



Trayectos urbanos:
paisajes de la postguerra en *Nada*, de Carmen
Laforet
El viaje de aprendizaje como estrategia
narrativa

Adriana E. Minardi

Universidad de Buenos Aires
adrianaminardi@hotmail.com

Localice en este documento

*“Pero lo indecible cogió un trozo de su traje
y comenzó a borbotear y a buscar palabras”*

F. Nietzsche, *Así habló Zaratustra*

Urbanidad-viaje: la construcción del desvío

La literatura española de los años cuarenta inicia, en principio, una refundación del propio trabajo con la textualidad. Pese a las críticas, como la de E. G. de Nora a propósito de una falta de sentido social en *Nada* [1], o las de García Viñó respecto del tratamiento lingüístico [2], la generación de postguerra encuentra su rasgo principal en un elemento indicial basado en el trayecto de una representación de lo paralingüístico, entendido como señala Ford en este caso, en tanto huellas de los significados ya que “*en tiempos de crisis hay más signos para interpretar*”. Nos parece que no puede cerrarse la cuestión en el reduccionismo de entender la denuncia sólo en la argumentación sino también en la narración que, como señala M Angenot, son los dos grandes modos de puesta en discurso.

El personaje de Andrea no se configura como narrador omnisciente sino como un testigo que desde un tiempo cero de la escritura, busca reconstruir la memoria de una época. Memoria individual, fragmentaria que necesita actualizarse en verbos de percepción y en la duda y la reflexión para poder enunciar. Este elemento indicial está basado en el tratamiento de los cuerpos. De esta manera, el énfasis no está puesto en el lenguaje, como harán los novísimos, sino en la perspectiva del cuerpo, mediante una narrativa que trabaja los trayectos de lo obtuso y de lo abyecto; es decir, como señala R. Barthes [3], lo *obtus* nos permite la lectura del nivel connotativo, la entrada en una textualidad que no enuncia explícitamente sino que denuncia con la operación del desplazamiento; *Nada* (1944) trabaja con la mirada del recorrido de los cuerpos. La operación que posibilita este trayecto de decir lo *no dicho* está ligada a la construcción de la representación del desvío que funciona también como su justificación. Si Andrea habla, es porque habla *sobre*, no porque se cuestione acerca de sí misma; Andrea no necesita un destinatario que construya el sentido, no persuade; Andrea muestra con sus trayectos los efectos del entorno. No habla pero termina hablando por medio de un contexto. Hace hablar a la ciudad, hace hablar al espacio de lo interno (la casa de la calle de Aribau) y de lo externo (Barcelona, sus calles, y la Universidad). El viaje es la metáfora clave y la estrategia textual que posibilita la denuncia de lo que se silencia. La mirada provee lecturas, enmascaradas bajo la descripción; Andrea justifica su enunciación mediante la mediación de la mirada. Nadie habla, se describe lo que resulta visible; en fin, se enmascara lo obtuso con otra mediación: la de lo obvio.

Pero en ese gesto de lo implícito, el viaje funciona como desvío para el encuentro con la urbanidad. Las grandes ciudades tienen como núcleo lo problemático, la masa, la acumulación pero también la libertad del anonimato en oposición al pueblo. Esta

fragmentariedad de la memoria, como bien describe Reig Tapia [4], se funda en las relaciones entre historia y experiencia. La narrativa de postguerra basa su intencionalidad semántica en el testimonio: narradores personajes que construyen su identidad en sociedades desarticuladas, sin más institución que la tradición inventada [5] del franquismo frente a los valores de ruptura de la emergencia de las nuevas generaciones. Esta tensión se refleja claramente en la anulación de los posicionamientos ideológicos. Por eso resulta tan complejo trabajar los planos ideológicos en la narrativa de postguerra ya que, como señala F. Ayala:

“La decisión de cubrir de silencio la guerra civil no fue, pues, debida tan solo a un acto de prudencia política, sino que venía impuesta por una realidad básica: nadie se sentía de veras solidario con las posiciones ideológicas que durante aquella contienda habían estado en juego”. [6]

Esto se refleja en *Nada* pero la funcionalidad política del olvido también fue permeable; en esa permeabilidad funciona el desvío, en tanto deconstrucción que permite la lectura de los espacios como huellas, en tanto esquema indicial de una situación socio-histórica. La memoria de la guerra civil se recupera como instancia presente. Se recupera *in praesentia* en la Barcelona herida y emergente. Allí el viaje ofrece la perspectiva de la narración. Andrea llega a la ciudad masificada, al reencuentro de la familia de *desconocidos*, donde la guerra ha impedido la comunicación. La gran ciudad que se ofrece como lugar de lo posible, de la construcción del sujeto. Lo sabe Javier cuando viaja a París, lo sabe Rafael Serrador cuando, al igual que Andrea, viaja a Barcelona. Lo sabe Pascual cuando reconoce en Madrid otra faceta de sí mismo. No se habla casi nunca pero se puede mirar y en la mirada está la *ostranenie*, esa instancia de reconocimiento que Tinianov [7] identifica como la mirada adánica, de desnaturalización.

Andrea vuelve a ver, desde la perspectiva del juego temporal, un tiempo anterior a la guerra, el de la infancia; un tiempo de postguerra, el de la casa de la calle de Aribau, y un tiempo posterior, el del grado cero de la escritura testimonial. En ese cruce temporal, al igual que Matute en *Primera Memoria*, la narración se vale de los espacios de lo interno y de lo externo para estructurar el sentido del individuo en la gran ciudad. Por consiguiente, nos interesan conceptos como obtuso y abyecto, porque mediante sus realizaciones, vemos como se actualizan los efectos de sentido del viaje de aprendizaje de Andrea en Barcelona. *Nada* va más allá porque elige como escenografía genérica una censura que comparte con Javier Mariño: la de la ruptura lingüística, pero elige Barcelona, no París. *Nada* inaugura la intersección entre cuerpo y lenguaje que retoma de *Pascual Duarte* (1942) y que actualiza, al igual que aquella, en una perspectiva donde, según J. Kristeva [8], “*Lo abyecto ayuda a individualizar, a reconocer en el sujeto la misma idea de persona*”. Esta idea resulta clave por cuanto debemos entenderlo en su configuración bivalente: es lo que expulsa y es lo que construye. Tanto Andrea como Ena, en su binomio antitético, se construyen mediante lo abyecto: el hedor, el cuarto asfixiante de Roman, la textura de Gloria y Angustias, las chinches y la suciedad. Se reconocen en lo otro y afirman su diferencia pero también se presenta el rasgo de ruptura que, como señala N. Lahari, en un artículo publicado en *La vanguardia* a la muerte de la autora, permite la narración de aquello no dicho, puesto que

“Lo que en la España miserable de los años 40 no contaba el No-Do lo contaba Nada, la novela con la que Carmen Laforet, con apenas veinte años, daba a conocer por medio de un realismo de “shock”, la cruda realidad de un país empapado en la ruina física de la guerra civil y la ruina moral”. [9]

Por consiguiente, Andrea enuncia lo que Javier calla en el exilio. En ese retorno deberíamos preguntarnos qué operaciones de selección posibilitan que *Nada* gane el

premio Nadal y Torrente esconda su novela. Pero, además de las incoherencias del aparato de censura del franquismo, hacemos hincapié en *Nada* por la posibilidad de un trabajo genérico: el de la intersección de la literatura de viajes, tan propio de las malas traducciones en la España del cuarenta y el retorno de un intimismo ligado a la estructura de la narrativa en Primera persona y a la perspectiva femenina que supera la idealización y el modelo de la novela rosa. Quizás el rasgo diferenciador y estratégico esté en el lenguaje; una novela poemática que trabaja lo obtuso hasta el límite, donde la metáfora base la encontramos en la atmósfera de violencia; una violencia de vencedores, donde también la lucha entre *rojos* sobrevive en las figuras de Juan y en las traiciones de Román, hermanos enfrentados, tópico de un ambiente de supervivientes. La ciudad cobra sentido por oposición al ambiente interno de la casa de la calle de Aribau; allí el sentido del viaje es el del aprendizaje. Andrea termina reconociéndose a sí misma, en su condición de mujer, al igual que Ena. Aquí la noción de desplazamiento opera en la construcción de una representación de la realidad socio-cultural española en la postguerra, teniendo en cuenta que los hechos de la guerra civil funcionan en el marco de esta literatura como una ruptura cuya narrativa, en adelante, debe comenzar un proceso de reconstrucción donde el objeto principal se halla en la (re)significación del lugar que el individuo ocupa frente a una sociedad desarticulada, que debe buscar, (y el concepto de búsqueda es clave), su campo de acción para poder reconstruir su identidad. Esta búsqueda, no obstante, implica necesariamente que nos acerquemos a la noción de traducción en el sentido de una reescritura que, siguiendo a Walter Benjamín [10], trataremos de relacionar con esta búsqueda hacia la posible identidad. Se trata de ver cómo la huella de una sociedad destruida, porque sus lazos se han resquebrajado, opera en un presente y rescatar esa huella para poder así integrarla mediante al análisis de los desplazamientos espaciales en los que se privilegia el cruce entre lo urbano y lo suburbano, así como el espacio interior de la casa familiar.

Barcelona/ la casa de la calle de Aribau: la traducción en la dialéctica del desvío

Andrea llega a Barcelona para iniciar sus estudios universitarios. En ese viaje del pueblo a la gran ciudad, comienzan a aparecer los primeros indicios de las representaciones de un nuevo paisaje urbano, masificado: el escenario de la estación donde se cruzan los *grupos de personas*, el retraso del tren, la dinámica de la ciudad en oposición al letargo del pueblo. Andrea aprende el lenguaje de la urbanidad, donde el escenario de postguerra con sus buques destruidos que emergen en las orillas del mar, es símbolo de la libertad, del progreso y del ascenso; este ambiente exterior se opone a un ambiente de guerra, donde el tiempo permanece estancado y reproduciendo la hegemonía del franquismo. La casa familiar, de los *desconocidos*, gobernada por Angustias, traducción perfecta de la huella de la mujer tradicional, católica. La casa ha dejado de ser la misma desde la guerra ya que ésta opera como cambio en la caracterización de los espacios de familiares. La guerra persiste en su imagen de cambio radical, mediante la enunciación de los dos modos de vida de Juan y Román, diferencia que no es explícita sino que oscila entre leves indicios, muchas veces no claros, como la actividad de espía de Román o su lealtad a los *rojos*. Esta imagen del cambio radical está signada por la construcción del personaje de Gloria como símbolo de los vencedores, al casarse con Juan quien ha adoptado la resignación respetando el régimen:

“Esta casa ya no es lo que ha sido...porque antes era como el paraíso y ahora con la mujer de tu tío Juan ha entrado la serpiente maligna. Ella lo ha emponzoñado todo”

Esta analogía hace evidente el juego opositivo que se establece entre un espacio que pugna por emerger nuevamente y otro que se empeña en la clausura. La primera parte del texto se estructura mediante este juego de oposiciones, donde la puesta en escena de lo abyecto es lo que caracterizará a los personajes. La casa de la calle de Aribau está signada, ente todo, por el campo semántico que construye el estado del *luto*: los muebles rotos, la suciedad de la bañera, el frío de la cama, la falta de agua caliente; en fin, la actualización de la metáfora del racionamiento en los objetos y la restricción, como bien expresa Martín Gaité [11], en la figura de la asfixia. La restricción de la no privacidad, de la invasión que la casa inaugura porque el régimen opera, en este microcosmos, mediante lo que el franquismo postulaba como “*la obediencia, el cuidado de no murmurar, de no concedernos la licencia de apostillar... siendo la fórmula el silencio entusiasta*”. [12]

Pero frente a lo que la norma general postulaba, en el sentido de un doble discurso, emergía el estraperlo, los negocios sucios de Román, la prostitución, el hambre. La casa como ese micro espacio de la restricción y del racionamiento, de la huella de un pasado actualizado en las peleas familiares, en un tiempo detenido, uniforme en las secuelas de la guerra marcada por el ingreso del personaje de Gloria, eje de tensión entre la huella ideológica que aún enmarca la caracterización de Román como el personaje de la bohemia, de la locura, de la huida y de Juan, con la violencia típica y la familia constituida. Aún así, el personaje de Román se construye bajo la posibilidad de la visión y el análisis, como vemos en uno de los pocos diálogos que establece con Andrea respecto 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. Tú, que eres una ratita despistada, pero no tan infeliz como parece, llegas ahora”

La metaforización es clave por cuanto permite entender esta perspectiva como indicio de la huida, también de la autocrítica a propósito de los cambios producidos durante la guerra, proceso que terminó quebrando las relaciones entre hermanos. Una de las huellas del desvío reside en el lenguaje. Román debe recurrir a metáforas para narrar la postguerra desde el espacio de la casa. Andrea piensa, recorre con su cuerpo la ciudad del adentro y del afuera, casi nunca habla pero transgrede con sus recorridos. Su construcción lingüística es un proceso donde se va de la resistencia pasiva a la rebeldía de la *mujer rara*; en el principio de la trama, Andrea observa y habla casi con monosílabos, no puede expresar más que la *nada*, como vemos en su primer acercamiento a Román:

“- ¿Qué te dice la música?

- Nada, no sé. Sólo me gusta...

- No es verdad, dime lo que te dice.

- Nada”

Luego, con su amistad con Ena y más aún, después de la partida de Angustias, se verá liberada, capaz de volver a pensar en su independencia; así conoce a un grupo de bohemios que proclaman la emergencia de la nueva generación. Gloria, en cambio, comparte los rasgos de Román y de Juan pero sólo alude a su belleza o a los recuerdos de la guerra como hechos del pasado aunque también transgrede mediante su deambular por los barrios prohibidos. Los espacios, en fin, determinan la configuración de los personajes: Angustias transita la iglesia, luego el convento,

como restricción a sus sentimientos por don Jerónimo, los sitios de caridad; Gloria, el barrio chino con la culpa marcada en su cuerpo, con el castigo de Juan, con los moretones: signos de la transgresión. Román, los bares bohemios, los licores, la buhardilla, como configuración de lo *outsider*, donde Ena se sentirá tan a gusto recorriendo lo prohibido y vengándose. Esta tensión se verá reflejada también en la oposición entre Angustias y Andrea, pero esta vez entre el proyecto de mujer *muy mujer* [13], tradicional que aspira a la orden de clausura y una nueva generación caracterizada por la presencia de la universidad y los espacios exteriores de una Barcelona que empezaba a emerger luego de la guerra. Angustias, con la configuración del espacio del cuarto dentro de la casa mediante el orden frente al cuarto de Andrea donde se acumulan los trastos, junto a la percepción de una casa en ruinas, olorosa, donde las enfermedades están presentes siempre junto con el hedor a muerte, como vemos en uno de los pensamientos de Andrea:

“Al fin se fueron dejándome con la sombra de los muebles que la luz de la vela hinchaba llenando de palpitations y profunda vida. El hedor que se advertía en toda la casa llegó en una ráfaga más fuerte. Era un olor a porquería de gato (...) Tenía miedo de meterme en aquella cama parecida a un ataúd.”

También los peligros de la ciudad se enuncian como experiencia de lo posible; los marcos suburbanos del Barrio Chino, donde el personaje de Gloria deambula ganando dinero con el juego, funcionan como estrategias del desvío para mostrar la doble moral del régimen. Andrea está en el medio de esta tensión, aprendiendo de sus viajes: del pueblo a Barcelona; en Barcelona, investigando con la curiosidad propia de la *ostranenie* los distintos grupos sociales: la clase media, la burguesía incipiente, por medio de Ena; la clase alta con sus privilegios, por medio del amor frustrado de Pons pero también el ambiente del vagabundeo, de los pobres *más pobres que uno*.

La configuración de los espacios, de esta manera, permite leer una dialéctica que opera mediante los elementos de lo propio, de la ley de la victoria, como señala Gracia García y que permanece como el marco para lo obvio, para el nivel denotado de las estancias en la casa o en la universidad pero también mediante la ley de la transgresión, de lo obtuso que, en esos recorridos externos enmarcan los barrios bajos, la Catedral de la mano de desconocidos o la plaza, el encuentro con vagabundos o prostitutas. Esta tensión, sin embargo, mediante lo abyecto que genera, es también la ley que expulsa al reconocimiento de la propia subjetividad. Angustias huye al convento, Román se suicida conociendo sus límites, Andrea escapa a Madrid de la mano de Ana; Gloria deberá afrontar una nueva vida con Juan y el niño. La bivalencia de lo abyecto permite la lectura de los espacios como posibilidad de traducción de las huellas de una crisis; traducción que está signada por la condición de la transgresión cuyo elemento es también parte de la lógica del viaje a Barcelona; condición que hará no sólo que Andrea vuelva a pensar el desplazamiento como ascenso sino como escritura del testimonio.

La construcción de la *chica rara*: la rebeldía de la individualidad en la escritura del testimonio

El momento clave de la novela podría ubicarse en la despedida de Angustias. En esa instancia, Andrea encuentra la posibilidad de realización. Ya C. Martín Gaité [14] había identificado a Andrea con el estereotipo emergente de la *chica rara*. Coincidiendo con ella, también creemos que la protagonista de *Nada*, a partir del alejamiento de Angustias empieza a acentuar el estereotipo de la *chica rara*; es decir, si antes se le ofrecían varios modelos arquetípicos de realización femenina, como el

de la mujer *muy mujer* franquista, que retoma el modelo de Pilar Primo de Rivera y la sección femenina, tradicional, caracterizada por Angustias, siguiendo un pensamiento conservador, con un fanatismo religioso, en fin, utilizando todos los rasgos de fetiche propios de una hegemonía, ahora se le ofrece la posible elección. La realización de la mujer *serpiente*, caracterizada por Gloria, es la actualización de los valores de independencia pero también de lo prohibido y de lo repulsivo. Fuera de la casa, el modelo de Margarita, la madre de Ena proporciona la visión de lo maternal. Pero más allá de las opciones, Andrea comienza a pensar en su realización luego de la partida de Angustias, cuando también se aleja de Ena.

Nada se vale de la idea de estereotipo puesta en juego en el texto que es operativa por cuanto, desde la perspectiva del análisis del discurso, vemos cómo se utiliza para legitimar un punto de vista. La construcción del estereotipo es funcional por cuanto permite legitimar y desestimar [15] los modelos de la hegemonía franquista. Andrea comienza a ser la *chica rara* cuando no intenta responder a ningún modelo propuesto, cuando transgrede las convenciones sociales. La instancia clave es el acercamiento al grupo bohemio de Guíxols, donde se advierte la instancia de una nueva forma de concepción de la juventud, la nueva generación que no responde a los cuadros del franquismo sino al libre pensamiento, como puede verse en el encuentro de Andrea con Pons, donde la rareza de ella alecciona al grupo de jóvenes a invitarla a sus reuniones: “*Les llamó la atención lo que yo les dije de que tú no te pintabas en absoluto y que tienes la tez muy oscura y los ojos claros. Y, en fin, me han dicho que te lleve esta tarde*”. Esta construcción se realiza mediante la idea de un modelo femenino propio, que Andrea no intenta idealizar imitando a Ena o Gloria. En el grupo nuevo, esta afirmación subjetiva de Andrea se corresponde con el sentido de nueva generación, donde empezaba a cumplir lo que había establecido como dictamen: “*Me juré que no mezclaría aquellos dos mundos que se empezaban a desatar tan claramente en mi vida: el de mis amistades de estudiante con su fácil cordialidad y el sucio y poco acogedor de mi casa*”. La nueva generación de jóvenes le sirve a Andrea para encontrarse, lejos de los *maduros*, de los recuerdos de la guerra y las rencillas familiares. Andrea empieza a encontrarse en un entorno nuevo con la partida de Angustias: el cine, el grupo de nuevos amigos, el primer amor frustrado, donde a pesar del hambre y las discusiones empezaba a responder por sí misma. Pintores y escritores configuraban un nuevo mundo en la clandestinidad de un pequeño apartamento. La rebeldía de Andrea suponía ahora el recorrido sin restricción, el racionamiento según ella lo disponía. De esta forma, el acceso a un sentido de pertenencia le otorga la libertad de elección libre, como la entrada al barrio chino. La conciencia de una nueva sociedad se encarna en el punto clave de su *rareza* donde la cita de Homero en las reuniones funciona como rasgo ejemplificador de este cambio en el estereotipo: “*Demos gracias al cielo de que valemos infinitamente más que nuestros antepasados*”. Punto de partida que muestra que el desvío a la norma reside en la traducción; frente a los documentos y artículos que hacen hablar a los héroes nacionales, frente al cuadro de José Antonio, la nueva generación se reconoce en la diferencia, recupera a Picasso y transgrede normas.

Las zonas de realidad tienen un tratamiento específico en lo que refiere a la configuración de los personajes. Como explica G. Viñó [16], los espacios son contruidos mediante la mirada que lo ve todo como si fuera por primera vez. Esta capacidad de hacer de Andrea una lectora; alguien que puede leer y decir los indicios mediante su mirada y pensamiento es lo que, en última instancia, estructura el relato.

Pero hay una característica aún más importante. Andrea es la *chica rara* que no sólo lee sino que configura el modelo femenino de la escritora: la mujer que no elige casarse, ni serpentear o tener hijos; la mujer que cuenta su experiencia, la narradora que pone en la escritura un proceso que va de lo privado a lo público. Por eso, la experiencia del viaje a Barcelona narrada en un presente preciso permite ver un aprendizaje de la conciencia. Andrea ha dejado de idealizar su entorno para volverse

un ser consciente que observa y analiza. Andrea elige la escritura como modo de reconocerse en la experiencia, en el viaje a Barcelona donde ha comenzado su realización, donde se ha descubierto. Selecciona, recorta, se pregunta, por ejemplo en una de las peleas de Juan y Gloria, Andrea dice respecto del lenguaje: “*Todo esto estaba sembrado de palabrotas que recuerdo bien, pero ¿para qué las voy a repetir?*”.

Es consciente de su actividad, del rol que debe cumplir al narrar su testimonio, al volverlo una escritura. Esta puesta del testimonio en la escritura supone un desplazamiento de la experiencia privada a la experiencia colectiva, hecho social que revisa y revuelve el pasado. El uso del *testimonio* constituye la perspectiva de una escena de lectura y (re)escritura o traducción de aquellos signos connotados en la inmediata postguerra. Andrea se reconoce en su escritura. Opta por el modelo de la profesionalidad de la mujer. El viaje a la casa de la calle de Aribau y sus trayectos urbanos por Barcelona han dejado un aprendizaje del *self*. Frente al espacio de clausura de la casa, Andrea opta por la publicidad de un nuevo espacio; en ese sentido, la escritura configura el tono público de la apertura, que también lleva implícita la posibilidad de la denuncia: el lenguaje, la escena de la escritura, facilita la traducción de la doble moral y la necesidad del ejercicio de la libertad. Esto es posible gracias al testimonio, si el discurso se hace público es gracias al carácter testimonial porque es aquí donde se produce el desplazamiento que de lo meramente privado se traslada a lo colectivo, ya que la puesta en discurso del testimonio permite leer el estado de esa sociedad desintegrada de la que es producto. Este es el trabajo de traducción que opera en el desplazamiento de un presente a un pasado con el fin de construir la identidad ajena a los modelos de la tradición franquista. El tiempo cero de la escritura permite ver esta puesta en discurso de un sujeto que toma como punto de partida la memoria individual, fragmentaria de un viaje que había resultado el principio del conocimiento de la propia identidad.

Vemos, por ejemplo, cómo la perspectiva de la escritura en un *hic et nunc* específico. Esta muestra de las operaciones de selección, recorte y reflexión acerca de cómo se construye el testimonio implica reconocer las huellas de una enunciación que rescata la escritura como relato de la experiencia de un viaje que ha cambiado la vida de sujeto que enuncia. Como muy bien explica al marcharse de la casa hacia Madrid, espacio privilegiado del cambio, luego de la muerte de Román:

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

La reflexión final supone esa vuelta al tiempo cero, donde la experiencia de lo que no parecía significar más que una terrible estadía termina configurando el modelo de la mujer que escribe; de una narradora que puede reconocerse en la experiencia de lo abyecto como condición de posibilidad, donde su construcción es también un núcleo que posibilita el reconocimiento del individuo en la sociedad al mismo tiempo en que es definida por esta última, completando su caracterización fragmentaria y poniendo en evidencia la necesidad del funcionamiento recíproco. Esa última reflexión antes de marcharse está marcando una negación de todo el texto: si se pretendía un efecto de sentido pesimista, una lectura que, desde lo denotativo apunta a la resignación, a la dependencia, esa última frase que opone el pasado inmediato de la postguerra a la instancia presente postula todo lo contrario: la esperanza de que, tras lo abyecto, está la persistencia de la transgresión. La censura, claro está, nunca comprendió que *Nada* había logrado decir todo sin decir absolutamente nada.

Notas:

- [1] Laforet, C., *Nada*, Barcelona, Destino, 1996. Ver el comentario de R. N. Durán. El comentario de E. G. de Nora puede encontrarse en: Gil Casado, P., *La novela social española (1942-1968)*, Barcelona, Seix Barral, 1968.
- [2] Excelente ensayo, donde se analiza críticamente la trayectoria de la novela desde el fin de la guerra civil. G. Viñó, *La novela española desde 1939. Historia de una impostura*, Madrid, Libertarias/Prodhufi, 1994.
- [3] Barthes, R., *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1995.
- [4] Reig Tapia alude a las políticas del olvido bajo el franquismo; quedaría ver en otro trabajo cómo se manejó la propaganda política y qué espacios dio, sin proponérselo, al desvío. Reig Tapia, A., *Memoria de la guerra civil. Los mitos de la tribu*, Madrid, Alianza.
- [5] Tomamos el concepto de *Tradición inventada*, de E. Hobsbawn en tanto estrategia de legitimación del régimen. Ver: Hobsbawn, E., *Inventando tradiciones. El discurso histórico*, Barcelona, Crítica.
- [6] Nos interesa la visión de Ayala porque la experiencia de la hegemonía es objeto de una de las obras de la postguerra en el exilio: *Muertes de Perro*.
- [7] La noción de *ostranenie* nos parece clave en el cambio que se produce en el paso de una generación a otra. Ver: Tinianov, I., *La noción de construcción*, en Todorov, T., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI, 1999.
- [8] Kristeva J., *Poderes de la Perversión*, México, Catálogos, 1988.
- [9] Lahari, N, artículo del 2 de febrero de 2004.
- [10] Benjamin, W., *La tarea del traductor, 1967. Ensayos escogidos, traducción de H. A. Murena*, Ed. Sur, Buenos Aires, 1967.
- [11] Martín Gaité, C., *Usos amorosos de la Postguerra española*, Barcelona, Anagrama, 1994.
- [12] Un buen estudio de la vida cotidiana bajo el franquismo donde se analizan las estrategias del desvío. Ver: Gracia García, J., *La España de Franco (1939-1975), Cultura y vida cotidiana*, Madrid, Síntesis, 2001.
- [13] Esta utilización del subjetivema nos habla de una acentuación en los rasgos de la mujer franquista, denominación que empezó luego a oponerse a la *chica rara* o la *chica topolino*.
- [14] Martín Gaité, C., *La chica rara*, en *Desde la ventana*, Madrid, 1986.

[15] Amossy- Herschberg Pierrot, Estereotipos y clichés, Argentina, Enciclopedia Semiológica, Eudeba, 2001.

[16] Op. Cit., p. 45.

© *Adriana Minardi 2005*

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/laforet.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](http://www.biblioteca.org.ar/comentario). www.biblioteca.org.ar/comentario