).

La estructura de la novela es otro aspecto de esta obra que está sujeto a la protagonista. Foster nota que la estructura tripartita de la novela corresponde al desarrollo de la personalidad de Andrea (388). La primera parte marca el comienzo de ese desarrollo. Andrea se ve entusiasmada por el comienzo de sus estudios en la facultad y su redescubrimiento de Barcelona. Sin embargo, todo eso está obstruido por las intervenciones de su dominante tía Angustias. Como una persona que se ve encargada de Andrea, le advierte constantemente sobre los peligros y las inmoralidades de la gran ciudad y la tiene vigilada en casi todos los momentos del día. Andrea siente su privacidad asfixiada y se libera cuando, hacia el final de la primera parte, Angustias decide hacerse monja y luego, ya justo al final, se muere inesperadamente (*Id.* 388, 399). En la segunda parte del libro, después de escapar de las cadenas de su tía, el entusiasmo se

convierte en una incapacidad da tomar un paso decisivo en la vida. El gran cambio que ocurre es la mezcla de los dos mundos que hasta entonces Andrea ha conseguido mantener apartes. En la segunda parte el microcosmos de su casa y el mundo fuera de calle de Aribau se unen a través de la relación establecida entre su amiga de la facultad Ena y su tío Román (*Id.* 389). Andrea se da cuenta de cómo en realidad es la vida y del hecho que la situación en su casa es «exageración de la decadencia y degeneración generales que nos rodean en todas partes» (*Ibid.*). En fin, hace una transición desde la inocencia hacia la comprensión del mundo en que la tocó vivir. Con esta nueva perspectiva de la vida en la tercera parte de la novela, Andrea se ve más segura y por encima de la situación romántica entre su amiga y su tío, especialmente en el momento cuando la madre de Ena le pide ayuda para romper la relación de su hija. A momentos esa nueva perspectiva le produce cansancio espiritual que, sin embargo, va acompañado de una introspección madura con la que deja atrás Barcelona (*Id.* 390). Teniendo en cuenta el desarrollo emocional de la protagonista, es posible concluir que el título de la novela es irónico: «No se puede ver el cambio en la cara, pero sí en el modo de pensar y reaccionar, y este cambio, que es profundo, es “la verdad no sospechada” de su historia» (*Id.* 390, 391). En cuanto a la estructura, cabe añadir la opinión crítica de Quintana Tejera que nota un cierto paralelismo entre las estaciones del año y los acontecimientos en el libro (60). Según él, el otoño representa lo que está por pasar en la casa de calle de Aribau. Después de las primeras advertencias del frío, el invierno será el tiempo de los constantes enfrentamientos entre sus familiares, un periodo lleno de violencia (*Id.* 61). La primavera es el tiempo de ilusiones y expectativas. Está además marcada por el noviazgo entre Ena y Jaime, una relación en la que Andrea de cierta manera también encuentra un tipo de liberación y alegría (*Id.* 61, 62). El verano simboliza la etapa final antes del escape hacia Madrid, pero es también el momento de una pasión malvada que empuja Ena a los brazos de Román (*Id.* 62).

Según la opinión de varios autores, *Nada* guarda muchos niveles temáticos, unos más y otros menos evidentes. La propia autora expresa que, para ella, el enfoque de la historia está en la maduración emocional de la protagonista y en su búsqueda de una dirección en la vida: «Andrea –la protagonista de esta novela– busca entre unos seres, en una atmósfera de vida desquiciada por las circunstancias, algo a lo que su educación le ha dado derecho a esperar: una verdad de convicciones, una limpieza en la vida, un ideal fuerte que le resuelva el sentido de la existencia» (Laforet 1956 13). Inmaculada de la Fuente acentúa igualmente ese descubrimiento de

emociones ocultadas: «En esta novela Carmen Laforet nos enseña a explorar los sentimientos más escondidos, todo lo que se cuece más allá de los que se cuenta y de lo que se ve. Hasta lo que los personajes no saben de sí mismos, hasta lo que uno/a no sabe que es» (25). Por su parte, David W. Foster explica una opinión compartida en gran medida por varios críticos, y es que el mundo de la calle de Aribau representa un «símbolo de la degeneración general de la moral en la España de después de la guerra civil» (386). En fin, esa es la razón por la que calificamos *Nada* como una obra tremendista. Sin embargo, Foster estima la citada opinión como un análisis «poco satisfactorio» (*Ibid.*). El estudioso se pregunta si existe algo más allá de las meras circunstancias de posguerra que provoca el infierno en el que Andrea vive con sus familiares. Según él, una posible respuesta a esta pregunta se nos ofrece en las últimas páginas del libro, cuando las tías de Andrea, las hijas de la abuela, culpan a su madre por el suicidio que ha cometido su hermano Román (*Id.* 387). «A sus ojos, la indulgencia de una madre demasiado generosa y demasiado perdonadora para con sus dos hijos ingratos es, en el fondo, la razón principal de la decadencia de los valores familiares que se ve reflejada en el constante alboroto de la casa» (*Ibid.*). El mismo Foster admite que tal teoría resulta poco probable, pero subraya que, incluso siendo tal hecho verdadero, no afectaría a la esencia de la novela: «la evolución de la personalidad de Andrea» (*Ibid.*). Otro nivel temático que hace falta mencionar, o más bien descartar, es el elemento autobiográfico. Durante sus estudios en Barcelona, Laforet estuvo alojada con sus familiares en la misma calle de Aribau en la que vive la protagonista de su novela (Laforet 1956 13). Aunque es razonable pensar que por el escenario la obra sea autobiográfica, Laforet desmiente tales insinuaciones: «No es –como ninguna de mis novelas– autobiográfica, aunque el relato de una chica estudiante –como yo fui en Barcelona– e incluso en las circunstancias de haberla colocado viviendo en una calle de esta ciudad donde yo misma he vivido, haya planteado esta cuestión, más de una vez» (*Ibid.*). Es un dato conocido que, por la representación de la familia de Andrea, los parientes de la propia escritora le guardaron rencor y se sintieron ofendidos por el libro, lo que solamente abrumó más la autora de *Nada* que por entonces ya se sentía muy agobiada por el inesperado éxito de su primera obra (Potok 76, 77). Tal vez la manera más correcta de tratar este problema la describe Najat el Hachimi, la ganadora del premio Nadal en 2021, en el prólogo a la última edición de *Nada*:

Nada destila verdad y razón, honestidad por parte de la autora, que deposita en el lector su creación con enorme generosidad. Por esto sorprende, al repasar la prensa de la época y lo escrito sobre ella, tanto entonces como ahora, que se siga queriendo hacer una lectura literalista de esta

gran novela, que se pretenda rebajarla a ras de suelo para convertirla en materia de cotilleo. Al fin y al cabo, la forma más fácil de intentar denigrar el trabajo de una escritora es reducir todo lo que escribe a lo autobiográfico. Incluso en contra de lo manifestado por la interesada. Los lectores de Carmen Laforet hemos tenido el privilegio de disfrutar de lo que ella decidió compartir con nosotros, pero parece ser que no basta y hay que indagar en su intimidad para entender el texto. Nada más perverso que disfrazar de justificación académica o periodística lo que en realidad no es más que chismorreos (12, 13).

De todas formas, el verdadero valor de esta obra no reside en los elementos que podrán ser autobiográficos o no, sino más bien en la aptitud narrativa de Carmen Laforet, de la cual vamos a resaltar las técnicas relacionadas con el tremendismo.

6. El tremendismo de los personajes

Empezaremos este análisis con una observación de Miguel Delibes que resalta la esencia del tremendismo como corriente literaria: el tema de las graves consecuencias de la Guerra Civil, o en este caso la influencia de la contienda en el estado de ánimo de los personajes:

Los habitantes de la calle de Aribau son seres atormentados, desquiciados, rotos; son víctimas de su debilidad, pero también de las circunstancias. [...] las víctimas de la guerra no son solamente las que yacen en «los cementerios bajo la luna» o los que arrastran por los caminos sus horribles mutilaciones, sino estos seres que, como los de la calle de Aribau, aparentemente intactos, llevan su impronta en lo más hondo de sí mismos (*Id.* 161).

Tal y como explica Athena Alchazidu, la lúgubre atmósfera de aquellos años, en la que todavía se percibía el eco de los acontecimientos bélicos y la presencia de la miseria social habían creado «un terreno fértil para el desarrollo de actitudes negativistas y pesimistas» (26). Las secuelas de la guerra, como factor decisivo en la construcción del personaje de Román, se observan en una conversación que Gloria mantuvo con la abuelita con relación a su función durante la Guerra Civil: «¿Tú sabes que Román tenía un cargo importante con los rojos? Pero era un espía, una persona baja y ruin que vendía a los que le favorecieron. Sea por lo que sea, el espionaje es de cobardes...» (Laforet 2021 60). La abuelita añade que: «Cambió en los meses que estuvo en la checa; allí lo martirizaron; cuando volvió casi no le reconocimos» (*Id.* 59). Esta conversación es uno de los pocos momentos del libro en el que la contienda se menciona directamente, un tema sumamente delicado teniendo en cuenta que se censuraban las obras literarias que proyectaban una visión de la Guerra Civil contraria al régimen franquista³. Esto demuestra que uno de los

³ Margarita Garbisu Buesa observa que «el censor de *Nada* [...] pasó por alto unas páginas maravillosas que recogían una desgarrada visión de la España de la posguerra: “Novela insulsa, sin estilo ni valor literario alguno. Se reduce a describir cómo pasó un año en Barcelona en casa de sus tíos una chica universitaria, sin peripecias de relieve”,

propósitos de Laforet fue denunciar la guerra indirectamente usando técnicas tremendistas. La conversación entre las dos mujeres continúa acerca del tiempo del conflicto y de cierta manera esclarece por qué Román se convirtió en una persona despectiva y desequilibrada y por qué se lleva tan mal tanto con su hermano como con su cuñada. Gloria dice:

Por aquellos días vinieron a buscar a Román y se lo llevaron a una checa, querían que hablara y por eso no le fusilaron. Antonia, la criada, que está enamorada de él, se puso hecha una fiera. Declaró a su favor. Dijo que yo era una sinvergüenza, una mujer mala. Que Juan, cuando viniese, me tiraría por la ventana. Que yo era la que había denunciado a Román. Dijo que me abriría el vientre con un cuchillo; entonces fue cuando yo le pegué... (*Id.* 64).

La predilección tremendista por los personajes marginados, regidos por sus instintos (Alchazidu 2005 26) se hace notar en el ejemplo de la criada Antonia, «hecha una fiera», y sus actitudes impulsivas motivadas por su enamoramiento de Román. Salvador Matellán acentúa que Román está descrito, más que cualquier otro personaje, por medio de la caracterización directa (136). Para la caracterización directa o explícita Matellán explica que «se da cuando se mencionan explícitamente en el texto, por lo general mediante nombres o adjetivos, los rasgos del personaje. El hecho de que esas referencias directas procedan del narrador, de otro personaje, o bien del propio personaje, puede afectar considerablemente a su fiabilidad y a su valor, que sólo podrán ser determinados convenientemente a partir del contexto de toda la obra» (*Ibid.*). Otra observación que hace Matellán es que no podemos estar seguros de si todos los datos proporcionados por otros personajes son fiables. Sin embargo, de toda esta conversación que Gloria y la abuelita llevan a cabo en el capítulo IV queda comprobado algo mucho más importante: fuese la que fuese la verdad acerca de los acontecimientos personales que vivieron los personajes durante la contienda, es más que obvio que sus relaciones y su salud mental fueron dañadas por el conflicto bélico. Este es un aspecto profundamente tremendista de la obra.

Podemos interpretar la hostilidad entre esos seres desdichados como un símbolo de todos los amigos y familiares que se convirtieron en enemigos una vez despertada la guerra. Tal y como explica Miguel Delibes:

C. L., proponiéndoselo o no, ha trazado en *Nada* un cuadro acabado de las circunstancias que se aunaron en España en 1936 hasta degenerar en un duelo fratricida. Me refiero ante todo al esbozo de unas mentalidades atrincheradas en «su verdad», reacias a todo intento de reconciliación. [...]

apuntaba el informe, a modo de análisis; y concluía con el siguiente juicio: “Creo que no hay inconveniente en su autorización”» (https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/octubre_21/08102021_01.htm).

¿Qué es la calle de Aribau sino la España en 1936? ¿No es un mero campo de Agramante? ¿No son hermanos los que se enfrentan? (161).

El conflicto entre Juan y Román demuestra perfectamente las indicaciones de Delibes. Como hemos podido ver, por una serie de problemas en los que se encontraron durante la contienda estos hermanos llevan una dura convivencia repleta de palabras bruscas exclamadas en momentos de la más intensa irritación, sobre todo por parte de Juan. Román a menudo abiertamente desprecia su cuñada Gloria enfrente de los demás, lo que siempre provoca una reacción agresiva de su hermano:

En la puerta de detenía para encender un cigarrillo y para lanzar su última frase: –Hasta la imbécil de tu mujer se burla de ti, Juan; ten cuidado... Según su costumbre, no había mirado ni una vez a Gloria. El resultado no se hacía esperar. Un puñetazo en la mesa y un barboteo de insultos contra Román, que no se cortaban cuando el ruido seco de la puerta del piso anunciaba que Román había salido ya (Laforet 2021 46).

Angustias, aunque en grado menor, tampoco está exenta de los agravios que se lanzan diariamente dentro de las cuatro paredes de la casa de Aribau. La situación envenenada entre sus hijos le acongoja a la abuelita que evoca días felices de su infancia, una prueba más de que, lo que verdaderamente dañó su relación fue la guerra: «No había dos hermanos que se quisieran más. (¿Me escuchas, Andrea?) No había dos hermanos como Román y Juanito... [...] En el colegio, si algún chico se peleaba con uno de ellos, ya estaba el otro allí para defenderle. Román era más pícaro..., pero ¡cómo se querían!» (*Id.* 57). Los familiares de la calle de Aribau son los que más influyen en las actitudes negativas de Andrea y los que más pesimismo irradian. Por eso es interesante notar que Andrea, antes de aun ver a sus familiares, siente una sensación incómoda al pisar el umbral de su nueva casa: «Ante la puerta del piso me acometió un súbito temor de despertar a aquellas personas desconocidas que eran para mí, al fin y al cabo, mis parientes y estuve un rato titubeando antes de iniciar una tímida llamada a la que nadie contestó. Se empezaron a apretar los latidos de mi corazón y oprimí de nuevo el timbre» (*Id.* 23). Esto podría interpretarse como una mera preocupación por haber perdido el tren y haber llegado a una hora inesperada, pero es notable que una de las primeras emociones que siente la protagonista sea una emoción desagradable.

Uno de los muchos valores que tiene esta obra es una sutil, pero muy impactante descripción de sus personajes. Este rasgo lo ha reconocido Delibes como una de las innovaciones narrativas de Laforet dentro de la literatura española (159). Delibes hace hincapié en el hecho de

que la escritora de *Nada* dibuja los personajes en función de la narración, es decir que las descripciones no aparecen para ofrecer un mero gusto por las descripciones elaboradas, sino cuando enriquecen la trama en sí: «El talento de un autor se revela especialmente en este aspecto; esto es, en que acierte a decirnos las cosas sin decírnoslas o, al menos, sin apercibirnos de que nos las ha dicho; en una palabra, en su capacidad para la sugerencia» (*Ibid.*). Parece oportuno subrayar el primer encuentro de Andrea con su familia ya que se trata del momento en el que se establece el ambiente general que perdura durante la mayoría de la novela y que, como sugiere Delibes, ofrece unas descripciones escuetas. Ese momento es el origen de todas las sensaciones incómodas en las que Laforet insiste durante toda la obra. La primera persona con la que se encuentra Andrea al llegar a la gran ciudad es su abuela que no la reconoce. En el umbral de la casa se desarrolla la escena siguiente:

Quise pensar que me había equivocado de piso, pero aquella infeliz viejecilla conservaba una sonrisa de bondad tan dulce, que tuve la seguridad de que era mi abuela. – ¿Eres tú, Gloria? – dijo cuchicheando. Yo negué con la cabeza, incapaz de hablar, pero ella no podía verme en la sombra. – Pasa, pasa, hija mía. ¿Qué haces ahí? ¡Por Dios! ¡Que no se dé cuenta Angustias de que vuelves a estas horas! Intrigada, arrastré la maleta y cerré la puerta detrás de mí. Entonces la pobre vieja empezó a balbucear algo, desconcertada. – ¿No me conoces, abuela? Soy Andrea. – ¿Andrea? Vacilaba. Hacía esfuerzos por recordar. Aquello era lastimoso (Laforet 2021 24).

Un momento después viene Juan: «Era uno de mis tíos, Juan. Tenía la cara llena de concavidades, como una calavera a la luz de la única bombilla de la lámpara» (*Ibid.*) La siguiente persona de aparecer en la puerta es la criada Antonia:

Al levantar los ojos vi que habían aparecido varias mujeres fantasmales. Casi sentí erizarse mi piel al vislumbrar a una de ellas, vestida con un traje negro que tenía trazas de camisón de dormir. Todo en aquella mujer parecía horrible y desastrado, hasta la verdosa dentadura que me sonreía. La seguía un perro, que bostezaba ruidosamente, negro también el animal, como una prolongación de su luto. Luego me dijeron que era la criada, pero nunca otra criatura me ha producido impresión más desagradable (*Id.* 25).

Las descripciones horribles continúan con la aparición de Gloria, la mujer de Juan: «Detrás de tío Juan había aparecido otra mujer, flaca y joven con los cabellos revueltos, rojizos, sobre la aguda cara blanca y una languidez de sábana colgada, que aumentaba la penosa sensación del conjunto» (*Ibid.*). La única persona que difiere de la masa perdida agrupada en el recibidor del piso es tía Angustias, sobre todo por su altura y postura dominante que, a primera vista, no revela falta de estabilidad en su interior:

Sentí una mano sobre mi hombro y otra en mi barbilla. Yo soy alta, pero mi tía Angustias lo era más y me obligó a mirarla así. Ella manifestó cierto desprecio en su gesto. Tenía los cabellos

entrecanos que le bajaban a los hombros y cierta belleza en su cara oscura y estrecha. – ¡Vaya un plantón que me diste esta mañana, hija!... ¿Cómo me podía yo imaginar que ibas a llegar de madrugada? Había soltado mi barbilla y estaba delante de mí con toda la altura de su camisión blanco y de su bata azul. – Señor, Señor, ¡qué trastorno! Una criatura así, sola... (*Id.* 25, 26).

Impactada por la reunión con su familia a una hora y en un ambiente inesperado, Andrea toma una ducha fría y se acuesta intranquila: «Tenía miedo de meterme en aquella cama parecida a un ataúd. Creo que estuve temblando de indefinibles terrores cuando apagué la vela» (*Id.* 29).

Como ya hemos visto, y como acabamos de comprobar, Laforet no emplea descripciones minuciosas, pero sí que emplea descripciones precisas. Deja claro que se trata de seres desdichados y desastrados, pero de cada uno destaca lo que más le impacta a Andrea en esa situación: la debilidad de la abuela, la cara de Juan, los dientes de Antonia, la flaqueza y el pelo de Gloria, la firmeza de Angustias. La autora insiste en establecer un carácter sombrío de los personajes. Por eso, por ejemplo, compara las mujeres de la casa con fantasmas, su tía Gloria con una «sábana colgada» o llama al perro «una prolongación de su luto». Los verbos y expresiones que usa Andrea al describir sus emociones también son muy transparentes: ella tiene miedo y cree que estuvo temblando, también siente erizarse su piel y la cama le parece un ataúd.

Nuevos detalles sobre la fisonomía y el carácter de los personajes se revelan en los momentos significantes para la protagonista ya que toda la historia es contada desde su focalización. Cuando Andrea entra por primera vez en el estudio de su tío Juan, mientras que ese está pintando el retrato de su mujer, descubrimos que, además de ser una persona profundamente desasosegada y explosiva, es un artista con un don cuestionable: «Juan pintaba trabajosamente y sin talento, intentando reproducir pincelada por pincelada aquel fino y elástico cuerpo. A mí me parecía una tarea inútil. En el lienzo iba apareciendo un acartonado muñeco tan estúpido como la misma expresión de la cara de Gloria al escuchar cualquier conversación de Román conmigo» (*Id.* 48). Por otro lado, Andrea también nota la belleza ocultada de Gloria que sin embargo, como la autora no nos deja olvidar, parece ser un momento ilusorio que no concuerda con la realidad vivida:

Gloria, enfrente de nosotros, sin su desastrado vestido, aparecía increíblemente bella y blanca entre la fealdad de todas las cosas, como un milagro del Señor. Un espíritu dulce y maligno a la vez palpitaba en la grácil forma de sus piernas, de sus brazos, de sus finos pechos. Una inteligencia sutil y diluida en la cálida superficie de la piel perfecta. Algo que en sus ojos no lucía nunca. Esta llamarada del espíritu que atrae en las personas excepcionales, en las obras de arte (*Id.* 48, 49).

Estos ejemplos vuelven a confirmar las observaciones de Delibes: Laforet describe los personajes en función de la narración. Siguiendo esa línea, nuevos detalles sobre la fisonomía del personaje de Angustias surgen en el segundo capítulo cuando Andrea empieza a enemistarse con su tía. Andrea le nota matices de su apariencia durante la brusca conversación en la cual Angustias le habla a su sobrina sobre los peligros de la ciudad y de la casa, pero al mismo tiempo intenta menospreciarla:

Y la juzgaba, sin ninguna compasión, corta de luces y autoritaria. He hecho tantos juicios equivocados en mi vida que aún no sé si este era verdadero. Lo cierto es que cuando se puso blanda al hablarme mal de Gloria, mi tía me fue muy antipática. Creo que pensé que tal vez no me iba a resultar desagradable disgustarla un poco, y la empecé a observar de reojo. Vi que sus facciones, en conjunto, no eran feas y sus manos tenían, incluso, una gran belleza de líneas. Yo le buscaba un detalle repugnante mientras ella continuaba su monólogo de órdenes y consejos. Y al fin, cuando ya me dejaba marchar, vi sus dientes de un color sucio... (*Id.* 39).

Ya aquí se nota que Andrea tiene una clara oposición en el personaje de su tía Angustias. Angustias representa, y valora, la dominación, la disciplina y la obediencia. Es la típica mujer tradicionalista que se opone a la vivaz juventud de su sobrina. La opresión de este personaje la podemos asociar con la opresión del régimen franquista, sobre todo con la opresión clerical que quiso limitar la voluntad libre del hombre. Delibes acentúa que: «C. L. ha trazado aquí un carácter muy típico de la España del primer tercio del siglo. Angustias representa la religiosidad fanática [...] Diestramente C. L. ha conectado el espíritu de un sector del catolicismo español del siglo XX con la fiebre inquisitorial de hace cuatro siglos en la triste y rígida figura de tía Angustias» (162). Angustias insiste en inculcar en Andrea los principios de la moralidad, aunque al final de la primera parte resulta evidente que ella misma tampoco había seguido lo que sermoneaba a Andrea. Su objetivo es intentar controlar todos los aspectos de la vida de su sobrina, desde la manera de vestirse y los sitios que puede visitar, hasta las relaciones personales que Andrea cultiva fuera de la casa:

—Pero te gusta ir sola, hija mía, como si fueras un golfo. Expuesta a las impertinencias de los hombres. ¿Es que eres una criada, acaso?... A tu edad, a mí no me dejaban ir sola ni a la puerta de la calle. Te advierto que comprendo que es necesario que vayas y vengas de la universidad..., pero de eso a andar por ahí suelta como un perro vagabundo... Cuando estés sola en el mundo haz lo que quieras. Pero ahora tienes una familia, un hogar y un nombre (Laforet 2021 72).

En Andrea se despierta la necesidad de rebelarse. A veces lo hace de una manera sutil, pero otras abiertamente ignora lo que su tía le ha mandado. Si seguimos la noción de que Angustias representa la opresión franquista, será posible pensar que Laforet creyó una protagonista

desafiante para mostrar una ocultada sublevación y crítica. De todos modos, la independencia de Andrea empieza a florecer después de la muerte de Angustias: «Por primera vez me sentía suelta y libre en la ciudad, sin miedo al fantasma del tiempo. Había tomado algunos licores aquella tarde. El calor y la excitación brotaban de mi cuerpo de tal modo que no sentía el frío ni tan siquiera –a momentos– la fuerza de la gravedad bajo mis pies» (*Id.* 133). Con el fallecimiento de Angustias se cierra la primera y abre la segunda parte del libro en la cual Andrea se distancia de la calle de Aribau.

El ensayo de Carmen Martín Gaité «La chica rara» es un trabajo necesario para completar el perfil de la protagonista y para mejor comprender sus acciones dentro de un entorno tremendista. En ese texto Martín Gaité explica la principal diferencia entre las típicas protagonistas de las novelas rosas y el nuevo tipo de personajes femeninos que aparecen durante la primera posguerra, es decir que aparecen con Andrea como iniciadora de este cambio introducido en la literatura femenina española por Carmen Laforet. La típica protagonista de las novelas rosas era una mujer acorde con las normas tradicionales que al final de la historia cumplía con su destino de casarse con un hombre. Los personajes masculinos de tales novelas casi siempre están descritos de manera que se resaltan sus virtudes varoniles, haciendo que la protagonista se enamore fatalmente (90, 91). Carmen de Icaza y Concha Linares Becerra fueron las autoras más destacadas de este género, que sin embargo escriben en sus textos sobre mujeres que viajan solas, entran en ciertos peligros o independientemente desempeñan un trabajo, pero que incluso así nunca alteran de la moral de una mujer decente (*Id.* 90). La protagonista de *Nada* no concuerda con este estereotipo que durante la posguerra fue conveniente tanto en la vida como en la literatura (*Id.* 91). Martín Gaité ha designado el nombre de chica rara a este nuevo tipo de protagonista femenina y ha reconocido a Andrea como su prototipo (*Id.* 99). Es importante entender que la chica rara no es un rasgo tremendista per se ya que aparece en obras de distintos géneros. Sin embargo, es aún más importante preguntarse si Carmen Laforet habría conseguido el mismo efecto con un personaje de talla tradicional. Parece muy poco probable que un personaje monolítico o una típica protagonista de la novela rosa pudieran transmitir las mismas preocupaciones y emociones de manera que lo hizo Andrea. Además, trazando un personaje completamente opuesto a la norma de aquella época Laforet podría haber querido expresar su insatisfacción con la posición de la mujer en el nuevo régimen.

Jerónimo Mallo nota que parte del peso tremendista de la obra reside en el miserable día a día de los parientes de Andrea: «El tremendismo en *Nada* consiste en el sufrimiento constante, diario, de las seis personas que comparten en dura convivencia el piso de la calle de Aribau, arrastrando como pesada cadena el dramatismo de unas vidas en las que no hay esperanza alguna de mejoramiento y en las que tampoco se disfruta la tregua de pasajeras alegrías» (51). Esta es una postura que también sostiene Valeria de Marco: «Además de la victoria de las tropas nacionales, las consecuencias de la guerra se materializaban en el cotidiano: escasez de comida, libros, debates y esperanzas; exceso de terror, censura y silencio» (154). Una de las pruebas del continuo malestar de esta familia es el hecho de que la mayoría del tiempo Andrea y sus familiares comen muy humildemente, como pan y sopa, o simplemente pasan hambre. «Antes de decidirme a cerrar los ojos tanteé con torpeza sobre el mármol de la mesilla de noche y encontré un trozo de pan del día anterior. Lo comí ansiosamente. La pobre abuela se olvidaba pocas veces de sus regalitos» (Laforet 2021 307). Como acabamos de señalar, la cuestión de la escasez de alimentos y recursos fue una realidad vivida por muchas familias españolas en aquellos tiempos, lo cual confirma que *Nada* trata el tema de las penurias de la posguerra. Es interesante notar que, incluso cuando Andrea consigue escaparse del ambiente tremendista de su casa para estar en compañía de Ena u otros amigos de la universidad, la autora no nos deja olvidar que Andrea viene de una clase social completamente distinta a la de sus colegas:

Sin embargo, era para mí un lujo demasiado caro el participar de las costumbres de Ena. Ella me arrastraba todos los días al bar —el único sitio caliente que yo recuerdo, aparte del sol del jardín, en aquella universidad de piedra— y pagaba mi consumición, ya que habíamos hecho un pacto para prohibir que los muchachos, demasiado jóvenes todos, y en su mayoría faltos de recursos, invitaran a las chicas. Yo no tenía dinero para una taza de café. Tampoco lo tenía para pagar el tranvía —si alguna vez podía burlar la vigilancia de Angustias y salía con mi amiga a dar un paseo— ni para comprar castañas calientes a la hora del sol. Y a todo proveía Ena. Esto me arañaba de un modo desagradable la vida (*Id.* 84).

De esta manera, los momentos felices de aparente libertad para Andrea también están teñidos de un tono negativo.

Hace falta considerar el impacto que los personajes tienen unos sobre otros, algo que trasciende el colectivo destino trágico. Esto se muestra en la relación entre Román y Ena, la mejor amiga de Andrea. Estos dos personajes son interesantes porque, aunque llevan vidas completamente distintas, se parecen por unos rasgos psíquicos: ambos son personas atractivas, astutas y manipuladoras. Por ejemplo, así es como se describe Ena a sí misma:

Porque a mí me gusta que los hombres se enamoren, ¿sabes? Me gusta mirarlos por dentro. Pensar... ¿De qué clase de ideas están compuestos sus pensamientos? ¿Qué sienten ellos al enamorarse de mí? La verdad es que razonándolo resulta un juego un poco aburrido porque ellos tienen sus añagazas infantiles, siempre las mismas. Sin embargo, para mí es una delicia tenerlos entre mis manos, enredarlos con sus propias madejas y jugar como los gatos con ratones... Bueno, el caso es que tengo a menudo ocasiones para divertirme porque los hombres son idiotas y les gusto mucho... (Id. 158).

Andrea también es consciente del poder que su amiga exige sobre los demás. En un momento que está enfadada con Ena dice: «“Juega conmigo como con todo el mundo hace –pensé injustamente–, como con los pobres muchachos que le hacen el amor, a los que ella alienta para luego gozarse en verlos sufrir...” Cada vez se me hacía más evidente el carácter maquiavélico de mi amiga. Casi me parecía despreciable...» (Id. 163). Hasta la propia madre de Ena no puede resistir de preferirla: «Yo a Ena se puede decir que la adoro, Andrea. [...] Ena para mí es diferente de mis demás hijos, está sobre todos los que rodean mi vida. El cariño que siento por ella es algo extraordinario» (Id. 258). Acerca de Román también se hacen alusiones parecidas. Hasta él mismo suelta un monólogo perturbador sobre su modo de ser durante una conversación que lleva a cabo con Andrea en su habitación:

¿Tú no te has dado cuenta de que yo los manejo a todos, de que dispongo de sus vidas, de que dispongo de sus nervios, de sus pensamientos...? ¡Si yo te pudiera explicar que a veces estoy a punto de volver loco a Juan!... Pero ¿tú misma no lo has visto? Tiro de su comprensión, de su cerebro, hasta que casi se rompe... A veces, cuando grita con los ojos abiertos, me llega a emocionar. ¡Si tú sintieras alguna vez esta emoción tan espesa, tan extraña, secándote la lengua, me entenderías! Pienso que con una palabra lo podría calmar, apaciguar, hacerle mío, hacerle sonreír... Tú eso lo sabes, ¿no? Tú sabes muy bien hasta qué punto Juan me pertenece, hasta qué punto se arrastra tras de mí, hasta qué punto le maltrato. No me digas que no te has dado cuenta... Y no quiero hacerle feliz. Y le dejo, así, que se hunda solo... Y a los demás... Y a toda la vida de la casa, sucia como un río revuelto... (Id. 106, 107).

Laforet ha hecho que estos dos poderes paralelos se encuentren y esperen a que uno de ellos sale como ganador. La ganadora resulta ser Ena que llegó a dominar a Román usando los mismos métodos manipulativos con los que él había dañado a su madre en el pasado:

– ¡Ah! ¡Qué placer! Saber que alguien te acecha, que cree tenerte entre sus manos y escaparte tú, dejándole burlado... ¡Qué juego extraño!... Román tiene un espíritu de pocilga, Andrea. Es atractivo y es un artista grande, pero en el fondo ¡qué mezquino y soez!... ¿A qué clase de mujeres ha estado acostumbrado hasta ahora? [...] ¿Tú sabes que mi madre estuvo enamorada de él en la juventud? ...Solo por este hecho deseaba conocer yo a Román. Luego ¡qué decepción! Llegué a odiarle... ¿No te sucede a ti, cuando te forjas una leyenda sobre un ser determinado y ves que queda bajo tus fantasías y que en realidad vale aún menos que tú, llegas a odiarle? (Id. 295)

El juego psicológico entre Ena y Román añade un matiz de misterio en la trama, pero también lleva la sensación de miseria a un nivel de más fino. De hecho, la cumbre de esta guerra personal es el suicidio de Román, el personaje que más problemas ha causado a la familia de Andrea.

Para terminar, es preciso añadir que la representación de los personajes de Laforet concuerda perfectamente con las tendencias narrativas modernas que dejan atrás el realismo psicológico que se empleaba hasta el siglo XIX. Como bien describe Salvador Matellán:

Los personajes monolíticos de la novela decimonónica, de los que el lector conocía todo: nombre, aspecto físico, antecedentes familiares, educación, carácter, profesión, etc., –a través, casi siempre, de la voz de un narrador omnisciente y supuestamente «objetivo», que garantiza la «veracidad» de lo que cuenta, y que con frecuencia, no sólo cuenta los hechos, sino que además los interpreta y los juzga– se desmoronan, junto con el sistema de valores que les había servido de marco y de soporte, para dar paso a otro tipo de personajes que ya no se caracterizan por su monolitismo y su estabilidad, y que en los casos extremos pueden carecer no sólo de rostro, sino incluso de nombre (132).

No solamente es este un rasgo de escritura moderna, sino también está acorde con la poética de toda una generación: «Para hablar de los tiempos de escasez, los narradores de la posguerra abandonan el afán fabulador, la grandilocuencia explicativa, la omnisciencia, la amplia mirada del cronista y adoptan un enredo económico, un perfil modesto, una estatura bastante próxima a la de sus personajes» (De Marco 154). En fin, hemos podido ver que las innovaciones técnicas descriptivas de Laforet se emplean simultáneamente a las técnicas tremendistas de las cuales también fue innovadora. Dibuja lo tremendo usando la perspectiva de una protagonista atípica, evitando descripciones invasivas y, a la vez, criticando indirectamente el tiempo que le tocó vivir. La maestría de Laforet es también notable en la narración de acciones y la descripción del espacio, lo que demostraremos en los capítulos siguientes.

7. El tremendismo en las acciones

Las acciones en una obra las podemos, por una parte, considerar como una extensión de la caracterización de los personajes. Según las palabras de Salvador Crespo Matellán, hablamos de una caracterización indirecta si tenemos que deducir cómo es el personaje a partir de su comportamiento, apariencia física, entorno, lenguaje y acciones (135). Es decir, es lo contrario de la caracterización directa en la cual normalmente se usan adjetivos y sustantivos muy concretos en función de la determinación psíquica. Matellán advierte que la frontera entre estos dos tipos de caracterizaciones «no es siempre completamente nítida» (136). Las acciones que

emprende un personaje pueden ser habituales o excepcionales y su relevancia la podemos inferir dentro del contexto de la conducta total del personaje, o de la conducta del conjunto de personajes de la obra. En *Nada* la mayor parte de la trama está constituida por acciones habituales de ahí que las acciones excepcionales suelen representar un apogeo o una consecuencia lógica de las habituales (*Id.* 143).

Nos enfocaremos no solamente en los sucesos que nos proporcionan informaciones valiosas acerca de los personajes, sino también en los acontecimientos que parecen establecer un mayor peso dramático en la obra. Para empezar parece oportuno mencionar la escena que se lleva a cabo en el capítulo V. En este capítulo se produce una acción habitual, típicamente violenta para la familia de la calle de Aribau, pero significativa por ser la primera pelea en la cual está involucrada la protagonista. Además, es significativa porque se dejan escapar algunos detalles curiosos hasta entonces desconocidos para Andrea y, por consiguiente, los lectores. Andrea previamente explica que había regalado el pañuelo de su primera comunión a Ena el último día de clase antes de las vacaciones de Navidad. El mirar dentro de su maleta donde guarda el pañuelo le recuerda de lo poco que tiene en su vida y de la mezquindad que día a día vive junto con su familia, pero se siente feliz al regalar algo tan especial a su mejor amiga de la universidad: «Me hizo sentirme todo lo que no era: rica y feliz. Y yo no lo pude olvidar ya nunca» (Laforet 2021 86). Tales meditaciones de Andrea acerca de la humildad en que vive su vida vuelven a confirmar que las penurias sociales durante el primer franquismo es un problema representado en esta obra. La mañana de Navidad Andrea acompaña a su abuela a misa. Justo antes de volver a casa, la abuelita le confiesa que ha ofrecido la comunión por la paz de la familia: «—Que se reconcilien esos hermanos, hija mía, es mi único deseo y también que Angustias comprenda lo buena que es Gloria y lo desgraciada que ha sido» (*Id.* 86, 87). Es irónico que inmediatamente en el reglón siguiente se puede leer: «Cuando subíamos las escaleras de la casa oímos gritos que salían de nuestro piso. La abuela se cogió a mi brazo con más fuerza y suspiró» (*Id.* 87). La *mise en scène* que las dos encuentran al pisar en el comedor son Angustias y Juan enfrentados con sillas en sus manos, Angustias usándola para protegerse de Juan y él a punto de partírla la cabeza con la suya. Los sonidos que acompañan la escena son los chillidos del loro y los llantos de Gloria. La escena sigue desarrollándose en el mismo tono a través de un diálogo tenso:

Gloria corrió hacia mí. —¡Andrea! ¡Tú puedes decir que no es verdad! Juan dejó la silla para mirarme. —¿Qué va a decir Andrea? —gritó Angustias—; sé muy bien que lo has robado... —¡Angustias! ¡Cómo sigas insultando, te abro la cabeza, maldita! —Bueno, ¿pero qué tengo que decir yo? —Dice Angustias que te he quitado un pañuelo de encaje que tenías... —¡Yo no hablo sin pruebas! —dijo Angustias con el índice extendido hacia Gloria—. Hay quien te ha visto sacar de casa ese pañuelo para venderlo. Precisamente es lo único valioso que tenía la sobrina en su maleta y no me negarás que no es la primera vez que revuelves esa maleta para quitar de ella algo. Dos veces te he descubierto ya usando la ropa interior de Andrea (*Id.* 87, 88).

Andrea admite que había regalado el pañuelo, pero antes de poder explicar a quién, Angustias llama a Gloria una mujerzuela y recibe un bofetón fuerte por parte de Juan que suelta la frase siguiente: «—Y escucha, ¡bruja! —gritó Juan—. No lo había dicho antes porque soy cien veces mejor que tú y que toda la maldita ralea de esta casa, pero me importa muy poco que todo dios se entere de que la mujer de tu jefe tiene razón en insultarte por teléfono, como hace a veces, y que anoche no fuiste a Misa del Gallo ni a nada por el estilo...» (*Id.* 89). Angustias se escapa a su cuarto y Juan y Gloria siguen discutiendo en el estudio. La abuelita se siente ofendida porque el pañuelo era de su madre y fue ella la que se lo había regalado a Andrea.

Este suceso lo podemos considerar tremendista sobre todo por los elementos de violencia física y verbal, producida en gran parte por Juan. Valeria de Marco considera tales explosiones violentas signos de la «asfixia social» que brota a partir de la frustración por la miserable cotidianidad (155, 156). Como hemos podido leer, la casa de Andrea es un lugar donde la miserable cotidianidad está subrayada por falta de confianza familiar. La pérdida del pañuelo crea una oportunidad para manipulaciones y riñas, es decir crea una situación que los personajes no saben resolver sin recurrir a violencia física y verbal. Las relaciones familiares rotas llevan su peso desde la época de la contienda y tal peso resulta en actitudes negativas en su vida actual, un elemento típico para los personajes tremendistas (Alchazidu 2005 27). En cuanto a su estructura de una novela de formación, De Marco también destaca que en *Nada* «el aprendizaje de Andrea consiste en descubrir que la imagen del hogar como ambiente de relaciones amorosas y harmónicas es falsa, que la lógica que rige el espacio doméstico y la sociedad es la misma, que su casa y Barcelona son dos caras del mismo infierno» (156). Es decir, en la literatura de la posguerra española el espacio doméstico rara vez representa un espacio seguro y harmónico, lo que en *Nada* está demostrado a través de las múltiples altercaciones entre familiares que viven bajo el mismo techo. Es una imagen de vida familiar profundamente pesimista y por lo tanto profundamente tremendista. La involucración de la pasiva Andrea en esta pelea es una prueba de que en ese momento su familia ya había logrado parasitar su joven vida – ella no quería

compartir con ellos el hecho de que había regalado el pañuelo, pero su maleta se abrió y miró contra su voluntad y saber. Además, queda claro que el pañuelo de Andrea es una de las pocas cosas valiosas que se pueden encontrar en la casa. Con las acusaciones de Angustias acerca de su desaparición volvemos a pensar en la falta de recursos y cosas de lujo en la posguerra, un golpe duro para una familia que, como nos cuenta Andrea en el segundo capítulo, vivió una vida optimista y respetable cuando sus abuelos llegaron a Barcelona hace cincuenta años. La discusión de este apartado resulta aún más interesante por las alusiones a algo indecente que parece haber cometido Angustias, el aparente pilar de la moral. Un especial toque de tristeza lo añade la frágil abuelita que únicamente piensa en la reconciliación de sus hijos y se siente ofendida por la pérdida de su regalo.

Vale la pena destacar una serie de acciones excepcionales que pasan al final de la primera parte del libro y que tienen que ver con la marcha de tía Angustias al convento. En el capítulo VIII, después de estar ausente de la casa por una semana, tía Angustias vuelve a la calle de Aribau inesperadamente una noche. Encuentra a Gloria en las escaleras de la casa por lo cual brota una discusión furiosa entre toda la familia. Además, Angustias se da cuenta de que esos días Andrea estuvo durmiendo en su cama. Al día siguiente informa a su sobrina de que se marchará de la casa a un convento. La conversación se vuelve más explosiva de lo típico para Angustias, algo que hace sospechar que ha perdido el juicio:

Me oyes como quien oye llover, ya lo veo... ¡Infeliz! ¡Ya te golpeará la vida, ya te triturará, ya te aplastará! Entonces me recordarás... ¡Oh! ¡Hubiera querido matarte cuando pequeña antes de dejarte crecer así! Y no me mires con ese asombro. Ya sé que hasta ahora no has hecho nada malo. Pero lo harás en cuanto yo me vaya... ¡Lo harás! ¡Lo harás! Tú no dominarás tu cuerpo y tu alma. Tú no, tú no... Tú no podrás dominarlos. (*Id.* 121).

Otra vez tenemos un altercado repleto de palabras bruscas que se intercambian entre familiares, pero entre dos familiares que hasta entonces no habían hablado de esta manera. Athena Alchazidu observa que «la lúgubre atmósfera que reinaba en la sociedad de aquella época» se podía vislumbrar en el empleo de un léxico que «puede resultar hasta duro, bronco o agresivo», todo eso reflejo del pesimismo existencial relacionado al tremendismo (2005 27). Con este ejemplo también volvemos a confirmar la oposición entre la protagonista y su tía, «suerte de reflejo del despotismo dictatorial» (Tanner 175). Miguel Delibes apunta que la «agresividad inquisitorial» de Angustias «concuerta con su fariseísmo, su sentido angosto y sombrío del cristianismo; su religiosidad hermética y egoísta y, en fin, su caridad espectacular, esencialmente

anticristiana» (162). Su hipocresía y su caída final, anunciadas ya por Juan en el capítulo V, se corroboran en una escena grotesca que transcurre en la estación de trenes con la que Laforet cierra la primera parte del libro. Mientras el tren que ha cogido Angustias está alejándose de su parada, Juan corre al lado de la ventana donde está su hermana gritando acusaciones con el fin de dismantelar su papel de mártir:

—¡Eres una mezquina! ¿Me oyes? No te casaste con él porque a tu padre se le ocurrió decirte que era poco el hijo de un tendero para ti... ¡Por eso! Y cuando volvió casado y rico de América lo has estado entreteniendo, se lo has robado a su mujer durante veinte años..., y ahora no te atreves a irte con él porque crees que toda la calle de Aribau y toda Barcelona están pendientes de ti... ¡Y desprecias a mi mujer! ¡Malvada! ¡Y te vas con tu aureola de santa!... (Id. 128, 129).

El hombre al que se alude es el antiguo jefe de Angustias que estuvo escondido en la casa de calle de Aribau durante la guerra. Angustias y él entablaron una relación a pesar de que don Jerónimo estaba casado, algo que claramente no está acorde con las normas cristianas que Angustias intenta propugnar. La ira de Juan acerca del caso es algo ya visto, pero parece ser que por primera vez las riñas familiares atraviesan la puerta de la casa y salen al público, y encima en un momento de despedida entre hermano y hermana.

En ese mismo capítulo también llegamos a leer que tía Angustias ha muerto. El día de la vigilia el piso está lleno de sus amigas más cercanas que exclaman: «—Tus hermanas, ¡qué traviesas eran!... Señor, Señor, lo que ha cambiado tu casa. — ¡Lo que han cambiado los tiempos! —Sí, los tiempos...» (Id. 124). Los recuerdos de las amigas de Angustias hacen referencias sutiles e indirectas a tiempos antiguos, es decir a los tiempos anteriores a la contienda cuando la familia de Andrea vivía en condiciones mejores. Es curioso que hasta el final de la obra no lleguemos a saber cuál fue la causa de la muerte de Angustias. No sería un error suponer que la tía de Andrea ha fallecido a causa de dolores psíquicos ya que nunca se menciona nada más acerca de su salud aparte de los dolores que sufrió por las relaciones familiares. Sea la que sea la verdad no contada, no se menciona cuándo, cómo o dónde muere o tampoco cómo fue enterrada. Su muerte es tratada casi como un momento insignificante, aunque de gran importancia para la libertad de la protagonista. Puede ser que de esta manera la autora quiso demostrar que Andrea, la narradora de la historia, apreciaba tan poco a Angustias y sus convicciones que ni siquiera se acuerda de las condiciones de su muerte. Esta evasión de datos aparentemente importantes es otra innovación de Carmen Laforet que Miguel Delibes reconoce como una oportunidad para una mayor involucración del lector en la historia contada (158). La

manera de la que esta técnica narrativa contribuye al tremendismo de la obra es en la creación de un ambiente lúgubre de incertidumbres. El misterio de cómo se llevaron a cabo ciertos acontecimientos en el libro recuerda, intencionalmente o no, a la censura de informaciones que fue especialmente dura a principios del régimen franquista:

La limitada accesibilidad a la información fue debida, en primer lugar, a las deficiencias estructurales que afectaron a los medios de comunicación. En este sentido, durante la dictadura se acentuó aún más el atraso y la debilidad de la estructura informativa en España, sobre todo de la prensa, si bien hay que destacar la creciente importancia de nuevos medios, como la radio. Precisamente, el contexto político y, más en concreto, el marco jurídico en el que se desarrolló la información constituyeron condiciones fundamentales de los límites y la capacidad de los medios de comunicación por el rígido control estatal (Calero 155).

La intención de Laforet probablemente no fue imitar la dañosa censura, pero siendo una escritora cuya vida fue enmarcada en un sistema político restrictivo, evitar ciertos datos acerca de los personajes pudo haber sido una técnica inspirada en una experiencia real. Como bien destaca Delibes:

Es posible que ni su propia autora pudiera precisar en qué medida su libro es un eco de la experiencia bélica. No obstante la edad de Carmen Laforet en los años de la contienda (trece, quince años) y aquella en que escribe la novela (diecinueve, veinte), junto a su receptividad bien probada, me induce a pensar que *Nada* es un producto directo de la guerra. Antes de ella, Carmen Laforet, prácticamente no ha tenido tiempo de vivir. [...] La exaltación, las divergencias, los desequilibrios que la guerra promueve nos serán devueltos en la novela *Nada* depurados por el arte de su autora. Pretendo insinuar que, dada la extrema juventud de C. L. cuando redacta su primera obra y el momento en que lo hace (más o menos el bienio 42-43), ningún acontecimiento pudo hacer tanta mella en su sensibilidad como la guerra y la posguerra (el miedo, el hambre, la inestabilidad y toda su cohorte de privaciones) (160, 161).

Otro ejemplo de un episodio fragmentario lo encontramos en el capítulo XV, el capítulo en el que descubrimos adónde va Gloria cuando se escapa de la casa por la noche. Un día que Juan está destinado a trabajar como guardia el niño se pone muy malo. Sale a su turno nocturno indeciso y cargado de preocupaciones por la salud de su hijo. Gloria le informa a la abuelita de que va a buscar dinero para medicinas en casa de su hermana. Andrea y la abuelita cuidan del niño por unas horas cuando de repente Juan llega a casa antes de terminar con el trabajo. Se pone furioso al notar que Gloria no está y sale apresurado a la calle en su busca. La abuelita exclama: «—¡Vete con él, Andrea! ¡Vete con él, hija, que la matará! ¡Vete!» (*Id.* 196). La escena que se describe a continuación del capítulo es sin duda la más dinámica de toda la obra. Andrea locamente persigue a Juan por las calles de Barcelona, asustada y sin idea de qué podría pasarle a ella, a Juan o a Gloria: «Yo no pensé ni un momento adonde podría conducirme esta aventura, ni

tampoco en qué iba a hacer para calmar a un hombre cuyos furiosos arrebatos conocía tan bien. Sé que me tranquilizaba pensar en que no llevaba armas. Por lo demás, mis pensamientos temblaban en la misma excitación que me oprimía la garganta hasta casi sentir dolor» (*Id.* 199). Juan está tan agitado que ni siquiera nota que su sobrina lo sigue a cada paso, algo muy acorde con su carácter desazonado: «De pronto dio la vuelta tan de prisa que nos quedamos frente a frente. Sin embargo, él pareció no darse cuenta, sino que pasó a mi lado en dirección contraria a la que antes había llevado, sin verme» (*Id.* 197). La persecución resulta aún más inquietante por el espeluznante ambiente que irradia Barcelona por la noche:

En el recinto enorme, multitud de puestos cerrados ofrecían un aspecto muerto y había una gran tristeza en las débiles luces amarillentas diseminadas de cuando en cuando. Ratas grandes, con los ojos brillantes como gatos, huían ruidosamente a nuestros pasos. Algunas se detenían en su camino, gordísimas, pensando tal vez hacernos cara. Olía indefiniblemente a fruta podrida, a restos de carne y pescado... Un vigilante nos miró pasar con aire de sospecha al salir nosotros a las callejuelas de detrás, corriendo como íbamos uno detrás de otro (*Id.* 198, 199).

Paloma Lapuerta Amigo apunta que en *Nada* Barcelona en muchas ocasiones está descrita dentro de «un marco de pesadilla» (393). Costanza Tanner también confirma que «a medida que Juan y Andrea se adentran en el Raval la luz deja paso a las sombras, el orden al caos y las certezas a la confusión propia de una pesadilla» (185). La Barcelona nocturna de esta escena cumple con esa visión angustiosa de una ciudad grande privada de luces, felicidad y seguridad. Tanner resalta que esta es una visión opuesta a la Barcelona apolínea a la que Andrea se escapa para librarse de sus familiares en los capítulos anteriores: «En consecuencia, el modo en que la protagonista atravesase este espacio será plenamente opuesto al deleite ocioso de la *flâneuse*; en lugar de animarla a observar, el paisaje del Barrio Chino envuelve a Andrea en sombras y la impulsa a bajar o apartar la mirada» (185). Un detalle curioso que observa Andrea es que «El recorrido que hacíamos parecía no tener fin. Yo no tenía idea de dónde quería ir él, ni casi me importaba. [...] Luego me enteré de que podíamos haber hecho un camino dos veces más corto» (Laforet 2021 198). Costanza Tanner insiste en esta distinción entre la manera de la que Andrea se desplaza por las calles de Barcelona independientemente y la manera de la que lo hace en esta situación particular, es decir en este hecho que podríamos determinar como una acción excepcional: «El diferente estado de ánimo que provoca el Barrio Chino en comparación con la Barcelona idílica/apolínea no solo se evidencia en la disparidad del paisaje, sino también a través de una oposición entre la lógica y el azar o, dicho en otros términos, entre un trayecto consciente y otro inconsciente» (185).

Los personajes extraños con los que choca Andrea en la persecución por el Barrio Chino son muy propios de un mundo clandestino: «La gente, en verdad, era grotesca: un hombre pasó a mi lado con los ojos cargados de rimel bajo un sombrero ancho. Sus mejillas estaban sonrosadas. Todo el mundo me parecía disfrazado con mal gusto y me rozaba el ruido y el olor a vino» (Laforet 2021 200). Tanner nota cierto parecido entre el del Barrio Chino y la cultura dionisiaca del carnaval retomada de la Edad Media, una cultura en la que todo se somete a la ley de la libertad:

En la Raval, Andrea entrará en contacto forzoso con un submundo habitado por los marginados de la sociedad, como las prostitutas y los travestís; en tanto, como vimos, las autoridades – conservadoras, burguesas y «bienpensantes»– han dejado de lado a estos sujetos en el afán de ignorar su existencia, encarnan una forma de libertad hasta el momento desconocido para Andrea: el brillo, las mejillas sonrosadas y el baile son las formas de libertad interna y externa (para la mente, para el cuerpo y para el espacio) a las cuales Andrea no habría podido acceder si hubiese respetado el imaginario urbano impuesto por Angustias o hubiese continuado obnubilada como estaba por el sueño apolíneo (186).

Parece ser que la libertad que Andrea desea establecer durante toda la obra viene con consecuencias de descubrir que tal libertad supone la revelación de un mundo muy parecido al de su casa que, en fin, le resulta grotesco y perturbador. La ciudad que tanta ilusión le había hecho al principio de su estancia se vuelve más y más decepcionante y – tremendista. En el capítulo siguiente expondremos más observaciones acerca de Barcelona y el espacio descrito en la novela en general.

A continuación del capítulo, Juan entra en una confrontación física con un hombre borracho. La descripción de la pelea subraya la bestialidad del suceso:

Encima de aquel infierno —como si sobre el cielo de la calle cabalgaran brujas— oíamos voces ásperas, como desgarradas. Voces de mujeres animando a los luchadores con sus pullas y sus risas. Alucinada, me pareció que caras gordas flotaban en el aire, como los globos que a veces dejan escapar los niños. Oí un rugido y vi que Juan y su enemigo habían caído revolcándose sobre el barro de la calle. Nadie tenía intención de separarlos. Un hombre les enfocó con su linterna, y entonces vi que Juan se tiraba al cuello del otro para morder. Uno de los mirones dio un botellazo a Juan con buen tino, haciéndole dar vueltas y quedar caído en el fango (Laforet 2021 201, 202)

Otra vez podemos confirmar que Laforet intenta transmitir el sentimiento de una pesadilla, ya que frente de Andrea se desarrolla una escena parecida al «infierno» donde «brujas y caras gordas» vuelan en el cielo. La descripción de la riña se parece a un enfrentamiento entre dos animales que, tirados en el barro, intentan morderse el cuello. Las reacciones de los espectadores respecto a lo visto corroboran con el ya establecido mundo de las clases bajas. Un chillido de

alarma pone fin a la pelea y en unos segundos Juan y Andrea se quedan solos. Andrea le ayuda ponerse de pie y se escapan juntos de la calle. Intenta convencerle de que se vayan a casa, pero eso vuelve a provocar la ira de Juan, decepcionado sobre todo con la maternidad de Gloria. Siguen caminando y Juan por fin encuentra la puerta que la separa de su mujer. Después de unos golpes fuertes la puerta se abre y Juan entra furiosamente dejando a Andrea en la calle. Andrea pasa una hora en el umbral esperando a su tío, desesperada por lo pasado como también por el hecho de que no sabe regresar sola a casa: «¿Qué pasaría si no salían de allí en toda la noche? ¿Cómo iba a encontrar yo sola el camino de casa? Creo que después estuve llorando. Pasó mucho rato, una hora quizá» (*Id.* 205). Justo aquí reside la mencionada fragmentariedad de sucesos a la que se refiere Delibes; el lector tiene la libertad de imaginar por cuenta propia qué es lo que pasó detrás de la puerta cerrada durante una hora entera que Andrea estaba sentada sola en la calle. Por fin, la puerta vuelve a abrirse y Andrea entra en una tienda de comestibles y bebidas. Juan está sentado con un vaso en la mano escuchando a la hermana de Gloria explicándole que Gloria es la que trae las pesetas a casa fingiendo que es dinero de la venta de sus cuadros: «Todo para que el señorón se crea que es un pintor famoso...» (*Id.* 206). El dinero lo gana jugando a las cartas en casa de su hermana. La mujer se dirige a Andrea preguntándole: «—*Vols una mica d'aiguarent, nena?* —No, gracias. —*Que delicadeta ets, nota!*» (*Ibid.*). El uso de catalán en este diálogo breve entre Andrea y la hermana de Gloria es un toque interesante ya que estaba prohibido hablar el catalán durante el franquismo⁴. Es un detalle muy sutil y perfectamente adscrito a ese ambiente ocultado donde se organizan juegos a cartas probablemente ilegales. Es también tremendista el hecho de que Gloria, la mujer que no recibe más puñetazos e insultos, se esfuerce tanto para proteger el ego de su marido enloquecido. El capítulo se cierra con una escena desgarradora entre mujer y marido:

Salimos a la calle. Cuando la puerta se cerró detrás de nosotros, Juan echó un brazo por la espalda de Gloria, apoyándose en sus hombros. Caminamos un rato callados. —¿Se ha muerto el niño? —preguntó Gloria. Juan dijo que no con la cabeza y empezó a llorar. Gloria estaba espantada. Él la abrazó, la apretó contra su pecho y siguió llorando, todo sacudido por espasmos, hasta que la hizo llorar también (*Ibid.*).

⁴ José Carlos Herreras resume: «La victoria de Franco en 1939 pondrá fin a la Constitución republicana y con ella a los dos estatutos aprobados por la República. Se inicia así una nueva dictadura, durante la cual, en lo que respecta a la política lingüística, se pueden distinguir dos periodos: un primer periodo, durante el cual se prohíbe el uso de lenguas vernáculas, no sólo en el sistema educativo, como ocurría sobre todo anteriormente, sino en otros ámbitos: Registro Civil, estatutos de asociaciones y sociedades, anuncios, muestras y rótulos de todo tipo de establecimientos, denominación de barcos [...]» (https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_021.pdf)

Al final, la escena que estaba impregnada de histeria se disuelve con lágrimas de dos almas unidas en miseria.

Dos escenas tremendistas muy impactantes están descritas en los capítulos XXII y XXIII. Después de despedirse de su amiga Ena, que se marcha al norte para las vacaciones, Andrea llega a casa y encuentra a Gloria sollozando en su habitación: «—¡Tengo miedo, Andrea! —Pero ¿por qué, mujer? —Tú antes no le preguntabas nada a nadie, Andrea... Ahora te has vuelto más buena. Yo bien quisiera decirte el miedo que tengo, pero no puedo» (*Id.* 306). Las lágrimas de Gloria esta vez parecen ser un mal agüero. Por la noche a Andrea le despiertan unos gritos animales. Sale de su habitación asustada y descubre que los alaridos vienen de la criada Antonia que está tirada en el suelo en el pasillo de la casa. Pronto aparece Juan que, a su manera, intenta normalizar la situación dando bofetones en la cara de la criada. Antonia no logra calmarse y de repente grita: «—¡Está muerto! ¡Está muerto! ¡Está muerto! Y señalaba arriba. Vi la cara de Juan volverse gris. —¿Quién? ¿Quién está muerto, estúpida?... Luego, sin esperar a que ella le contestara, echó a correr hacia la puerta, subiendo, enloquecido, las escaleras. —Se degolló con la navaja de afeitar —concluyó Antonia» (*Id.* 308). Todos se dan cuenta de que Antonia está hablando de Román. El pasillo y las escaleras que llevan a su buhardilla se llenan de vecinos intrigados por los ruidos que vienen del piso. Juan sube a verificar el testimonio de la tragedia. La abuelita está completamente desconcertada y desea ver a su hijo. Andrea le ayuda a subir las escaleras, pero a medio camino que encuentran con Juan que va bajando:

—¡Mamá! ¡Maldita sea! —no sé por qué la imagen de la abuela había desatado su furia. Le gritaba rabioso: —¡A casa enseguida! Levantaba un puño como para pegarle y se levantó un murmullo entre la gente. La abuela no lloraba, pero su barbilla temblaba en un puchero infantil. —¡Es mi hijo! ¡Es mi niño!... ¡Estoy en mi derecho de subir! Tengo que verle... Juan se había quedado quieto. Sus ojos se volvían escrutando las caras que le contemplaban con avidez. Un momento pareció indeciso. Al fin cedió bruscamente. —¡Tú, abajo, sobrina! ¡No se te ha perdido nada a ti! —me dijo. Luego enlazó a su madre por la cintura y casi arrastrando la ayudó a subir. Oí que la abuela empezaba a llorar, apoyada en el hombro del hijo (*Id.* 310).

El capítulo termina con Andrea encerrándose en el cuarto de baño para huir de la congoja. El suicidio le ha afectado más de lo que esperaba:

Maquinalmente, sin saber cómo, me encontré metida en la sucia bañera, desnuda como todos los días, dispuesta a recibir el agua de la ducha. En el espejo me encontré reflejada, miserablemente flaca y con los dientes chocándome como si me muriera de frío. La verdad es que era todo tan espantoso que rebasaba mi capacidad de tragedia. Solté la ducha y creo que me entró una risa nerviosa al encontrarme así, como si aquél fuese un día como todos. Un día en que no hubiese sucedido nada. «Ya lo creo que estoy histérica», pensaba mientras el agua caía sobre mí

azotándome y refrescándome. Las gotas resbalaban sobre los hombros y el pecho, formaban canales en el vientre, barrían mis piernas. Arriba estaba Román tendido, sangriento, con la cara partida por el rictus de los que mueren condenados. La ducha seguía cayendo sobre mí en frescas cataratas inagotables. Oía cómo el rumor humano aumentaba al otro lado de la puerta, sentía que no me iba a mover nunca de allí. Parecía idiotizada (*Id.* 310, 311).

La segunda muerte del libro está descrita más minuciosamente. Mientras que del fallecimiento de Angustias no se sabe ninguna información concreta, aquí se nos informa de la manera exacta de la que Román se quitó la vida. Probablemente esto se debe a la importancia de Román como personaje, pero también al hecho de que la historia se va terminando y este acontecimiento crea un final más fuerte. La muerte afecta tremendamente a la criada que estuvo enamorada de Román, como también a la abuelita que tiene que sufrir la tercera muerte de sus hijos. De hecho, esta es la primera vez en el libro que la abuelita sube la voz y consigue callar al histérico de Juan. El suicidio de Román parece ser la cumbre de todas las abominaciones que la familia de Andrea ha sufrido en el último año. La reacción de la protagonista también parece indicar que está a punto de perder el juicio, tanto por el hambre y el insomnio que pasa diariamente como por todo lo que le tocó vivir en la calle de Aribau.

En los días que siguen el suicidio de Román cada uno de los personajes lo procesa de una manera distinta. Antonia está envuelta en su odio hacia Gloria y la hace responsable de la muerte. Gloria intenta convencerle a Andrea de su inquina hacia Román diciendo que le había denunciado a la Policía y que eso le empujó a quitarse la vida. La abuelita no deja de rezar convencida que la noche de la tragedia se le había aparecido la Virgen. Juan pasa dos días fuera de casa, pero cuando vuelve rompe a llorar inconsolablemente. El luto de la casa deja agotada a Andrea que una noche se acuesta en su cama y duerme dos días enteros. Al despertarse, Gloria le informa de que la criada se había marchado de la casa junto con el perro de Román. También le informa de que sus tías han venido de visita. Andrea entra a la habitación donde están agrupados todos sus familiares y empieza a escuchar las quejas de sus tías hacia la abuelita:

—Le malcriaste. Recuerda que le malcriabas, mamá. Así ha terminado... —Siempre fue usted injusta, mamá. Siempre prefirió usted a sus hijos varones. ¿Se da usted cuenta de que tiene usted la culpa de este final? —A nosotras no nos has querido nunca, mamá. Nos has despreciado. Nos has humillado. Siempre te hemos visto quejarte de tus hijas, que, sin embargo, no te han dado más que satisfacciones...; ahí, ahí tienes el pago de los varones, de los que tú mimabas... — Señora, deberá dar usted mucha cuenta a Dios por esa alma que ha mandado al infierno (*Id.* 317, 318).

Andrea está sorprendida por la conversación. La abuelita asegura que nunca ha preferido ninguno de sus hijos, pero no consigue convencer a sus hijas, que están más que disgustadas con la situación en la familia:

—No hay más que ver la miseria de esta casa. Te han robado, te han despojado, y tú, ciega por ellos. Nunca nos has querido ayudar a nosotras cuando te lo hemos pedido. Ahora nuestra herencia se la ha llevado la trampa... Y para colmo, un suicidio en la familia... —He acudido a los más desgraciados... A los que me necesitaban más. —Y con este procedimiento los has acabado de hundir en la miseria. Pero ¿no te das cuenta del resultado? ¡Si al menos fueran ellos felices, aunque estuviéramos nosotras despojadas; pero, ya ves, lo que ha sucedido aquí prueba que tenemos razón!... —Y ese desgraciado Juan que nos escucha: ¡casado con una perdida, sin saber hacer nada de provecho, muerto de hambre! (*Id.* 318, 319).

La conversación acaba con «chillidos histéricos» (*Id.* 319) a los que se une Juan.

Este es el momento que ha destacado David W. Foster como una posible respuesta al estado de miseria de esta familia: la decadencia ha ocurrido debido a la excesiva benignidad que la abuelita demuestra hacia sus hijos varones. Los hijos por su parte son ingratos y esa es la razón por la constante tensión entre familiares (387). Siendo tal hecho verdadero o no, la conversación entre la abuelita y sus hijos la podemos interpretar como una crítica de costumbres tradicionalistas en las cuales el hombre está cedido un puesto privilegiado, tanto dentro de la familia como de la sociedad en general. Ya en el capítulo III Román le explica a Andrea que sus tías se casaron para huir de la casa: «Aquello es como un barco que se hunde. Nosotros somos las pobres ratas que, al ver el agua, no sabemos qué hacer... Tu madre evitó el peligro antes que nadie marchándose. Dos de tus tías se casaron con el primero que llegó, con tal de huir. Sólo quedamos la infeliz de tu tía Angustias y Juan y yo, que somos dos canallas» (Laforet 2021 52, 53). Las palabras del Román parecen haber sido verdaderas. En fin, incluso un incidente tan trágico como el suicidio de un pariente no puede reconciliar estos seres infelices.

Hemos demostrado que las acciones que describe Laforet, tanto las habituales como las excepcionales, reflejan de una manera fiel la frustración, la miseria y la inestabilidad de la vida en la posguerra. Una técnica narrativa que destaca en este contexto ha sido la fragmentariedad de sucesos. En el último capítulo de este análisis examinaremos el espacio que recorre la protagonista y su contribución al tremendismo de la obra.

8. El tremendismo en el entorno

Como hemos señalado en el apartado anterior, la descripción del medio o el entorno también cabe dentro de la descripción indirecta de los personajes. Aquí Matellán añade que tales descripciones suelen utilizarse metonímica o metafóricamente y que en *Nada* se recurre frecuentemente a este tipo de caracterización (139). Conviene hacer una dicotomía entre dos tipos de espacios que frecuenta o habita Andrea: el interior de su piso en la calle de Aribau y el resto de Barcelona lo que incluye las calles, la universidad, las casas de sus amigos, etc. Mientras que dentro de su casa Andrea siente emociones casi exclusivamente negativas, la ciudad de Barcelona representa sus sentimientos que van cambiando según la situación en que se encuentra, reflejo de su proceso de maduración: «La ciudad de Barcelona, centro de la experiencia de la protagonista, asume un papel clave en la conversión de la niña que es Andrea al comienzo de la novela en mujer, en tanto la enfrenta contra unas huellas de la guerra que no había conocido en su pueblo natal» (Tanner 174). Constanza Tanner toma en cuenta un espacio más que define a la protagonista y es el pueblo no identificado en que estuvo antes de haber llegado a Barcelona (175). Este espacio no se describe en ningún momento de la historia y tampoco es frecuentado por ninguno de los personajes. Andrea otorga muy pocas informaciones acerca de su vida anterior a Barcelona, pero por pocas pistas que revela podemos suponer que en el pueblo vivía una vida aburrida, restringida y constantemente vigilada por parte de sus familiares: «—Pues no me gusta fumar. En el pueblo lo hacía expresamente para molestar a Isabel, sin ningún otro motivo. Para escandalizarla, para que me dejara venir a Barcelona por imposible» (Laforet 2021 51). Esta es una de las razones, aparte de su juventud, que explica la agitación con la que Andrea llega a Barcelona: «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» (*Id.* 21). El reencuentro de la protagonista con la capital catalana está subrayado por su admiración por la ciudad:

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. [...] Un aire marino, pesado y fresco, entró en mis pulmones con la primera sensación confusa de la ciudad: una masa de casas dormidas; de establecimientos cerrados; de faroles como centinelas borrachos de soledad. Una respiración grande, dificultosa, venía con el cuchicheo de la madrugada. Muy cerca, a mi espalda, enfrente de las callejuelas misteriosas que conducen al Borne, sobre mi corazón excitado, estaba el mar (Laforet 2021 21, 22).

Parece oportuno recordar que, dado que en *Nada* Carmen Laforet ha empleado la focalización interna fija y la narración autodiegética (Quintana Tejera 57), las descripciones de Barcelona en las páginas de esta novela suponen una representación sumamente subjetiva. Esta «visión subjetiva, a veces onírica» deja paso al uso de «un lenguaje metafórico que deforma la realidad» (Amigo 392). Paloma Lapuerta Amigo resalta la citada descripción de Barcelona como la «primera muestra del tipo de lenguaje imaginativo que contiene la novela. La ciudad es una masa viviente, dormida, la síntesis de todos sus habitantes, una respiración única que despierta al unísono» (*Ibid.*). Esto no quiere decir que por la dicha subjetividad o el lenguaje metafórico ponemos en cuestión la objetividad histórica o geográfica de un lugar real, pero es preciso destacar que a menudo las ciudades grandes representan «un espacio mítico que forma parte de la imaginación» de los personajes, «de sus miedos o de sus expectativas» (*Ibid.*). Tanner hace hincapié en que la Barcelona del comienzo del libro es algo que Andrea recuerda de su niñez, una imagen idealista que muy pronto será desechada por un golpe de realidad:

El peso del recuerdo en este nuevo encuentro con la capital catalana se evidencia en la importancia que los grandes edificios, los monumentos o la omnipresencia del mar tienen en las descripciones de la protagonista: por sobre todos los cambios que necesariamente atravesó Barcelona a lo largo de los años, Andrea destaca en el inicio elementos fácilmente reconocibles, útiles incluso para trazar un mapa de la ciudad para un turista. Sin embargo, lo siguiente que Andrea experimentará será un violento choque entre sus ansias de libertad y multitud, entre su Barcelona idílica, y una Barcelona terrenal, definida por el atrás y el aislamiento. La selección de Andrea en su rol de narradora protagonista no prioriza el impacto que la guerra tuvo sobre la ciudad en tanto espacio, pero en cambio lo vuelve central en la descripción de los sentimientos que la acosan desde su llegada a la casa de su familia (176).

Como acabamos de anunciar, la magia se estropea ya con los primeros pasos que Andrea pisa por el pasillo de su nueva casa: «Todo empezaba a ser extraño a mi imaginación; los estrechos y desgastados escalones de mosaico, iluminados por la luz eléctrica, no tenían cabida en mi recuerdo» (Laforet 2021 23). Las sensaciones incómodas siguen aumentando cuando la abuelita consigue abrir la puerta: «Lo que estaba delante de mí era un recibidor alumbrado por la única y débil bombilla que quedaba sujeta a uno de los brazos de la lámpara, magnífica y sucia de telarañas, que colgaba del techo. Un fondo oscuro de muebles colocados unos sobre otros como en las mudanzas» (*Id.* 24). Entre todo lo que observa en su entorno esa primera noche, parece ser que el cuarto de baño es lo que le causa la mayor ansiedad:

Pensé que allí, el cuarto de baño no se debía utilizar nunca. En el manchado espejo del lavabo — ¡qué luces macilentas, verdosas, había en toda la casa! — se reflejaba el bajo techo cargado de telas de arañas, y mi propio cuerpo entre los hilos brillantes del agua, procurando no tocar

aquellas paredes sucias, de puntillas sobre la roñosa bañera de porcelana. Parecía una casa de brujas aquel cuarto de baño. Las paredes tiznadas conservaban la huella de manos ganchudas, de gritos de desesperanza. Por todas partes los desconchados abrían sus bocas desdentadas rezumantes de humedad. Sobre el espejo, porque no cabía en otro sitio, habían colocado un bodegón macabro de besugos pálidos y cebollas sobre fondo negro. La locura sonreía en los grifos torcidos (*Id.* 27, 28).

La suciedad, el desorden y la vejez de las cosas son los rasgos más distintivos del piso, lo cual alude que se trata de una casa pobre y desdichada. El cuarto de baño marca la cumbre de la gradación de elementos angustiosos, expresados a través del ya visto imaginario de pesadilla; un imaginario de «luces macilentas», «telas de araña», «casa de brujas», «gritos de desesperanza» y «locura [...] en los grifos torcidos». Constanza Tanner apunta que la casa de la familia de Andrea es «espejo del estado de la sociedad española, es símbolo de una gracia de ataño venida a menos, de la decadencia de lo que fue» (176), observaciones que confirman el tremendismo representado en el espacio. Además, la sensación del horror parece ser más intensa debido a que Andrea llega a casa por la noche y no por el día.

Es significativo cómo las habitaciones de ciertos personajes los sitúan precisamente dentro de la dinámica de la familia, pero también revelan particularidades acerca de su carácter. Por ejemplo, el cuarto de tía Angustias le sorprende a Andrea por estar más limpio y ordenado que el resto de la casa: «Me paré, asombrada, a mirar la habitación porque aparecía limpia y en orden como si fuera un mundo aparte en aquella casa. Había un armario de luna y un gran crucifijo tapiando otra puerta que comunicaba con el recibidor; al lado de la cabecera de la cama, un teléfono» (Laforet 2021 36). Más adelante, en el capítulo VII, Andrea también dice: «Aquel cuarto era duro como el cuerpo de Angustias, pero más limpio y más independiente que ninguno en la casa» (*Id.* 99). El cuarto de Angustias nos hace pensar que se trata de una persona prudente y compuesta, pero sus intentos de guardar un buen nombre se destrozan con el descubrimiento de su hipocresía. Puede ser que tener su espacio privado en orden es uno de sus intentos de convencer a los demás, sobre todo a Andrea, de que es una persona decente. Por otro lado, tenemos a Gloria cuya habitación es un reflejo de su vulgaridad:

El cuarto de Gloria se parecía algo al cubil de una fiera. Era un cuarto interior ocupado casi todo él por la cama de matrimonio y la cuna del niño. Había un tufo especial, mezcla de olor a criatura pequeña, a polvos para la cara y a ropa mal cuidada. Las paredes estaban llenas de fotografías, y entre ellas, en un lugar preferente, aparecía una postal vivamente iluminada representando dos gatitos (*Id.* 46).

La animalización del espacio privado de Gloria, comparado con «cubil de una fiera» reafirma la predilección por personajes brutos por parte de escritores tremendistas. También podemos leer que otra vez destacan la suciedad y el desorden del espacio, en este caso caracterizado por «un tufo especial» y «ropa mal cuidada». Luego, el espacio que relacionamos a Juan es el estudio donde trabaja, o por lo menos es lo que intenta. El estudio parece ser otro rincón de casa descuidado y abarrotado de cosas inútiles, que además empareja con la inestabilidad de este personaje:

Siguiendo la tradición de las demás habitaciones de la casa, se acumulaban allí, sin orden ni concierto, libros, papeles y las figuras de yeso que servían de modelo a los discípulos de Juan. Las paredes estaban cubiertas de duros bodegones pintados por mi tío en tonos estridentes. En un rincón aparecía, inexplicable, un esqueleto de estudiante de anatomía sobre su armazón de alambre, y por la gran alfombra manchada de humedades se arrastraban el niño y el gato, que venía en busca del sol de oro de los balcones. El gato parecía moribundo, con su flácido rabo, y se dejaba atormentar por el niño abúlicamente (*Id.*48).

La buhardilla de Román la separa físicamente del resto de la familia. Demuestra su individualidad, su resentimiento hacia sus parientes, pero respira un ambiente bohemio en que hasta se puede disfrutar de una pieza de música o un café delicioso. Es un mundo para sí que no se parece nada al resto de la casa y que incluso resulta cómodo y bonito.

Román no dormía en el mismo piso que nosotros: se había hecho arreglar un cuarto en las buhardillas de la casa, que resultó un refugio confortable. Se hizo construir una chimenea con ladrillos antiguos y unas librerías bajas pintadas de negro. Tenía una cama turca y, bajo la pequeña ventana enrejada, una mesa muy bonita llena de papeles, de tinteros de todas épocas y formas con plumas de ave dentro. Un rudimentario teléfono servía, según me explicó, para comunicar con el cuarto de la criada. También había un pequeño reloj, recargado, que daba la hora con un tintineo gracioso, especial. Había tres relojes en la habitación, todos antiguos, adornando acompasadamente el tiempo. Sobre las librerías, monedas, algunas muy curiosas; lamparitas romanas de la última época y una antigua pistola con puño de nácar (*Id.* 50).

Es curioso que Román guarde en su posesión ciertas cosas que pueden considerarse de lujo, cosas que pudo obtener trabajando en el contrabando. Valeria de Marco resume con precisión el tipo de entorno que es la casa se la calle de Aribau: «En la casa de la abuela, están las huellas del pasado: el paulatino empobrecimiento de los propietarios de tierras y los fallidos proyectos de inspiración aristocrática. Están los rasgos del pasado cercano y del presente: la oportunista adhesión de los integrantes de ese grupos social a las tropas de Franco, el hambre y la miseria de la posguerra, el estraperlo» (155, 156). En fin, la conexión entre la casa y la contemporánea causa de su estado de miseria ejemplifica el tremendismo en el sentido de ser una corriente vinculada con la Guerra Civil y, por consiguiente, una corriente esencialmente española.

Además, el paralelismo entre los caracteres de los personajes y sus espacios privados es otra prueba del lenguaje metafórico empleado por la escritora en esta obra.

Las referencias a este pasado cercano también están representadas en las melancólicas meditaciones de la protagonista, desilusionada por descubrir una ciudad completamente distinta a lo que esperaba en sus sueños:

Inmediatamente tuve una percepción nebulosa, pero tan vivida y fresca como si me la trajera el olor de una fruta recién cogida, de lo que era Barcelona en mi recuerdo: este ruido de los primeros tranvías, cuando tía Angustias cruzaba ante mi camita improvisada para cerrar las persianas que dejaban pasar ya demasiada luz. O por las noches, cuando el calor no me dejaba dormir y el traqueteo subía la cuesta de la calle de Aribau, mientras la brisa traía olor a las ramas de los plátanos, verdes y polvorientos, bajo el balcón abierto. Barcelona era también unas aceras anchas, húmedas de riego, y mucha gente bebiendo refrescos en un café... Todo lo demás, las grandes tiendas iluminadas, los autos, el bullicio, y hasta el mismo paseo del día anterior desde la estación, que yo añadía a mi idea de la ciudad, era algo pálido y falso, construido artificialmente como lo que demasiado trabajado y manoseado pierde su frescura original (Laforet 2021 31, 32).

Esta melancolía por los tiempos anteriores a la guerra confirma las ya mencionadas observaciones de Tanner acerca de la contraposición entre la Barcelona ideal y la Barcelona real (176). Algo que contribuye a la construcción de esta nueva imagen de la ciudad es la actitud negativa de tía Angustias: «La ciudad, hija mía, es un infierno. Y en toda España no hay una ciudad que se parezca más al infierno que Barcelona...» (*Id.* 37). Tanner explica que:

el autoritarismo de Angustias clausura en la primera parte de la narración toda posibilidad de que Andrea incorpore sus propias experiencias urbanas en la construcción de un imaginario individual: por el momento, solo podrá moverse por Barcelona aplicando el mapa mental que ha «heredado» de parte de su tía como simbólica personificación de la tiranía franquista –de su «autoritarismo corto de luces» (177).

En fin, la protagonista se escapa de un pueblo desconocido en que no puede cumplir con su deseo de ser independiente solo para llegar a la gran ciudad de sus sueños y descubrir que en Barcelona tampoco podrá conseguir la libertad tan fácilmente.

Andrea, sin embargo, no asume la actitud adversa hacia la ciudad de la que intenta adoctrinarle su tía. Con el ingreso a la Universidad y con la partida de Angustias, Andrea empieza a trazar su propio mapa de la ciudad, libre del peso tremendista inherente a la calle de Aribau (*Id.* 178). Es decir, «Cuando Andrea se vea libre de Angustias, encontrará el mismo goce que el *flanêur* baudelaireano, aquel goce que solo es posible obtener cuando la fugacidad y le inestabilidad de la ciudad son experimentadas desde la libertad y no desde la advertencia

constante de peligros e infiernos: sus paseos por la ciudad se convertirán en formas de transgresión» (*Id.* 179). Esta es solamente una de las caras de la dualidad barcelonesa que experimenta la protagonista, la que Tanner denomina como apolínea, determinación retomada de las ideas de Friedrich Nietzsche (180, 181). Pero, incluso los momentos de la ensoñación causadas por la belleza de la ciudad no son perdurables: «los recorridos de Andrea por la Barcelona apolínea estarán siempre enmarcados por la ruptura de apariencias, por el triunfo – momentáneo– de la pesadilla del mundo real, triunfo por otra parte necesario para asegurar la medida que exige la felicidad del sueño: la paz es siempre una flor robada» (*Id.* 182). Lo que a nosotros nos interesa más es la otra cara, la dura cara grotesca y dionisiaca, que podemos identificar como la Barcelona tremendista. En el análisis de las acciones ya hemos establecido el ambiente angustioso del Barrio Chino por el cual Andrea persigue a su enloquecido tío Juan:

Juan reanudó la marcha, metiéndose —después de mirar para orientarse— en una de aquellas callejuelas oscuras y fétidas que abren allí sus bocas. Otra vez la peregrinación se convirtió en una caza entre las sombras cada vez más oscuras. Perdí la cuenta de las calles por donde entrábamos. Las casas se apretaban, altas, rezumando humedad. Detrás de algunas puertas se oía música. Nos cruzamos con una pareja abrazada groseramente y metí el pie en un charco enlodado. Me parecía que algunas calles tenían, diluido en la oscuridad, un vaho rojizo. Otras, una luz azulina... Pasaban algunos hombres y sus voces resultaban broncas en aquel silencio (Laforet 2021 200, 201).

Laforet, como podemos notar en este ejemplo, a menudo emplea descripciones multisensoriales, tomando en cuenta todos los estímulos de un lugar que visita esta chica rara. La representación de la ciudad en este capítulo es la más negra imagen de Barcelona que Andrea ha guardado en su recuerdo. Es quizá la única escena del libro donde las calles barcelonesas despiertan en la protagonista emociones más negativas que las que siente diariamente en su casa de la calle de Aribau. En otros casos, la angustia existencial representada a través del espacio barcelonés parece estar más unida al proceso de maduración, al proceso de sufrir decepciones relacionadas a experiencias de una joven. Por ejemplo, en el capítulo XVIII, después de haber visitado la fiesta de su amigo Pons, Andrea se siente afligida por no haber recibido la atención y el cariño por parte de su pretendiente, razón por la cual su alrededor empieza a parecerle sofocante:

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 aterrador en la magnificencia clásica de aquel cielo aplastado sobre la calle silenciosa. Algo que 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, irremediablemente, en la soledad. Empezaron a pasar autos. Subió un tranvía atestado de gente. La gran vía Diagonal cruzaba delante de mis ojos con sus paseos, sus palmeras, sus bancos. En uno de estos bancos me encontré sentada, al cabo, en una actitud estúpida. Rendida y dolorida como si hubiera hecho un gran esfuerzo. (*Id.* 251, 252).

Cuando Andrea se siente «rendida y dolorida» la ciudad deja de tener para ella ese brillo irresistible que excita su corazón. Sus pensamientos giran en torno a la banalidad de las cosas, a su «pequeño y ruin papel de espectadora» (*Id.* 252) del cual no puede huir. La ciudad impone su magnitud, el movimiento de gente y tráfico en el que la protagonista se siente perdida. En fin, podemos observar que, tomando en cuenta la totalidad de la obra, la actitud de Andrea hacia Barcelona es compleja, ambivalente y cambiante.

Para concluir, «El proceso de aprendizaje de Andrea, que rescata paso a paso la novela, consiste en descubrir la relación de contigüidad entre la casa y las calles de Barcelona» (De Marco 156). Los dos entornos, que por un tiempo en la novela se separan por distintas, terminan siendo parte de la misma realidad de la posguerra que, al final de la novela, son rechazadas por parte de Andrea, que se marcha a Madrid para intentar emprender una vida nueva: «Antes de entrar en el auto alcé los ojos hacia la casa donde había vivido un año. Los primeros rayos del sol chocaban contra sus ventanas. Unos momentos después, la calle de Aribau y Barcelona entera quedaban detrás de mí» (Laforet 2021 332).

9. Conclusiones

La novela *Nada* fue publicada en un momento oscuro de la historia española, seis años después de terminarse la Guerra Civil cuyo resultado fue el establecimiento de un estado dictatorial. La autora de la obra creció en esos tiempos de turbulencia política, social, económica y creativa, experiencia que decidió transmitir en las páginas de su primera novela. Dicha obra marcó su carrera literaria y la identificó como innovadora de una nueva tendencia literaria denominada tremendismo.

El tremendismo aparece por un breve periodo, en la década de los cuarenta y cincuenta del siglo XX, como un movimiento literario que guarda parecido tanto con el realismo como con el existencialismo. Su elemento esencial es la expresión del sufrimiento causado por el gran peso de la Guerra Civil. La contemporaneidad y la estricta vinculación con la contienda es algo que lo distingue de otras corrientes parecidas y es además el elemento que lo define como una corriente

profundamente española. Sus características principales se basan sobre todo en el tipo de sensación que una obra tremendista intenta transmitir, más concretamente un ambiente del pesimismo, la violencia, el dolor, la desesperación y la muerte.

A través de una perspectiva adolescente Carmen Laforet cuenta la historia de la protagonista Andrea que pasa un año de su vida en una casa y, por consiguiente, en una ciudad desposeída de su brillo por el recién conflicto bélico. Laforet describe un mundo que choca con las aspiraciones juveniles de la protagonista, con sus ilusiones basadas en recuerdos de infancia y con su intento de vivir su vida independientemente. La novela *Nada* es un testimonio de los horrores causados por la Guerra Civil representados en los personajes, las acciones y el espacio. De los personajes hemos analizado los familiares de Andrea que son reflejo de la sociedad destruida de la posguerra. Todos, en mayor o menor grado, son personas enloquecidas, desesperadas y violentas que están atrapadas en su miserable día a día. Sus acciones son otro reflejo de las frustraciones que culminan en riñas familiares que influyen en al ambiente de la casa, pero también en el estado de ánimo de Andrea. La casa de la calle de Aribau y las calles de Barcelona, son imágenes de la posguerra que reflejan el mundo íntimo de la protagonista que, una vez terminada su estancia en la capital catalana, llega a descubrir que su casa y Barcelona son dos caras de una misma medalla. Junto a todos estos elementos tremendistas, algo que también destaca como tema esencial de esta novela es el proceso de la maduración de la protagonista y su entrada en un mundo de dura realidad.

Como parte de esta conclusión, parece oportuno volver a destacar la observación de Jerónimo Mallo que en su concepto de tremendismo ha destacado «la acumulación de motivos de horror» como una de las razones por las cuales las obras de esta corriente literaria dejan una «impresión “tremenda”» (49). Los ejemplos proporcionados en este análisis reflejan parte de ese amontonamiento de hechos, espacios, caracteres y, en fin, emociones desagradables y chocantes que el lector tiene la oportunidad de percibir en casi cada página de esta novela. La presencia constante de estos elementos horribles reafirma en cada capítulo la angustia existencial que la protagonista experimenta por tener que vivir en un mundo dañado por las secuelas de la Guerra Civil. El mero número de tales elementos es un aspecto tremendista que podemos apreciar en plenitud una vez analizada la obra por completo.

Cabe mencionar las técnicas narrativas de Carmen Laforet que destacaron en la composición de esta novela. Laforet no emplea descripciones elaboradas que fueron tradicionales en la literatura decimonónica, sino más bien intenta construir la imagen de un sitio o personaje a medida que se desarrolla la trama de la novela. En otras palabras, las descripciones siempre están en función de la narración. También son a menudo metafóricas, lo que posibilita hacer una crítica indirecta del sistema franquista. Otra innovación que hizo hincapié el escritor Miguel Delibes es que la omisión de ciertas informaciones, debida a la narración subjetiva limitada a una experiencia única, abre la oportunidad de que el lector esté más involucrado en la historia por poder pensar y rellenar los huecos por cuenta propia. La narración subjetiva, sin embargo, refleja también el ingenio de esta autora dado que en esta historia Carmen Laforet introduce una perspectiva femenina, atípica para las heroínas de aquel entonces, que Carmen Martín Gaité denominó como chica rara.

En fin, el desenlace que proporciona la escritora al final de esta novela es la huida de la pesadilla tremendista. Como bien sugiere el título de la obra, la desilusionada Andrea deja la ciudad en la que ha pasado un año de su vida llevándose consigo absolutamente – nada.

10. Bibliografía

Abellán, José Luis. «El tema de España en el pensamiento del exilio». *Historia y crítica de la literatura española*. Tomo VIII. Época contemporánea: 1939-1980, ed. Domingo Ynduráin. Barcelona: Editorial Crítica, 1980. 53-66.

Abellán, Manuel L. «Censura y autocensura en la producción literaria española», *Nuevo Hispanismo* 1.1 (1982): 169-180.

Abellán, Manuel L. «Literatura, censura y moral en el primer franquismo», *Papers: Revista de sociología* 21 (1984): 153-172.

Alchazidu, Athena. «En busca de las huellas tremendistas». *Tremendismo: el sabor amargo de la vida: tras las huellas de la estética tremendista en la narrativa española del siglo XX*. Brno: Filozofická fakulta, Masarykova univerzita, 2016. 75-113.

Alchazidu, Athena. «Las raíces del tremendismo español», *Sborník Prací Filozofické Fakulty Brněnské Univerzity* 26 (2005): 25-31.

Amigo, Paloma Lapuerta. «Barcelona entre la historia y la ficción», *Rumbos del hispanismo en el umbral del Cincuentenario de la AIH* (2012): 391-396.

Bautista, Eduardo Ruiz. «¿Una censura católica? Censura editorial y catolicismo durante el franquismo (1939-1966)», *Historia actual online* 42 (2017): 71-85. <https://historia-actual.org/Publicaciones/index.php/hao/article/view/1374> (14/10/2022)

Cenarro, Ángela. «Matar, vigilary delatar: la quiebra de la sociedad civil durante la guerra y la posguerra en España (1936-1948)», *Historia social* 44 (2002): 65-86.

De la Fuente, Inmaculada. «Enigmática Carmen Laforet», *Letras Femeninas* 31 (2005): 24-27.

De Marco, Valeria. «El mundo doméstico como perspectiva de análisis de la sociedad española en la novela de posguerra», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de hispanistas: Madrid, 6-11 de julio de 1998* (2000): 154-160.

Delibes, Miguel. «Una interpretación de Nada», *La Vanguardia* (1980): 157-162.

El Hachimi, Najat. «Prólogo», *Nada*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 2021.

Ferrer, Olga P. «La literatura española tremendista y su nexo con el existencialismo», *Revista hispánica moderna* 22.3/4 (1956): 297-303.

Ferretti, Santa. «Carmen Laforet: una mujer avanzada a su tiempo». *Mujeres de letras: pioneras en el arte, el ensayismo y la educación*, eds. M^a Gloria Ríos Guardiola, M^a Belén Hernández González, Encarna Esteban Bernabé. Universidad de Murcia: Compobell, S.L., 2016. 175.-183.

Foster, David W. «Nada». *Historia y crítica de la literatura española*. Tomo VIII. Época contemporánea: 1939-1980, ed. Domingo Ynduráin. Barcelona: Editorial Crítica, 1980. 386-391.

Garbisu Buesa, Margarita. «Sobre la crítica literaria (5). Los informes de censura en el franquismo», *Centro Virtual Cervantes* (2021). https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/octubre_21/08102021_01.htm (1/3/2023)

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

Laforet, Carmen. *Nada*. Barcelona: Editorial Planeta, S.A., 2021.

Mainer, José-Carlos. «La vida cultural (1939-1980)». *Historia y crítica de la literatura española*. Tomo VIII. Época contemporánea: 1939-1980, ed. Domingo Ynduráin. Barcelona: Editorial Crítica, 1980. 5-16.

Mallo, Jerónimo. «Caracterización y valor del "tremendismo" en la novela española contemporánea», *Hispania* 39 (1956): 49-55.

Marco, Joaquín. «La novela española entre 1939 y 1979», *Tiempo de historia* 62 (1980): 110-125.

Martín Gaité, Carmen. «La chica rara». *Desde la ventana*. Madrid: Espasa Calpe, 1987. 89-110.

Martínez Cachero, José María, Sanz Villanueva, Santos, Ynduráin, Domingo. «La novela: los años cuarenta». *Historia y crítica de la literatura española*. Tomo VIII. Época contemporánea: 1939-1980, ed. Domingo Ynduráin. Barcelona: Editorial Crítica, 1980. 321-331.

Matellán, Salvador Crespo. «Aproximación al concepto de personaje novelesco: Los personajes en "Nada", de Carmen Laforet», *Anuario de estudios filológicos* 11 (1988): 131-148.

Ortega, José. «Tendencias en la narrativa española de la posguerra: del tremendismo al formalismo», *La palabra y el hombre* 42 (1982): 19-26.

Potok, Magda. «El exilio interior: vida y literatura de Carmen Laforet», *Estudios Hispánicos* 25 (2017): 75-84.

Quintana Tejera, Luis María. *Nihilismo y demonios (Carmen Laforet: técnica narrativa y estilo literario en su obra)*. Toluca: Universidad Autónoma del Estado de México, 1997.

Soler, Manuel Aznar. «La historia de las literaturas del exilio republicano español de 1939: problemas teóricos y metodológicos», *Migraciones & Exilios: Cuadernos de la Asociación para el estudio de los exilios y migraciones ibéricos contemporáneos* 3 (2002): 9-22.

Tanner, Constanza. «Entre el cielo y el infierno: travesía de una flâneuse. Nada, de Carmen Laforet», *RECIAL: Revista del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Áreas Letras* 12.19 (2021): 172-193.

Web oficial de Carmen Laforet: <https://carmenlaforet.com/biografia/>